

И. П. БОКЛАНЪ.

141

ГОДЪ ТРЕТІЙ.

№ 26450

РУССКАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА

ЕЖЕМЪСЯЧНОЕ ИЗДАНИЕ

(СЪ ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ).

Томъ III.

1896 г.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Редакція и Главная Контора — М. Морская. 9 (Те)

1896.



РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГАЗЕТЫ

ЗА 1896 Г.

(ГОДЪ ТРЕТІЙ).

А. СТАТЬИ, МАТЕРИАЛЫ И ОТЧЕТЫ.

I Статьи и очерки.

	стр.
1) Иосифъ Гофманъ. Ник. Финдейзена	5
2) Памяти Сьрова	11
3) Ночь передъ рождествомъ. Оп. въ 4-хъ д. музыка Н. А. Римскаго-Корсакова. Е. П.	53
4) Нѣсколько словъ въ защиту регентскихъ классовъ и о средствахъ распространенія истиннаго церковнаго пѣнія. До-ре-ми-оль.	75
5) О дирижированіи. Статья Феликса Вейнгартнера (Пер. А. П. Коптяева.) Стр. 166, 319, 425, 553.	617
6) Русскіе композиторы. Статья А. Г. Рубинштейна. (Пер. И. Корзухина).	201
7) Иосифъ Гофманъ. Статья М. Гавалевича (Пер. Ф. Гейденрейха).	295
8) О томъ, какъ прочитаетъ г-жа Сьрова. Ник. Финдейзена.	309
9) Поворная статья о русской музыкѣ. А. В. Оссовскій.	329
10) Къ постановкѣ памятника Г. Θ. Львовскому. В. Л.	343
11) «Геновева» Шумава. О. В-вой. Стр. 449 и 483.	
12) Французскіе чудачки. Ник. Финдейзена.	453
13) Нѣсколько словъ о церковной музыкѣ П. Марш	627
Члары Шуманъ. О. В-вой	641
коронаціонныхъ торжествахъ	697
аева	719
и. В. Стасова. Стр. 866 и 1021	
къ помахъ Франца Листа. Коптяева)	899
въ своихъ духовныхъ ялева. Стр. 961 и 1189	

20) Музыка на XII Всероссийской выставкѣ въ Н.-Новгородѣ. Статья Ив. Анпаева стр. 1061 1207 и 1374

21) Элементы античной армоникки. В. И Петра. 1153

22) 20-лѣтіе Байрейтскаго театра. О. В-вой. 1247

23) Мѣвніи Парижа о Мусоргскомъ. М. . 135'

24) Воспоминаніе объ оперномъ товариществѣ И. П. Прянишникова въ Москвѣ. С. У. . . 139

25) Краткій очеркъ лѣтнихъ курсовъ пѣвнй бывшихъ въ 1893 г. въ г. Екатеринодарѣ. А. Н Карасева. Стр. 1407 и 159'

26) Замѣтка о регентскихъ классахъ Пре дворной пѣвческой капеллы. Нонаки. 142

27) Юбилей русской оперы 149'

28) Музей Глинки въ фойѣ Маринскаго театра (Письмо къ Н. Ф. Финдейзену.) В. Стасова . 151

29) Музей Глинки. Ник. Финдейзена . . 151

30) Теорія фортепіанной техники. Льва Наки 151

31) Майская ночь въ Прагѣ. Н. Штрупа . 151

II Историческіе матеріалы.

(Мемуары, письма и пр.)

1) Незданныя письма А. Н. Сьрова къ сестрѣ С. Н. Дютуръ (1859—1861).

2) Орывокъ изъ юношеской оперы А. Сьрова «Майская ночь».

3) Программа и текстъ «Stabat Mater» А Сьрова.

4) Фасимиле письма Сьрова къ его сестрѣ С. Н. Дютуръ.

5) Незданное письмо Бердіова, В. Стасова

6) Шарль Гуно. Записки артиста (пер. А Оссовскаго) Стр. 85, 121, 437.

7) Редакція «Князя Игоря» Бородинна. Ф. сове.

8) Записка А. Н. Глазунова о редакціи «Князя Игоря» Бородина.	155
9) Новые матеріалы для біографіи А. С. Даргомыжскаго; а) письма Даргомыжскаго (1858) б) каррикатура І. Васильева (1852),	161
10) Роговая музыка въ Россіи (Историческая справка). Ф.	715
11) Листъ въ письмахъ къ нему русскихъ друзей. Перев. А. В. Оссовскаго.	721
12) Переписка Фр. Листа съ А. Г. Рубинштейномъ (Пер. А. В. Оссовскаго и В. П.).	821
13) Воспоминанія съ Эрнесто Росси. С. Зусмана.	925
14) П. И. Чайковскій—какъ дирижеръ. И. Пришвинова.	1001
15) Автобіографическій набросокъ Рих. Вагнера.	1255
16) Запрещеніе любви. Отчетъ о первомъ представленіи оперы. Рих. Вагнера.	1273
17) Новые матеріалы для біографіи Глявкя. Письма къ нему К. А. Булганова, А. Гедеонова, Н. Кукольника и Я. Ф. Яненки	1503
18) Новые матеріалы для біографіи Проф. Д. В. Разумовскаго. Сообщ. М. Д. Разумовскій	1571

III. Народная музыка.

1) Курай—башкирскій музыкальный инструментъ. Сергѣя Рыбакова.	35
2) Изображенія музыкальныхъ школъ, русской и польской. В. Стасова	529
3) Со всероссійской выставки въ Н.-Новгородѣ. I. Народные музыкальные инструменты. II. Колокольные экспонаты. Ник. Финдейзена.	1009
4) Русскія влінія въ музыкальномъ творчествѣ Нагайбаковъ, крещенныхъ татаръ Оренбургской губерніи. С. Г. Рыбаковъ.	1343
5) Современныя народныя пѣсни. Очеркъ Н. Н. Филиппова	1537

IV. Біографіи.

Арнольдъ, Юрій	1568
Дюгши—отецъ и сынъ (О. П. и Г. О). Ник. Финдейзена. Стр. 181 и 417.	
Карасевъ, Алексѣй Николаевичъ.	1417
Леонова, Дарья Михайловна. Л.	300
Листъ, Францъ И. Морзукина. Стр. 811.	977
1226 и 1399.	
Никита, Луиза.	1080
Правшиныхъ, Ипполитъ Петровичъ Н. Ф.	1391
Слатинъ, Ильи Ильичъ, И. Букнина.	335
Това, Амбруазъ, О. В-вой.	281
Фаминцынъ, А. С. Н.	915
Шуманъ, Клара. О-вой.	641

V. Хроника.

1. С.-Петербургъ.

Инварь. 1) Музыкальное обозрѣніе 1895 года П. Веймарна 2) VIII, IX и X симфон. собр. Имп. Русск. Музык. Общ. Н. Ф.—3) Обзоръ

вечеровъ камерной музыки. А. В. Оссовскаго.—4) Консерваторскій спектакль. М.—5) 2-й концертъ М. Сикарда. Л. Концерты и оперы.—Слухи и вѣсти. 97

Февраль. 1) «Вертеръ» лирич. драма Манссена П.—2) «Гензель и Гретель» Гуяпердинна. П.—3) Юбилейный концертъ Петропавловскаго Хороваго общ.—«Четыре времени года» І. Гайдна Е. П.—скаго. 4) 3 концерта СПб. Филармоническаго общ. Ник. Ф.—5) 1-й—русскій симфоническій концертъ Ник. Ф.—6) Квартетный собр. И. Р. М. О.—А. В. Оссовскаго.—7) Ученичскій вечеръ муз. школы Даннемана и Кривошеина А. А. 213

Мартъ. 1) II-й и III-й русскіе симфоническіе концерты. Ник. Финдейзена.—2) Симфонические концерты С.-Петербургской музык. школы. І. П.—3) Итальянская опера. М. 4) Опера и концерты. 347

Апрель. 1) IV-й русскій симфоническій концертъ и русскій V-й квартетный вечеръ. Ник. Ф.—2) Концерты С.-Петербургской музыкальной школы. II—IV. Е. П.—скаго.—3) Публичное испытаніе учениковъ И. П. Пришвинова. Ник. Ф.—4) Концерты Архангельскаго. І. Requiem Керубини. II. Реквиемъ Гуно. П.—5) Концертъ бесплатнаго хороваго класса И. А. Мельникова. М.—6) Концертъ Клотильды Клебергъ. Л.—7) Концерты и разныя извѣстія. 457

Май. 1) Открытіе сезона въ Павловскѣ. Л.—2) Концертъ г-жи В. Роланъ. Л.—3) Слухи и вѣсти. 573

Іюнь. 1) Возобновеніе «Князя Игоря» Бородина. Ник. Ф.—2) Концерты въ Павловскѣ. Л.—3) Ученичскій вечеръ школы Даннемана и Кривошеина. К. 645

Іюль. 1) Актъ въ С.-Петербургской консерваторіи.—М—2) Концерты въ Павловскѣ. Ник. Ф.—Слухи и вѣсти.

Августъ. 1) Концерты въ Павловскѣ. 2) Слухи и вѣсти.

Сентябрь. 1) Значеніе современныхъ музycznych вечеровъ Павловскаго показа. П марна.—2) Концерты оркестра граф. Д. Шереметева. С. С.—3) Лѣтній музическій сезонъ въ Ораниенбаумѣ. Н—4) ныя извѣстія

Октябрь. 1) Императорская Русская опера.—М—2) Сербскіе концерты.—М. 1255

Ноябрь. 1) Частная русская опера П. Веймарна.—2) Опера и концерты.—Разныя извѣстія. 1425

Декабрь. 1) По поводу двухъ концертовъ въ пользу фонда Чайковскаго. Ник. Финдейзена.—2) Торжественное открытіе новаго зданія СПб. консерваторіи.—3) Опера и концерты.—Разныя извѣстія 1605

2. Москва.

Корреспонденціи Ив. Липаева; стр. 119, 239, 361, 485, 647, 749, 1287.

3. Музыка въ провинціи:

Архангельскъ, стр. 1301

Баку (корр. С. З.), стр. 1453.

Варшава, стр. 1301.
 Воронежъ, стр. 1302, 1454.
 Гельсингфорсъ, стр. 1302.
 Екатеринбургъ, стр. 659.
 Казань (корр. Н. В. и В. В. С.), стр. 121, 245,
 373, 497, 575, 661, 1302, 1454.
 Киевъ (корр. Л. Г.-ова), стр. 580—1455.
 Нижний-Новгородъ (корр. Ив. Липаева), стр. 929.
 Одесса (корр. С. Зуссмана), стр. 124, 761, 1097.
 Омскъ (корр. А. К.), стр. 584.
 Орель (корр. В. П.), стр. 764, 1104.
 Пенза, стр. 1619.
 Рига, стр. 500 (корр. Всев. Чина), 1457.
 Саратовъ (корр. К. У. Лыгина), стр. 249, 377,
 501, 765, 535, 1625.
 Сарыкамышъ (корр. Любителя), стр. 768.
 Тифлисъ (корр. К. Р. и Н. Г.), стр. 251, 1627.
 Томскъ, стр. 128, 503.
 Харьковъ, стр. 504, 1460 (корреспонденція
 Р. Генина) 1628.
 Языково, стр. 1303.

4. Заграничная хроника.

Стр. 129, 381, 769, 1109, 1305, 1459.
 Объ Адамъ Гальскомъ. Е. П. Стр. 1105.

Б. Русская музыка за-границей.

Стр. 131, 385, 663, 779, 1111.

VI. Библиографія.

1. Отзывы о музыкальных произведенияхъ.

Балакиревъ, М. А. Десять романсовъ. Г. Тимо-
 феевъ 1462
 Чайковскій, Ю. 12 романсовъ. М. 1112
 Штайнль, J. Fantasmagories. Sept morceaux
 piano. М. 939
 Мейер, А. Принцесса Ильва. П. 783
 Геръ, Рих. «Морякъ-Святалець». Опера. Рус-
 ский переводъ. Е. П. 1309
 Золото Рейна. Русскій пер. И. Тюменева.
 1473
 Петровъ, Н. На лонъ природы. Весенній мар-
 шъ для фортепiano. Ф. 591
 Леминскій, А. Нуръ и Анитра. Сюита. Л. 944
 Ипполитовъ-Ивановъ, М. Кавказскіе эскизы.
 Сюита для оркестра. Ф. 391
 — Коронаціонная кантата. Соч. 12-е. Ник.
 Ф. 665
 Major, J. J. Concert symphonique pour Piano
 Ф. 942
 — Sonate in D-dur für Violine und Pianoforte.
 Ф. 942
 Мейендорфъ, П. Романы. А. П. Копляева . 137
 Орловъ, В. М. «Ворона Въщунья» Дѣтская опе-
 ра. П. 787
 — Сибгурка. Дѣтская опера. П. 787
 Рахманиновъ, С. Фантазія для оркестра. Ор. 7.
 391
 Рахманиновъ, С. Рыбаки. Опера. Н. Ф. 253

Кумпердинъ, Э. Генваль и Гретель. Русскій
 текстъ В. Тюменева. Ф. 251
 — М. Семь ковриковъ. Музык. сказка для дѣ-
 тей. Ник. Ф. 665
 Шенкъ, П. П. «Привраки». Фантазія для орке-
 стра. Ф. 135
 — Пять романсовъ. Ор. 5. Н. Ф. 1656

2. Отзывы о книгахъ на русскомъ языкѣ.

Беллэгъ, К. Музыка съ социологической точки
 зрѣнія. Е. П.-скаго. 1635
 Бужовичевъ. Объяснительный текстъ къ собра-
 нію форт. пьесъ и характеристика игры Н. Г.
 Рубинштейна. Л. 1655
 В. (Л.). Камилло Эверарди. Біограф. оч. Ф. 139
 Веймарнъ, П. П., Ц. А. Кюя какъ романсистъ.
 Ф. 1477
 Геника, Р. Исторія фортепiano. Н. Ф. . . . 260
 Ежегодникъ Императорскихъ театровъ. Сезонъ
 1894—1895. Прил. кн. 2-я. Ф. 262
 — Сезонъ 1894—1895 гг. Ф. 668
 — Сезонъ 1895—96 гг. Прил. кн. 1-я. Л. 1652
 Кашкинъ, Н. Воспоминанія о П. И. Чайков-
 скомъ. Н. Ф. 1475
 Курдюмовъ, Ю. Ю. Классификація гармониче-
 скихъ соединеній. Рг. 1646
 Кюи, Ц. А. Русскій романсъ. Очеркъ его раз-
 витія. А. В. Оссовскаго 557
 Науманъ, проф. Эм. Иллюстрированная Всеоб-
 щая исторія музыки. В. 504
 Отчетъ Правленія Кълецакаго Общ. любителей
 музыки и драмат. искусствъ за 1895 г. Ф. . 596
 — Тифлисскаго отд. Имп. Русск. Муз. Общ.
 за 1894/5 гг. Ф. 139
 — Императорской Публичной Библиотеки за
 1893 г. Л. 1663
 Поперековъ, А. И. Тайна музыки и ея развобла-
 ченія Е. П. 1328
 Пфейферъ, Т. Лекція Ганса Бюлова Ф. . 261
 Риманъ, Г. Катехизисъ Исторія музыки. Пер.
 П. Кашкина Н. Ф. 1476
 Рыбаковъ, С. Г. Церковный звонъ въ Россіи.
 Ник. Ф. 507
 Саккетти, Л. Краткая историческая музыкаль-
 ная хрестоматія. Ник. Ф. 667
 — Изъ области эстетики и музыки. М. . 1651
 Федоровъ, проф. А. Ф. Введеніе преподаванія
 пѣвья и музыки въ учебныхъ заведеніяхъ гор.
 Одессы. С. Зуссмана 138
 — Къ вопросу объ авторскомъ правѣ. С. Зус-
 смана. 1326
 Чешинскій, Всев. Отголоски оперы и концерта.
 М. 1473
 Личковъ, Дм. Школьный хоръ. В. Лебедева, 239

3. Отзывы о книгахъ на иностран. языкахъ.

Agricola, Martin. Musica instrumentalis deutsch.
 Ник. Ф. 1125
 d'Alheim, Pierre, «Moussorgski». М. 399
 — «Moussorgsky» Paris 1896. М. 1118

<i>Bayreuth</i> , 1896. Prakt. Handbuch für Festspielbesucher. L.	1336
<i>Bisfeld</i> , A. Die Formen in der Zithermusik.	592
<i>Bischoff</i> , Th. Wer ist musikalisch. A. П. Коптева.	139
<i>Butow</i> , Hans von. Briefe & Schriften. 2 тома. Н. Ф.	262
<i>Dauby</i> , Henri. History of English Musik. Ник. Ф.	945
<i>Deccarius-Sieber</i> , A. Vorschläge zur zeitgemässen Organisation. Ф.	1130
<i>Dietsch</i> , Ernst von. Beethovens Clavier-Sonaten. A. B. Оссовскаго	141
<i>Fuchsman</i> , Die Bedeutung des Tastenlehrers. Ф.	1130
<i>Funfaren</i> zu den Bayreuther Festspielen L. 1660	
<i>Fischer</i> , Fr. Handlexikon für Zitherspieler.	592
<i>Fisch</i> , H. Wagner und seine Werke. L.	1335
<i>Hanslick</i> , E. Fünf Jahre Musik. Н. Ф.	1127
<i>Heintz</i> , Alb. Der fliegende Holländer. П.	790
<i>Max Hesse's</i> Deutscher Musiker-Kalender 1897. Н. Ф.	1478
<i>Hilpert</i> , Br. Die Besteuerung Musik. Aufführungen in Elsass-Lothringen. Ф.	1656
<i>Jahrbuch</i> der Musikbibliothek Peters für 1895. Ник. Ф.	591
<i>La Mara</i> . Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. Н. Ф.	262
<i>Lavignac</i> , A. La Musique et les musiciens. A. П. Коптева	510
<i>Miggé</i> , Otto. Le secret des célèbres luthiers italiens. A. B. Оссовскаго	394
<i>Mitterer</i> , J. Praktischer Leitfaden für den Unterricht in Römischen Choralgesänge L.	1660
<i>Mozart's</i> Don Giovanni. Н. Ф.	1116
<i>Musikführer</i> , der. Redigirt von A. Morin. Ник. Ф.	509
<i>Neujahrsblatt</i> der Allgemeinen Musik-Gesellschaft in Zürich, 1895. Ф.	948
<i>Oechsler</i> , E. Ueberleitungen zum Introitus der Liturgie. Ф.	1337
<i>Pierre</i> , Constant. Le magasin de musique à l'usage des fêtes nationales et du conservatoire. A. B. Оссовскаго	392
— B. Sarrette et les origines du conservatoire national. A. B. Оссовскаго	392
<i>Pochhammer</i> , Ad. Einführung in die Musik. L.	789
<i>Porges</i> , H. Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876. Ф.	1336
<i>Possart</i> , E. Ueber die Neueinstudierung & Neuebenierung des Mozart'schen Don Giovanni. Н. Ф.	1116
<i>Reinecke</i> , C. Ratschläge & Winke für die musikalische Jugend. Ф.	670
<i>Richter</i> , C. H. Gedanken über das Punctum saliens im Musikleben, Lehren & Schaffen. Ф.	670
— E. P. Katechismus der Orgel. Ф.	1337
<i>Riemann</i> , Hugo. Dictionaire de musique A. B. Оссовскаго	142

— L. Populare Darstellung der Akustik in Beziehung zur Musik. Ф.	1477
<i>Robert</i> , Gustave. La musique à Paris 1894—1895. A. B. Оссовскаго	396
<i>Roeder</i> , E. Das Dresdner Hoftheater der Gegenwart	1338
<i>Rudigier</i> , P. Die Elemente des Zitherspiels in Theorie und Praxis. Ф.	592
<i>Schmiedt</i> , L. Zur Geschichte der Märchen Oper. Ник. Ф.	948
<i>Schultze-Strelitz</i> , L. Sänger Fibel. Ф.	792
— Ueber Gesang Unterricht & Gesangmethoden. Ф.	792
<i>Wagner</i> , Rich. Nachgelassene Schriften & Dichtungen. Ф.	790
<i>Weitzmann</i> , C. F. Harmoniensystem. Ф.	1129
<i>Weltner</i> , A. J. Mozart's Werke & die Wiener Hoftheater. Н. Ф.	1116
<i>Wirth</i> , M. Die Entdeckung des Rheingolds aus seinen wahren Dekorationen L.	1652

VII. Периодическая печать о музыкѣ.

<i>Бабкинъ</i> , Б. Балайка. Очеркъ и исторія ея развитія и усовершенствованія	803
<i>Барышникъ</i> Маринскаго театра	1340
<i>Веймаръ</i> , П. Ц. А. Кюи какъ романистъ	1133
<i>Демьянскій</i> , В. Д. О первоначальномъ преподаваніи игры на фортепiano	796
<i>Зотовъ</i> , Р. Воспоминанія о А. Н. Сѣровѣ	265
<i>Коптевъ</i> , А. П. Ново-германская музыка. какъ отраженіе современныхъ философскихъ влѣяній	1661
<i>Кюи</i> , Ц. А. — о произведеніяхъ I. Гофмана	273
Къ 25-лѣтію дня смерти Сѣрова и постановки «Вражьей силы»	408
Къ концертамъ малолѣтняго Кочальскаго	145
<i>Липаевъ</i> , Ин. Петръ Ильичъ Чайковскій	1479
<i>Листъ</i> и Графъ Ал. Толстой	146
<i>Моревъ</i> , И. Учительскіе курсы церковнаго пѣнія въ гор. Казани	1488
Мѣропріятія къ развитію церковнаго пѣнія	952
<i>Островскій</i> и Сѣровъ на народной сценѣ	607
<i>Рклишкнй</i> , В. О постановкѣ пѣнія въ церквахъ при духовно-учебныхъ заведеніяхъ	671
<i>Соловьевъ</i> , Н. Воспоминанія о «Демонѣ»	1339
<i>Стасовъ</i> , В. Новая партитура Глинки въ Императорской публичной библиотекѣ	793
<i>Чайковскій</i> , М. И. Дѣтство и отрочество П. И. Чайковскаго	400. 513—595
<i>Чайковскій</i> — какъ дирижеръ	951
Чувашскіе двѣичьи пиры	410
<i>Штибергъ</i> , Г. Г. Кое-что о музыкѣ русскихъ цыганъ	143

VIII. Некрологъ.

Стр. 149, 275, 413, 521, 695, 1147, 1494.

IX. Отъ Редакціи.

Стр. 149, 415, 523, 695.

Х. Почтовый ящикъ.

Стр. 521, 608, 1497.

ХІ. Справочный отдѣлъ.

Стр. 609, 693.

Б. ИЛЛЮСТРАЦІИ.

І. Портреты.

Арнольдъ, Ю. К.	1564
Глинка, М. И. (прилож. къ № 12).	
Гофманъ, Іосифъ (прилож. къ № 1).	
» въ дѣтствѣ.	296
Дютшъ, Г. О.	418
Дютшъ, О. И.	423
Карсавъ, А. Н.	1420
Леонова, Д. М.	301
Листъ, Фрэнцъ.	809
» въ молодости.	818
Никита, Луиза. (прилож. къ № 9).	
Принашниковъ, И. П.	1390
Слатявъ, И. И.	335
Съровъ, А. Н. въ молодости (1843) } прилож.	
» съ портрета писавшаго А.Н. } къ № 9.	
Съровымъ	
Тома, Амбруазъ.	285
Фаминцынъ, А. С.	916
Шуманъ, Клара.	642

ІІ. Рисунки.

1) Карриатура на Даргомыжскаго (1851 г.)	
І. Г. Васильева	163
2) Русская пѣвческая школа съ XVII вѣка	535
3) Польская пѣвческая школа XV вѣка.	536
4) Вилла Ш. Гуно.	554
5) Общій видъ гулянья на Ходынскомъ по-	
лѣ.	697

6-7) Народные театры на Ходынкѣ.	703
8) Малый народный театр на Ходынкѣ.	705
9) Царскій павильонъ и народные театры на Ходынкѣ	711
10) Петровскій дворецъ въ Москвѣ.	813
11) Оркестръ роговой музыки конца XVIII вѣка.	718
12) Снимокъ съ рѣдкой гравюры—группы—карриатуры на Листа.	825
13) Изображенія 13 народныхъ музыкальных инструментовъ на Всероссійской Выставкѣ.	1009
14) Вагнеровскій театр въ Байрейтѣ	1248
15) Вилла «Wahnfried» Вагнера въ Байрейтѣ.	1254
16) Домъ въ которомъ родился Р. Вагнеръ	1255
17) Судьба артиста. Карриатура на Глинка.	
Н. Степанова	1524
18) Екатеринодарскіе курсы пѣнія. Группа (прил. къ № 12).	

ІІІ. Автографы.

Факсимиле письма Сърова къ его сестрѣ С. Н. Дютуръ (стр. 32).

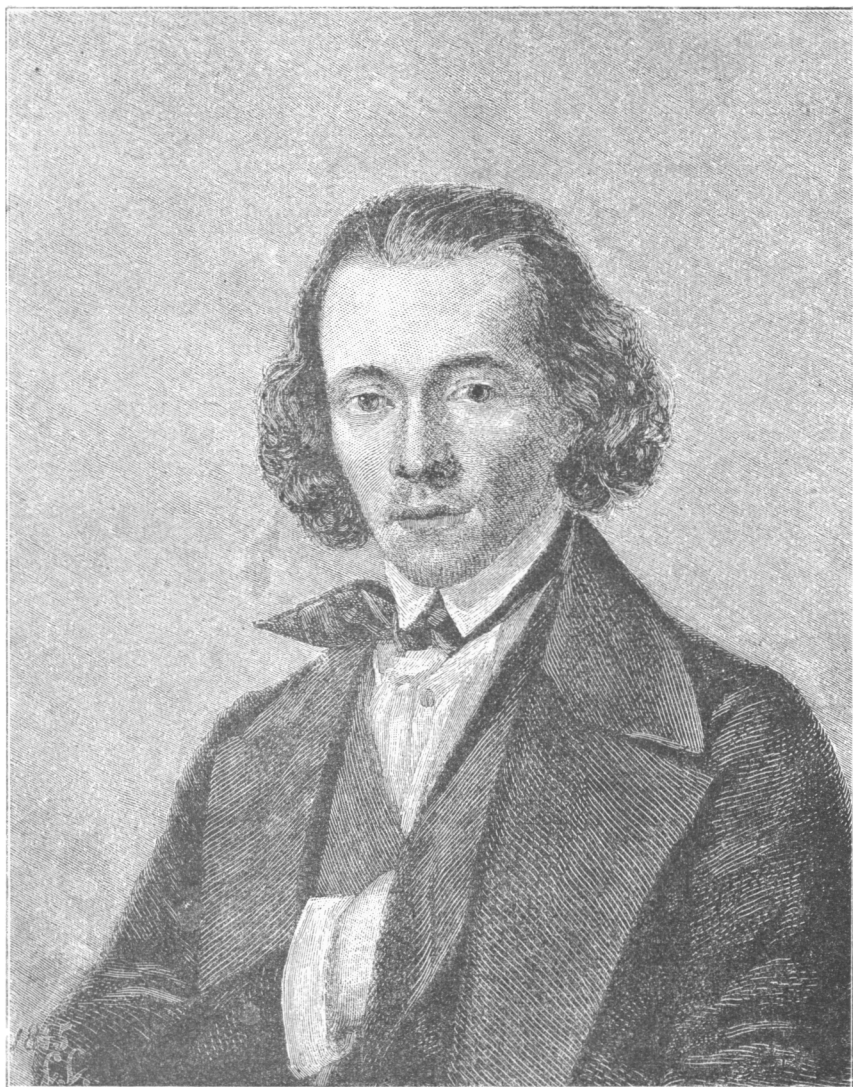
В. Н О Т Ы.

- 1) Отрывокъ изъ неоконченной оперы «Майская почта» А. Н. Сърова (прил. къ № 1).
- 2) Мелодія Курая—башкирск. музык. инструмента. С. Рыбанова. (Прил. къ № 1.)
- 3) Ноты 18 напѣвовъ нагайбакскихъ татаръ. С. Рыбанова (Прил. къ № 11).

Г. ПРИЛОЖЕНІЯ.

1. Музыкальный «Календарь-Альманахъ» на 1896 г. (съ иллюстраціями).
2. Мемуары Гектора Берліова.—Выпускъ 2-й.

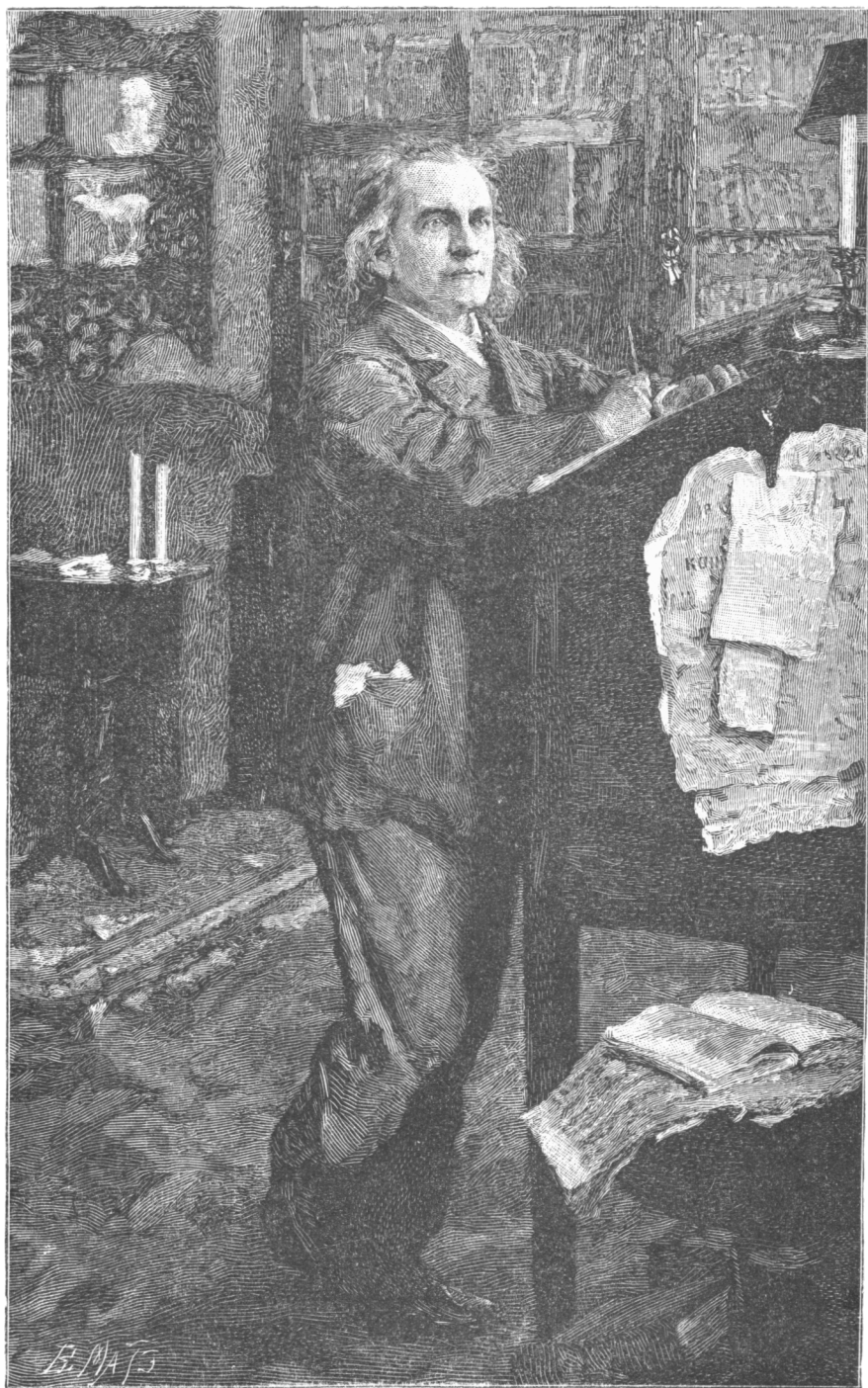




Александръ Николаевичъ Суровъ

въ молодости (1845)

съ портрета, рисованнаго его сестрой Софіей Николаевной.



А. Н. Стровъ

съ портрета, писаннаго сыномъ композитора

В. А. Сървымъ

(гравюра **В. Матэ**).

МУЗЫКАЛЬНАЯ

№ 1 (Январь).

ГАЗЕТА.

Русская Музыкальная Газета въ 1896 г. вступаетъ въ третій годъ своего существованія. Ея задачи и средства къ ихъ выполнению выяснились достаточно. Насколько тѣ и другія были вѣрны и достигаемы—Редакція, конечно, не можетъ рѣшить сама. Однако должно признаться, что цѣлый рядъ отзывовъ — не въ периодической печати, которая, за очень малымъ исключеніемъ, старается замолчать наше изданіе или обойти его окольными путями, — цѣлый рядъ письменныхъ отзывовъ, въ особенности изъ провинціи, гдѣ съ каждымъ годомъ музыкальная жизнь начинаетъ биться и заявлять о себѣ все сильнѣе и громче, — даютъ возможность Редакціи съ болѣе основательностью предположить, что цѣли, намѣченныя ею и въ тоже время средства — основательны и достойны вниманія. Эти заявленія были Редакціи тѣмъ болѣе важны и необходимы, что музыкальная периодическая печать въ минувшемъ году понесла очень крупную утрату: февральскимъ номеромъ прекратилось изданіе московскаго журнала «Артистъ», хотя и не посвященнаго исключительно музыкальному искусству, но отводившаго ему почетное мѣсто на своихъ страницахъ. «Артистъ» всегда былъ образцовымъ изданіемъ, какъ относительно своего внутренняго содержанія (за малымъ исключеніемъ), такъ еще болѣе (и безъ всякаго исключенія) по своей изящной и художественной внѣшности. Какъ трудно въ Россіи добиться поддержки со стороны публики и читающихъ (а не только играющихъ или спорящихъ) музыкантовъ и любителей музыки, доказываетъ именно прекращеніе славнаго московскаго «Артиста».

Сожалѣя о кончинѣ своего *старшаго* собрата, скажемъ также нѣсколько словъ о неудачѣ младшаго. Въ прошломъ 1895 году началъ издаваться въ Петербургѣ *русскій* музыкальный журналъ на *нѣмецкомъ* языкѣ: «*Russland's Musik Zeitung*». Не мѣсто здѣсь входить въ разсмотрѣніе этого журнала; признаемся только, что какъ цѣли, такъ и средства, поставленные этимъ изданіемъ, были во многомъ, если не во всемъ, прямо противоположны нашимъ. Въ серединѣ прошлаго года издатель этого журнала, г. Габриловичъ передалъ свое изданіе обществу, владѣющему и издающему нѣмец-

кую газету «Herold». Возможно-ли серьезное и вполне безпристрастное, не отчужденное печатью рутинны и самаго неподвижнаго консерватизма, отношеніе къ русской музыкѣ и русскому искусству при такихъ обстоятельствахъ— должно очень скоро показать будущее.

Такимъ образомъ, если не считать превосходнаго изданія «Ежегодника Императорскихъ Театровъ», несравненно богатаго внѣшностью и содержаниемъ, не посвященнаго, однако, всецѣло музыкѣ (что и не лежитъ въ задачахъ этого изданія),—«*Русская Музыкальная Газета*» является нынѣ единственнымъ органомъ исключительно одной музыки въ Россіи. Тѣмъ болѣе она сознаетъ свои задачи и тѣмъ болѣе Редакція стремится къ расширенію ея съ цѣлью сдѣлать изданіе дѣйствительно органомъ, связующимъ всѣхъ любящихъ и преданныхъ русской музыкѣ (понимая эту послѣднюю въ самомъ обширномъ, хотя и не отрицательномъ, смыслѣ), а также работающихъ на ея славу и величіе.

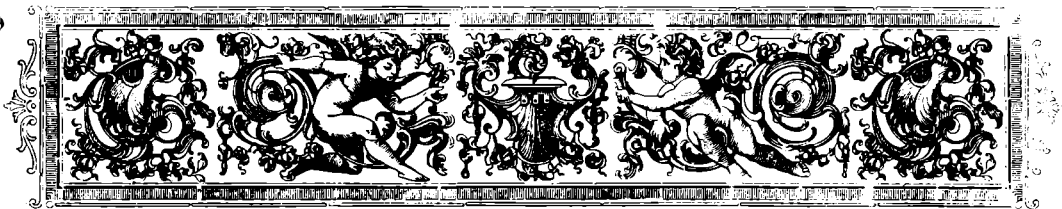
Для достиженія этой цѣли Редакція, согласно своему обѣщанію, расширяетъ по возможности вообще всѣ отдѣлы, но главнымъ образомъ будетъ стараться представить своимъ читателямъ возможно болѣе полный конспектъ всего, происходящаго какъ въ русскомъ музыкальномъ мірѣ, такъ и за границей. Въ виду этого, будетъ обращено болѣе вниманія на отдѣлъ *хроники*, къ которому нынѣ, въ видѣ опыта, будетъ присоединенъ прежній отдѣлъ «музыка въ провинціи», далѣе на отдѣлы—*библіографіи, заграничныхъ извѣстій и некролога*. Наконецъ, вводится, также въ видѣ опыта, совершенно новый отдѣлъ «**Періодическая печать о музыкѣ**», въ которомъ будутъ сообщаться наиболѣе выдающіяся и интересныя статьи и замѣтки какъ русской, такъ и иностранной періодической печати. Этотъ дополнительный отдѣлъ является цѣлесообразной мѣрой именно въ виду того, что благодаря почти совершенному отсутствію музыкальныхъ органовъ въ Россіи, большинство статей по музыкальной литературѣ печатается во многихъ журналахъ, которыя, безъ сомнѣнія, не могутъ быть выписываемы всѣмъ каждымъ музыкантомъ или любителемъ.

Начинаемъ третій годъ нашего изданія портретомъ новаго свѣтила, восходящаго на музыкальномъ горизонтѣ—Іосифа Гофмана, молодого гениальнаго піаниста, на котораго возлагаемъ самыя высокія, самыя лучшія надежды!

Наше обращеніе къ читателямъ заключимъ привѣтствіемъ «съ Новымъ Годомъ» и отъ души выразимъ благодарность нашимъ читателямъ и, въ особенности, сотрудникамъ и тѣмъ лицамъ, которыя съ любовью заботились о нашемъ изданіи и работали для него. Ихъ общее участіе дало намъ силу и бодрость выполнять свою задачу.

Редакція.





ЮСИФЪ ГОФМАНЪ.

Геній—высшая благодать Божія, даруемая людямъ. Они рождаются въ-ками и, выходя изъ тѣсныхъ рамокъ специальности, — становятся достоинствомъ всего человѣчества. Не одному какому-нибудь народу они должны принадлежать — весь культурный міръ понимаетъ или пойметъ ихъ (рано или поздно), оцѣнитъ, будетъ восторгаться и поклоняться....

Современная жизнь можетъ почитать себя счастливой при обладаніи такого значительнаго числа талантовъ, на все-возможныхъ поприщахъ: искусства, литературы и науки, — какого прежде почти небывало. Жизнь идетъ впередъ, все двигается, нарастаетъ. вмѣстѣ съ жизнью — и требованія общества становятся значительнѣе и труднѣе. — Именно въ подобный моментъ такой уравновѣшенности знанія, въ моментъ когда цѣлая плеяда талантовъ привлекаетъ на себя общее вниманіе, въ моментъ, который покойный Рубинштейнъ хотѣлъ опредѣлить названіемъ четвертой музыкальной драмы нибелунгова цикла — *Götterdämmerung* — сумерки боговъ — теперь, казалось бы, всего труднѣе можно было бы ожидать появленія генія въ области искусства, ожидать человѣка, способнаго заговорить столь сильно, чтобы увлечь всѣхъ, увлечь не моднымъ новшествомъ, не минутной аффектаціей, а серьезно, глубоко, безъ пово-

рота назадъ. Такимъ исключительнымъ, безусловно выходящимъ изъ ряду вонъ явленіемъ должно признать *Юсифа Гофмана*, молодого, но уже отмѣченнаго печатью геніальности, пианиста.

Лишь годъ тому назадъ сошелъ въ могилу Рубинштейнъ, передъ исполнителскимъ геніемъ котораго преклонялись — и друзья, и враги. Наслѣдіе, оставленное имъ и другимъ скончавшимся великимъ пианистомъ, быть можетъ еще болѣе замѣчательнаго Рубинштейна, Листомъ, наслѣдіе было счастливое и богатое. Д'Альберъ, Рейзенауеръ, Зауэръ, Грюнфельдъ, Софія Ментеръ¹⁾ — это артисты перво-классные, удивляющіе весь міръ; съ другой стороны, въ области фортепیانной техники мы слышали и имѣемъ такіе прекрасные таланты, какъ г-жи Клебергъ и Аусдероз и пианистовъ Зилотти и Феликса Блуменфельда, совершенствующаго съ каждымъ годомъ. И все же память о Рубинштейнѣ была еще свѣжа, его геній еще былъ живъ среди всѣхъ слышавшихъ этого несравненнаго творца-пианиста.

И вдругъ — въ одномъ изъ симфонич. концертовъ И. Р. М. О. за фортепیانно сидитъ юноша²⁾ — и исполняетъ одинъ

1) Г. Падеревскій въ Петербургѣ еще не появлялся, а потому о силѣ его таланта или о недостаткахъ его игры, здѣсь разумѣется, рѣчи быть не можетъ.

2) Гофману всего 19 лѣтъ. Онъ родился

изъ концертовъ (D-moll'ный—лучшій) Рубинштейна. Казалось всѣмъ, что его игралъ самъ Рубинштейнъ—та же сила, мощь, та же поэзія, то же вдохновеніе, творчество. Трудно представить себѣ то удивленіе и, далѣе, то восхищеніе, которое все болѣе и болѣе охватывало публику. Слѣдующій концертъ (Clavier-Abend) — устроенный тѣмъ же обществомъ, Гофманъ далъ въ залѣ Дворянскаго Собранія и привлекъ несмѣтную массу публику. Наконецъ, онъ далъ еще два концерта и на дняхъ предстоитъ третій — число его слушателей — самыхъ горячихъ поклонниковъ—все растетъ и растетъ. Кромѣ одного Рубинштейна ни одинъ артистъ не выступалъ совершенно одинъ, даже безъ оркестра (часто исполняющаго лишь сопровожденіе или служащаго для разнообразія программы), въ Дворянскомъ Собраніи. Исключеніе составилъ одинъ Гофманъ.

Иосифъ Гофманъ—геній еще только начинающій, расправляющій, такъ сказать, свой крылья, а между тѣмъ, по отзыву лицъ, недовѣрять которымъ нельзя, онъ не уступаетъ въ исполненіи Рубинштейну—въ лучшіе годы его концертнаго. Подчасъ только ему не хватаетъ титанической мощи Рубинштейна—но должно помнить, какъ молодъ этотъ артистъ, какъ онъ можетъ развиться, и что можно отъ него ожидать.

Спокойный, симпатичный, безъ всякой аффектаціи, безъ малѣйшей вычурности или манеры, которая свой-

въ 1876 г. въ Краковѣ. Музыкальное воспитаніе, подъ наблюденіемъ отца, онъ получилъ въ Берлинѣ и закончилъ его у А. Рубинштейна. По слухамъ онъ уже успѣлъ въ эти немногіе годы дать около 300 концертовъ, а въ 1884 году совершилъ концертное путешествіе по Америкѣ. Нужно удивляться сколько въ немъ было силы и какъ великъ его талантъ, пересилившій такую чрезвычайную работу!

ственна даже первокласснымъ пианистамъ и которая отсутствовала у одного только Рубинштейна—Гофманъ поражаетъ своей изумительной техникой, доведенной почти до высшаго совершенства; его игра сильна и могуча; у него фортепiano перестаетъ быть фортепiano — является *оркестръ*, съ сонмомъ голосовъ и притомъ каждый голосъ говоритъ слышно и самостоятельно; слышна каждая деталь, малѣйшее намѣреніе композитора уловлено въ совершенствѣ, и въ то же время общая картина получается поразительная: цѣльная, глубоко художественная. Гофманъ замѣчательный, мыслящій художникъ. Онъ играетъ Шопена какъ никто; это и понятно—онъ самъ родомъ полякъ и натура столь же гениальная въ исполнительской сферѣ, какимъ былъ Шопенъ въ области творчества. Въ одномъ изъ концертовъ онъ игралъ сонату—съ похороннымъ маршемъ и бурею. Это дѣйствительно были образы, картины

Совершенно иначе онъ понимаетъ и исполняетъ необыкновенно тонко, превосходно, но съ матовымъ отблѣнкомъ уже отцвѣвшія произведенія старыхъ композиторовъ: Couperin'a, Rameau, а также Генделя и Вебера. Онъ мастерски передаетъ ихъ.

Роскошно, великолѣпно, блестяще, съ необыкновенной силой исполняетъ онъ концертныя сочиненія Шубертъ-Листа (венгерскій маршъ—поразительно, но не съ полнѣйшей покуда мощью). Годара („En gaite“ сыгранный имъ въ первомъ изъ собственныхъ концертовъ поражалъ изяществомъ и блескомъ) и Рубинштейна. Кажется—Гофманъ сильный поклонникъ композиторскаго таланта Рубинштейна—это маленькое пятно, которое, быть можетъ, когда нибудь исчезнетъ.

Онъ понимаетъ Рубинштейна вполне и передаетъ его произведенія такъ,

какъ они исполнялись ихъ покойнымъ авторомъ. Между послѣдними Гофманъ исполнилъ, между прочимъ, талантливый и остроумный — Contredanse (изъ ор. 14—Le Val)—блестящую концертную кадрили. Не слыша этого исполненія, трудно представить себѣ все разнообразіе оттѣнговъ, деталей, всю силу, изящество и блескъ его. Первый № контрданса съ прекраснымъ сильнымъ призывомъ, благородная и прелестная пятая тура, второй періодъ который очень напоминаетъ одну изъ вариаций лезгинки въ „Демонъ“ того же автора, и, наконецъ, блестящая, виртуозная и труднѣйшая шестая фигура—три лучшихъ № этого произведенія были переданы съ невообразимымъ блескомъ и талантомъ. Ни малѣйшаго утомленія не было видно, такъ какъ на bis артистъ исполнилъ венгерскій маршъ Шуберта-Листа, длинный и трудный этюдъ Мошковскаго и Feuerzauber изъ „Валкириі“ Вагнера—произведеній требующихъ страшной силы и напряженности.

Наконецъ, послѣднее достоинство Гофмана — оркестровая сила и колоритъ въ исполненіи—самымъ художественнымъ образомъ выразились при передачѣ только что названнаго отрывка изъ „Валкириі“ Вагнера. Сцена заклинанія огня исполняется имъ поразительно. Слышны всѣ оркестровые эффекты, ясна инструментовка; появленіе тему Логе на высокомъ регистрѣ—звучитъ точно передаваемыя стеклянными колокольчиками....

Исполнительскій геній Гофмана—громадный, разнообразный до высокой степени художественности. Это одна изъ силъ, способныхъ разсѣивать туманъ, сопровождающій *сумерки боговъ*...

Судьба этого художника піаниста ясна. Она столь же замѣчательна, какъ и судьба другихъ піанистовъ-геніевъ: Листа и Рубинштейна. Врядъ ли я ошибусь въ своемъ предсказаніи: геній не можетъ идти назадъ — онъ растетъ и совершенствуется!

Ник. Финдейзень.



ПАМЯТИ СЪРОВА.



Лучшимъ доказательствомъ признательности выдающимся дѣятелямъ науки, литературы и искусства, со стороны общества, являются чествованія живыхъ дѣятелей и память умершихъ. Чѣмъ выше и значительнѣе дѣятельность, тѣмъ больше признательность и тѣмъ дольше живетъ память о нихъ. Немногихъ лишь память переживаетъ столѣтія и еще меньше тысячелѣтія.

Безъ сомнѣнія дѣятельность *Александра Николаевича Серова* займетъ одну изъ наиболѣе яркихъ страницъ исторіи русской музыки. Память его предстоить очень скоро чествовать русскому обществу. Въ одномъ изъ предъидущихъ № нашего изданія было напечатано напоминаніе объ истекающемъ 20-го сего января *двадцатипятилѣтія* со дня смерти покойнаго композитора и музыкальнаго критика.

Дѣятельность Серова ознаменовала себя на поприщахъ композиціи и критики; въ той и другой областяхъ онъ заявилъ себя крупными заслугами, которыя всячески заслуживаютъ признательность какъ со стороны музыкальнаго міра, такъ и со стороны публики. За нимъ по праву числится имя перваго русскаго музыкальнаго критика и писателя. Болѣе 25 лѣтъ проработавъ на этомъ поприщѣ, онъ заслужилъ обширное знакомство и вліяніе. Его статьи находили себѣ не только массу послѣдователей, но нажили себѣ и не мало враговъ, а это одинъ изъ признаковъ таланта и силы. Серовъ былъ борцомъ, а таковыхъ немного насчитываетъ наша музыкальная исторія. Не говоря уже о томъ, что Серовъ *первый* съ большимъ талантомъ и съ большимъ запасомъ знанія былъ передовымъ нашимъ музыкальнымъ критикомъ, въ теченіи многихъ лѣтъ, но онъ первый выяснилъ намъ

значеніе великихъ музыкальныхъ художниковъ запада: Гайдна, Моцарта и Бетховена. Онъ же первый выступилъ у насъ смѣлымъ проповѣдникомъ культа Вагнера.

Въ области композиціи онъ оставилъ намъ такое замѣчательное произведеніе, какъ опера «*Юдифь*», доказывающую о его владѣніи техникой, прекрасномъ и часто непосредственномъ вдохновеніи, а также владѣніи оркестра. Последняя его опера, «Вражья Сила», хотя и не носитъ въ общемъ своемъ музыкальномъ складѣ (но не въ частности) отпечатка особой талантливости, важна уже однимъ выборомъ и трактованіемъ сюжета и указываетъ этимъ самымъ тотъ путь, по которому русская музыкальная драма должна идти. Эта идея у Сѣрова родилась раньше, нежели была съ геніальностью выполнена Мусоргскимъ...

Желая почтить память этого музыкальнаго дѣятеля Редакція «Русской Музыкальной Газеты» рѣшила посвятить часть своего перваго № за 1896 годъ цѣлому ряду матеріаловъ для біографіи А. Н. Сѣрова, а также нѣсколькимъ портретамъ его. Полная біографія А. Н. Сѣрова уже давно ждетъ очереди. Безъ сомнѣнія, печатаемая здѣсь статьи послужатъ этому дѣлу и тогда наша цѣль—чествованіе памяти Сѣрова должна считаться достигнутой.

Пусть этотъ № «Русской Музыкальной Газеты» послужитъ началомъ тому воздаванію чести заслугамъ А. Н. Сѣрова, котораго послѣдній былъ и всегда будетъ достоинъ.



Неизданныя письма А. Н. Стрѣва къ его сестрѣ С. Н. Дютурѣ

1859—1861.

I

[1859 г.]

Если у тебя еще *Арабески* Гоголя, пришли мнѣ ихъ на одинъ денекъ. Надо для статьи о Вагнерѣ, надъ которою я теперь крѣпко работаю.

Въ сочиненіяхъ Вагнера (*Oper und Drama, Kunstwerk der Zukunft*), которые долго гостили у С....., В. понадѣлалъ прекуръзные и *предерзкія* замѣтки краснымъ карандашомъ.

Логика ни малѣйшей!

Любуется, напримѣръ, цѣлою страницю и все *подчеркиваетъ* въ видѣ *одобрѣнія* (къ чему?!), потомъ вдругъ — при результатномъ выводѣ (N.B. Вагнеровскомъ), т. е. *въ высшей степени* гениальномъ) поставить: неправда!

Что это за умъ такой, навыворотъ, — кверху ногами!

Въ Воскресенье я былъ въ театрѣ смотрѣлъ Феррарисъ ¹⁾ въ 4 ряду кресель *справа*. Въ томъ же ряду *слева* сидѣли: Званцовъ, а *рядомъ* — точно нарочно: N. съ своей П.....

II

13 Марта [1859 г.]

И сегодня я не могу у тебя быть къ обѣду и вечеромъ. Слишкомъ много работы срочной. «Вагнера» я еще не кончилъ для нынѣшней книжки «Русск. Слово» — начало статьи, между тѣмъ, *печатается*, значитъ, шутить нельзя. Все погоняетъ меня страшно, — а концерты и концертистовъ *визиты* отнимаютъ бездну времени. Вотъ и изволь!

— Утѣшаю себя тѣмъ, что *отдохну* лѣ-

¹⁾ Амалія Феррарисъ — знаменитая итальянская тавцовщица. *Прим. Ред.*

томъ. А то, даже для моей нѣмецки-работящей натуры тяжеленько.

III.

[1859—60].

Мелочныя дѣлишки, которые постоянно тормозятъ меня все это время и отрываютъ отъ *настоящихъ* занятій (и такъ проходятъ дни и мѣсяцы, и *годы!*), помѣшали мнѣ отвѣтить тебѣ давеча, хоть два слова, на *горячее* твое извѣстіе о припадкѣ *Вагнероманіи*. Я самъ теперь постоянно въ такомъ точно настроеніи и, еслибъ былъ столько же *слабонервнымъ* какъ ты, вѣроятно, то-же бы разстроилъ себя *до больницы*.

За тебя я радуюсь впередъ. — Сколько тебя ждетъ наслажденій въ *знакомствѣ* съ Вагнеровскими операми (знакомствѣ *предварительномъ*, конечно, не скажу «плохомъ» — потому что духъ мы схватываемъ вполнѣ, а тутъ все дѣло въ этомъ, *на первый раз!* А что было бы съ нами при *настоящемъ* исполненіи, въ театрѣ!) Подумай, что ты узнала только *треть* (впрочемъ, весьма — важную) *одной* изъ *трехъ* оперъ (*одну* *девятую* всего Вагнеровскаго репертуара, т. е. того, гдѣ онъ *совсѣмъ* Вагнеръ, съ его *новой* музыкой).

За себя же я радъ во 1-хъ потому, что *непретменно* въ нынѣшнемъ же году услышу хоть *что нибудь* Вагнера на сценѣ!

Во 2-хъ потому, что успѣлъ влюбиться въ эту музыку раньше поѣздки за границу. Тогда прямо бы только и говорили, что меня обработали Листъ и компанія, когда какой-нибудь Балакиревъ *теперь даже*, подъ влияніемъ мыслей, которыми его начинаютъ, не стыдится увѣрять меня *самого*, что я въ этомъ случаѣ *пляшу* по чужой *дудкѣ*?! По чьей *желаю* знать, кромѣ *самого Вагнера*?

Прислучаѣ можешь сказать кому слѣдуетъ, что теперь я только *сожалѣю* о людяхъ, которыхъ *уши закрыты* для Вагнера а постольства — а скоро стану этихъ *глухихъ презирать*, какъ стоящихъ *наравнѣ* съ Улыбышевымъ.

Вагнеръ не знаетъ *какого* онъ себѣ прибрѣлъ приверженца въ *Россіи*. А приверженность эта не для меня, ни для Вагнера, ни для Россіи бесплодно не останется.

Чѣмъ больше я *впиваюся* въ Вагнера, тѣмъ больше нахожу нѣкоторую родственность въ немъ съ *Глинкой* и *донаму* это, разведу по *пальцамъ*. Въ «Жизни за Царя» *тотъ же* съ-ума-сводительный элементъ.

IV.

26 Марта [1860].

По случаю отправляемаго мамой письма къ тебѣ, приписываю хоть нѣсколько строкъ, на самую скорую руку.

Въ 3-емъ концертѣ дирекціи исполнили отрывки изъ *Лоэнгина*. На *первый* разъ это нашей публики не могло понравится *до восторгу* (какъ увертюра *Тангейзеръ*, которая *опять* шла въ 3-мъ концертѣ, — и маршъ правится *теперь*), однако аплодировали *долго* и *сильно*.

Въ 4-мъ концертѣ повторили — маршъ. Увертюру *Тангейзеръ* въ 3-й концертъ назначили по желанію В. К. Константина и Наслѣдника. При дворѣ уже вошло въ моду восхищаться Вагнеромъ.

Въ публикѣ нашей голосовъ *враждебныхъ* Вагнеру почти нѣтъ. Все это точно подъ землю спряталось! Только въ посл. № Искры¹⁾ на первой страницѣ сдѣланы портреты (?) двухъ музыкантовъ *будущаго*, исполняемыхъ современниками (какъ мнѣ *надоть* эти дурацкія насмѣлки надъ словомъ, котораго Вагнеръ и не *выдумывалъ* даже!!!)

Сдѣланъ — абисинскій маэстро: *Лазаревъ* (и *очень похожъ*) — а рядомъ — Вагнеръ (изъ «фантазіи» рисовальщика, который и не видѣлъ даже ни одного портрета Вагнера; нарисованъ просто сапожникъ какой-то изъ Мѣщанской). Все это, разумѣется, сущій *вздоргъ* — публику теперь этими пустяками не собьютъ. Но

¹⁾ Юмористическій журналъ, въ которомъ была напечатана карриатура Н. А. Степанова.

Прим. Ред.

все-таки досадно за *профанацию* нашего идола. Я знаю *чи* это штуки въ «Искрѣ» — автора «Русалки», который своимъ неприличнымъ «сопрано» изподтишка все подтруниваетъ надъ Вагнеризмомъ. А къ чему *самъ стремился* въ «Русалкѣ» если не точно къ тому же!! Такие уроды! — Кстати объ уродахъ: *Вл. Стасовъ* былъ въ ложѣ, въ послѣднемъ (4-мъ) концертѣ дирекціи.

Письмомъ своимъ о Вагнерѣ *Мамѣ* и *Пьеру* (что у тебя за фантазія *имѣ такъ* писать?!) ты поселила мнѣніе, что окончательно *помишалась*. О Вагнерѣ веди переписку *со мной* и — баста. Для прочихъ все это только *дико* и больше ничего. Липочка, напр., слушала Вагнерову музыку въ *двухъ* концертахъ и признается, что все это ей даже *нисколько* не нравится. Она просто терпѣть не можетъ Вагнера. Можешь, значить, представить себѣ, *какъ* они должны принимать твою восторженность!!

Пожалуйста увѣдомь меня поакуратнѣе о *партитурахъ*. Непремѣнно надо *письменное* удостовѣреніе отъ Брейткопфа. Меня этотъ казусъ поставитъ въ *дураки* передъ Театр. Дирекціей (гдѣ, впрочемъ, теперь — *во мнѣніи*, я въ большемъ ходу). — Скоро напишу много. Теперь некогда.

Цалую тебя и милыхъ племянницъ съ *имянинникомъ*, не менѣе милымъ. Поздравляю съ Пасхой.

V.

[1860].

Завтра же брошусь хлопотать, оставивъ сторонѣ всѣ собственные интересы и всѣ занятія. *Такое* существо какъ Вагнеръ имѣетъ всѣ права, чтобы *даже мы* (*sans fausse modestie*) считали за счастье быть ему полезными и въ практической жизни, кромѣ ежечаснаго апостольства. То, объ чемъ мы съ тобой мечтали, въ Дрезденскихъ бесѣдахъ, еще въ садикѣ *Ostra-Allee*, — кажется, *сбывается*. И, какъ все *реальное*, какъ то нечувствуется *вдругъ*, что мы посреди ужъ того, о чемъ мечтали какъ о чемъ-то едва быточномъ... Ты видишь, что сношенія мои съ Вагнеромъ приняли характеръ *чрезвычайной серьезности* (какъ впрочемъ всѣ мои дѣла, даже безсознательно для меня самого).

Еслибъ *Сабуровъ* былъ *хотя капельку* похожъ на путнаго человѣка — Вагнеръ

былъ бы въ *Петербургъ* даже этою зимою, т. е. 60—61 гг., потому-что сообщаетъ въ письмѣ,—что не смотря на всѣ общанія, сдѣланныя ему въ Парижѣ, онъ—*furchtbar gleichgültig*—ко всему, что въ Парижѣ для него дѣлается. А у насъ—несмотря на бессмысленныя нападки ословъ или подлецовъ (ихъ у насъ таки довольно!), публика дѣйствительно лучше, умнѣе, впечатлительнѣе нежели всякая другая, и Вагнеръ скорехонько завоевалъ бы себѣ *тронъ* на нашей дѣвственной, въ этомъ смыслѣ, почвѣ. Онъ спрашиваетъ моего мнѣнія въ трудномъ вопросѣ: долженъ ли онъ *хлопотать* въ Парижѣ о постановкѣ Тангейзера, Лоэнгина и тѣмъ погрузиться въ цѣлое море непрятностей, или оставить все въ сторонѣ,—отложить попеченіе о прежнихъ своихъ операхъ, чтобы въ совершенномъ уединеніи приводить къ окончанію созрѣвающія въ головѣ *новыя*? Я хорошенько *обдумаю* этотъ пунктъ и сообщу тебѣ, какъ я отвѣтилъ. Очень можетъ быть, впрочемъ, что я и самъ на зиму махну къ Вагнеру, въ Парижъ. Такъ я полагаю повернется дѣла мои.

Вѣрю, что тебя должны страшно бѣсить дурацкія «критики» на Вагнера въ газетахъ! Сужу, въ этомъ по себѣ, каково мнѣ было, напримѣръ, на дняхъ встрѣтить въ журналѣ «Сѣверный Цвѣтокъ» (гдѣ частенько и мнѣ дѣлають честь: ругаютъ меня и щиплють за то, что я не люблю Варламова и хвалю «музыку будущности») — между вышиваньемъ узоромъ и рецептомъ для гречневыхъ блиновъ (*буквально такъ*, я не шаржирую) — отчетецъ г. Дамке изъ Парижа о Вагнеровскихъ парижскихъ концертахъ. Посмѣивается, наруживаетъ еще глупѣе, *мнѣ* нежели С. и Б., и потомъ сообщаетъ еще миленькій парижскій каламбуръ: «*la musique de Wagner est vague et agace les nerfs*». — Замѣть, что Дамке считается отличнымъ знатокомъ музыки и въ самомъ дѣлѣ не безъ познаній (хотя педантскихъ и уже отсталыхъ). Всѣ эти шипѣнія *червяковъ* (змѣями не стоитъ ихъ называть, — много чести) возмутительны, конечно, — но чтожъ дѣлать! Ничьихъ въ свѣтѣ силъ не достало бы отпаривать полемикою *каждый* ударъ такого рода. «На всякое чиханье не наздравствуешься». На счетъ Вагнера насъ должно утѣшать мысль, что онъ, какъ *всѣ* громадные

геніи, *не можетъ быть* по вкусу большинству современниковъ, ему должна симпатизировать только *горсточка*. Слѣдовательно и въ печатныхъ сужденіяхъ хорошо если кое-гдѣ, кое-когда, встрѣтится *нѣжное* мнѣніе о Вагнерѣ, — это уже очень много. Остальное — издѣліе «толпы», т. е. большинства дураковъ, тупицъ, людей лишенныхъ и вкуса, и толка, и знанія. La Bruyère сказалъ: «*Après l'esprit de discernement* (это и есть критическій умъ, способный оцѣнить генія) *ce qu'il y a de plus rare au monde, ce sont les diamants et les perles*». — «Schopenhauer», любуясь этимъ изрѣченіемъ — *столью правдимымъ!* — прибавляетъ «*Der hier beklagte Mangel an Urtheilskraft zeigt sich denn auch darin, dass in jedem Jahrhundert zwar das Vortreffliche der fruheren Zeit verehrt, das der eigenen aber verkannt und die diesem gebührende Aufmerksamkeit schlechten Machwerken («Dinorah») geschenkt wird, mit denen jedes Jahrzehnd sich herumträgt, um vom folgenden darüber ausgelacht zu werden. — Was galten Mozart u. Beethoven bei ihren Lebzeiten? was Dante? was selbst Shakspeare? —*

Das nun also die Menschen das ächte Verdienst, wenn es in ihrer eigenen Zeit auftritt so *schwer* erkennen, beweist aber, dass sie auch die längst anerkannten Werke des Genies, welche sie auf *Autorität verehren, weder verstehen, noch geniessen, noch eigentlich schätzen*».

Съ Вагнеромъ и не могло быть *иначе*: Припомни, что ровно 30 лѣтъ по смерти Бетховена одинъ осель по музыкѣ, полнѣйшій невѣжда, фанфаронъ и подлець въ душѣ, напечаталъ противъ Бетховена чистый *пасквилъ*, гдѣ высчитывалъ *ошибки Бетховена* противъ музыкальной грамматики (тогда какъ всѣ грамматики *врутъ*, если *ни совпадаютъ* съ Бетховенскою музыкою, хоть на одну иоту), а девятой симфоніи даже не «удостоилъ» анализа какъ произведенія *жалкаго безумія*. И чтожъ? — почти вся Германія — 30 лѣтъ послѣ *девятой симфоніи* — встрѣтила этотъ пасквилъ съ *аплодисментами*, съ похвалами *критическому уму* и познаніямъ автора. А когда кое-какіе «застрѣльщики» какъ Листъ, Бюловъ, Бронсаръ, твой братъ и т. д. ополчились противъ профа. дію, противъ этой презрѣнной пачкати на пьедесталѣ величайшаго генія, — на насъ смотрѣли какъ на Донъ-Кихотовъ и

благороднѣйшія стремленія въ свѣтѣ приписали — личностямъ и духу *партии!!!*—Такъ всегда и во всемъ. Такъ и съ Вагнеромъ. Но онъ *свое возьметъ*. Я что-то крѣпко надѣюсь на русскую публику, которая во время оно—и во Фрейшюца, и въ Роберта влюбилась почти сразу. А съ 20-хъ и 30-хъ годовъ все-таки есть прогрессъ въ музыкальномъ пониманіи даже въ большинствѣ. Парижъ, однако, по мнѣнію моему, необходимая *станція* для Вагнеровой все-свѣтной славы, которая, все-таки, еще на нашихъ глазахъ, окончательно затмитъ Мейерберову. Только, разумеется, *истинный сокъ Вагнеризма* все-таки не для публики нынѣшней, а только для избранныхъ.

«Модуляція» теперь—къ Станиславу Габоровскому—очень легка. Онъ *славный* музыкантъ, *композиторъ* еще болѣе замѣчательный—на мой взглядъ—нежели виртуозъ (хотя и скрипачъ *отличный*), онъ много *настоящаго толку* понимаетъ въ музыкѣ. Доказательство, что весьма *толково* играетъ Бетховенскія сонаты и квартеты — но въ отношеніи къ Вагнеру — еще *не на настоящемъ Standpunkt'ѣ*. Станислава еще портитъ вліяніе Бельгійскаго консерваторіи, Фетисовъ и т. п. Ему это вліяніе *заслониетъ* немножко истину въ ея полномъ блескѣ. Притомъ онъ, какъ *виртуозъ*, все-таки подходит къ музыкѣ не съ нашей, т. е. настоящей стороны. Не того ищеть, чего надо искать. Впрочемъ, какъ истинный *артистъ*, онъ малый воспримчивый и я еще надѣюсь обратить его вполнѣ на путь истинный. Довести его до того, напримѣръ, чтобы онъ *бросилъ въ пещку* свои оперы въ готовыхъ партитурахъ, въ которыхъ есть много хорошаго (сколько я видѣлъ, просматривая бѣгло)—но не Вагнеровщина въ планѣ, въ замыслѣ слѣдовательно *ни къ чему все*, чтобы тамъ ни было! Это ему еще трудно вато растолковать. Но—растолкую. По счастью онъ передъ возвращеніемъ въ Россію побывалъ въ Веймарѣ, у Листа, — получилъ отъ Листа высокое понятіе обо мнѣ (Листъ такъ отозвался, что даже *для* меня было ново и — конфузливо)—*встретъ* въ меня. Какъ видишь, есть надежда, что нашего полку прибудетъ, только не сейчасъ, не вдругъ.— Съ Таборовскими у насъ опять большая

дружба вообще. По случаю Станислава я обѣдалъ и цѣлый вечеръ провелъ у Алек. Осип.—Много музицировали, т. е. Станиславъ, мой ученикъ Велинскій (тоже скрипачъ, лихой) и я. Еще былъ вѣкто Родзенко, молодой дилеттантъ (очень красивъ собой и отлично образованъ)—пианистъ столько замѣчательный, что теперь поѣхалъ въ *Веймаръ*, для усовершенствованія и, разумеется, съ моей рекомендаціей къ Францу. —Знаешь ли какую я теперь статью заготавливаю: *письмо къ тебѣ*, въ Дрезденѣ, о Петерб. музыкальн. дѣлахъ. Напечатана будетъ въ «Сынѣ Отечества». — Съ Редакціей *Вѣстника* я разсорился окончательно. Такая дрянь эта *редакція* (!), т. е. Стеллавскій и Раппопортъ, что невозможно никакого дѣла съ ними имѣть.—Гляжу на расцвѣтающую природу и крайне *жалею*, что ты весной не поѣдила Швейцарію. Картины остались бы въ тебѣ *такія на всю жизнь*, что ты и вообразить не можешь. А случай, возможность была такъ близка. Это *одно* въ чемъ я *всегда* буду несогласенъ съ тобою. Весь годъ прожить въ *одномъ* Дрезденѣ *не слѣдовало*. На дняхъ напишу тебѣ объ одномъ маленькомъ порученіи.

А. С.

Поцѣлуй отъ меня дѣтокъ, особенно Вѣрочку, которой рожденіе на дняхъ у васъ будетъ отпраздновано.

VI.

23 Января (1861 г.)

Сегодня—*Zorà*. Я хотѣлъ сдѣлать такъ, чтобы послать съ утра къ Раппопорту за своимъ мѣстомъ (въ 3-емъ ряду). Потомъ мы бы поѣхали съ тобой. Ты взяла бы себѣ кресло въ 2 р. какое бы случилось, съ тѣмъ, чтобы тотчасъ пересѣсть *ко мнѣ*, въ 3-й рядъ, который всегда *пустъ*. Но... я проснулся сегодня съ тяжелой головной болью, которая и не пуститъ меня сегодня *никуда*. Я долженъ побережъ себя къ завтрашнему квартетному вечеру («Cis-moll» Бетховена, *первѣйшій* квартетъ въ мірѣ), да и вообще—при страшной бездѣлѣ работы, расхвораться было бы очень некстати. И такъ—не буду сегодня съ вами видѣться и заготовленная Пьеромъ *закуска* на сей разъ не для меня.

Александръ.

Р. S. Какая пошлость вчерашній благородный спектакль! Только *голосъ* Лешетицкой. Прочее—дрянь!

Набоковъ принесъ программу Рубинштейновыхъ концертовъ. По моему *не стоятъ шести рублей*. Все подкуетъ *собственными* издѣльями. Бетховенъ и Шуманъ мелькаютъ изрѣдко и только въ мелочахъ. Что же это за концерты.

Записка эта была заготовлена, когда мнѣ принесли твою статью о Фенеллѣ.

Не пропусти сегодня «Zoga.» Можетъ быть не повторять больше.

VII.

7 Февраля [1861] г.

Не жди меня сегодня любезная Соничка. Что-то нездоровится—да и есть кое-какія неотлагательныя работы.

Получилъ наконецъ статью *Листа обо мнѣ*, въ Лейпцигской Neue Zeitschrift für Musik. Высоко меня Листъ поставилъ,—половина музыкальной Германіи (партія Листа) теперь меня знаетъ съ самой отличной стороны, какъ муз. критика.

Партія враждебная Листу на его рекомендацію не обращаетъ никакого вниманія. Но такъ какъ моя статья была и въ Берлинѣ напечатана и *взяла* свое еще гораздо прежде Листовскихъ похвалъ,—то положеніе дѣла недурно.

Не будь на свѣтѣ стараго дурака и подлеца Улыбышева, *долго* бы не я могъ стать такой твердой ногой въ нѣмецкой музыкальной литературѣ. А теперь — *carte blanche* и первой долтъ — знакомить нѣмцевъ съ *Глинкой*.

По странному случаю *въ томъ самомъ* №, гдѣ статья Листа обо мнѣ (№ 1 этого года) напечатано объявленіе о вы-

шедшихъ за границей вещахъ Глинки—и въ день полученія мною письма Листа о Германскихъ моихъ успѣхахъ, узнаю о *смерти* Улыбышева. Судьба показываетъ *чѣмъ* надо заняться.

VIII¹⁾.

Буду сидѣть на *Сенатской* гауптвахтѣ—недѣлю, считая отъ половины третьяго пополудни сего числа.

30 марта 1861 г.

Писать некогда: сію минуту идемъ изъ Зимняго дворца на казенную квартиру.

Братъ твой Александръ.

IX.

Chère Sophie,

Потрудишься взять у Наталіи Ивановны (Собольшиковой) мою *арранжировку Фрейшюца* и захватить съ собою, когда пойдешь къ намъ. Мнѣ онъ очень нуженъ.—

Вчера былъ я во Франц. театрѣ въ полномъ удовольствіи (*Amour et Intrigue*). Я не запомню, чтобъ что нибудь шло на Мих. сценѣ съ *большимъ ансамблемъ* или было *лучше* обставлено. *Просто прелестъ!* (Хотя не безъ *грѣшковъ* противъ Шиллера даже въ самой Плесси)—А ужъ объ *тест* и говорить нѣчего, ты знаешь, какъ я ее всегда любилъ.

Братъ твой Александръ.

¹⁾ Факсимилэ автографа этой записки напечатано въ настоящемъ №.



ПРОГРАММА И ТЕКСТЪ „STABAT MATER“

А. Н. Сѣрова.

Однимъ изъ послѣднихъ крупныхъ произведеній Сѣрова было его «Stabat Mater», музыка которой до сихъ поръ остается неизвѣстной и неизданной (единственная копия съ оркестровой партитуры находится въ библиотекѣ С.-Петербургской Консерваторіи). Къ этому произведенію композиторомъ были составлены переводъ латинскаго текста и пояснительная программа къ нему. То и другое было напечатано мною нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ «Русской Старинѣ», гдѣ я довольно подробно расказалъ и всю исторію этого сочиненія покойнаго композитора. Полагая, что не многимъ музыкантамъ удалось познакомиться съ означенной программой, Ред. «Р. М. Г.» сочла умѣстнымъ напечатать въ этомъ № текстъ и переводъ «Stabat Mater». Напомню въ нѣсколькихъ словахъ: когда и почему явилось это произведеніе.

Восхищеніе, возбужденное прїѣдомъ Патти въ концѣ 60-хъ годовъ, увлекло и Сѣрова, ставшаго яркимъ поклонникомъ этой замѣчательной пѣвицы. Явилась мысль написать для нея оперу на сюжетъ «Консуэлло» Жоржъ Сандъ, которая не была приведена Сѣровымъ въ исполненіе; вмѣсто этого была сочинена арія «Ave Maria», посвященная Патти. Разъ войдя въ сферу итальянской духовной музыки, Сѣровъ не ограничился одной незначительной аріей, но вскорѣ (въ 1869 г.) написалъ болѣе обширное произведеніе въ этомъ духѣ, именно свое «Stabat Mater».

По окончаніи этой пьесы состоялась проба ея во дворцѣ благоволившей Сѣрову великой княгини Елены Павловны; въ числѣ исполнительницъ сольныхъ партій трехъ монахинь была и дочь Виардо-Гарсія. Удачная проба заставила подумать автора исполнить это произведеніе въ теченіе сезона 1871 г. (солистками были приглашены г-жи—Виардо-Гарсія, Е. А. Лавровская и Ю. Ф. Платонова). Религіи уже устраивались въ домѣ композитора, когда внезапная кончина автора «Юдифи» все перемѣнила. И до сихъ поръ «Stabat Mater» нигдѣ не исполнялось.

Н. Ф.

«Stabat Mater» ¹⁾.

Авторъ представляетъ себѣ монахинь изъ среднихъ вѣковъ (напр. въ XV стол.) въ какомъ-нибудь готическомъ соборѣ, полутемномъ, освѣщенномъ заходящимъ солнцемъ, сквозь цвѣтныя стекла — созерцающая картину (или изваяніе) Божіей Матери у подножія Распятаго. Монахини погрузились въ благочестивое размышленіе и поютъ:

I.

(Поэзія эта сложена чуть ли не въ IX вѣкѣ монахами).

Подстрочный переводъ ²⁾.

Стояла Матерь Скорбящая
Возлѣ Креста, вся въ слезахъ—
Пока висѣлъ на крестѣ Сынъ.
Душу скорбной, душу стелющую,
Горько болящую
Насквозь пронзилъ мечъ ³⁾.
О, какъ печальна и огорченна
Была она, благословенная
Матерь Единороднаго!
Она скорбѣла и плакала
И дрожала при видѣ
Сына страданій избраннаго!
Есть ли человекъ, который бы не запла-
Христову Матерь видѣвъ, [каль,
Въ такой мукѣ!
За грѣхъ людей
Увидѣла (она) Иисуса въ страданіяхъ
И бичеванью преданнаго!

¹⁾ Подлинная рукопись А. Н. Сѣрова.

²⁾ На лѣвой половинѣ подлинника выписанъ (цѣлкомъ) латинскій текстъ молитвы, здѣсь, въ виду его общезвѣстности, не приводимый. Н. Ф.

³⁾ NB. Католики такъ и изображаютъ: «Mater Dolorosa» съ сердцемъ, прободеннымъ семью мечами. А. С.

Видѣла своего возлюбленнаго Сына
Умирающимъ, безутѣшнымъ,
Пока въ мукахъ испустилъ духъ.

НВ. Вся первая часть только элегическое соболѣзнованіе. Характеръ этой части исключительно плачевный; голосъ долженъ какъ будто надрываться отъ слезъ.

II.

Ты, Матерь, источникъ любви,
Ме ня восчувствовать всю силу Твоей
скорби
Заставь, чтобы я плакала съ Тобой!
Содѣлай, чтобы пламенно сердце мое
Въ любви ко Христу Богу!
Чтобы я Тебѣ угодила!
Святая Матерь, содѣлай,
Чтобы Распятаго язвы
Напечатлѣлись на моемъ сердцѣ крѣпко!
Твоего Сына изъявленнаго,
Удостоившаго страдать за меня,
Муки со мною раздѣли!
Содѣлай, чтобы я плакала съ Тобой,
Чтобы соболѣзновала Распятому
Пока буду жить!
Возлѣ Креста стоять съ Тобой,
Волею присоединиться
Къ Твоимъ скорбямъ—желаю!
Дѣва изъ дѣвъ Пречистая!
Не будь ко мнѣ сурова!
Дай мнѣ съ Тобой плакать!
Дай мнѣ нести Христову смерть
Сдѣлай меня участникомъ Его мукъ
Передай мнѣ Его раны!
Дай мнѣ насладиться этими язвами,
Дай мнѣ уииться этимъ распинаніемъ
Изъ любви къ Сыну Твоему!

НВ. Эта II-ая часть есть уже прямое обращеніе къ лицу Божіей Матери. Молитва къ Ней, проникнутая просвѣтленнымъ мистическимъ чувствомъ, какъ бы близкаго присутствія самой Царицы Небесной (вѣчно-юной богини, по католическимъ понятіямъ ¹⁾), полна болѣе и болѣе разгорающимся жгучимъ аскетизмомъ. (У католиковъ есть

легенды о нѣкоторыхъ Святыхъ, которые во время жаркой молитвы передъ крестомъ получали на рукахъ и ногахъ раны, какія были у Христа отъ гвоздей).

III.

Съ сердцемъ воспламененнымъ,
Да буду я—Дѣва—Тобой защищена;
Въ день Суда
Крестъ да защититъ меня;
Христова смерть да
Приобщитъ меня къ прощенію и благода-
Когда прахъ во прахъ исчезнетъ [ти —
Пошли душѣ моей
Райскую славу!
Аминь.

Въ III-й части къ пѣнію 3-хъ монахинь (соло) присоединяется хоръ, оттого, что тутъ дѣло идетъ уже о такомъ чувствѣ, которое поголовно захватываетъ всѣхъ набожныхъ католиковъ: чувство смятенія и страха въ ожиданіи Последняго Суда Христова надъ всѣми смертными. Идея заступничества Богородицы передъ Грознымъ Судьею въ день Страшный — главная мысль въ католическомъ культѣ Божіей Матери.

Согласно съ этимъ, въ III-й части «Stabat» авторъ сдѣлалъ господствующимъ настроеніемъ ужасъ, трепетъ ожиданіе послѣдняго дня міра и чисто-католическую вѣру, что грѣшники, искупленные Христомъ, только подъ покровомъ Божіей Матери могутъ войти въ Царство Небесное.

Адъ и рай — трубный гласъ Страшнаго Суда — тлѣніе во гробу и вѣчная жизнь въ райскомъ сіяніи—вотъ картины, подсказавшія тутъ музыку, въ сферѣ исключительно католическихъ понятій.



¹⁾ Оттого цвѣтистый, какъ бы радужный, колоритъ II-ой части (топъ E-dur и соответствующая прозрачѣйшая оркестровка). А. С.

Вотъ идетъ и Сенатская
записка — недолго,
читана отъ половины
Февраля по поводу
сего письма.

30 Марта. 1861.

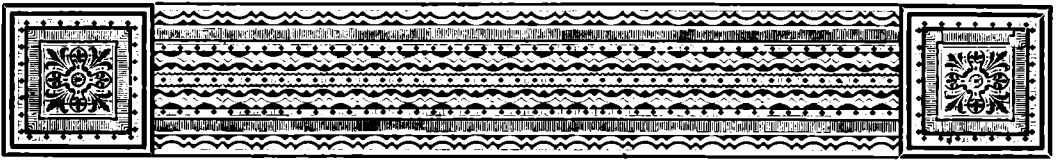
Писалъ некогда: си могому
идеи изъ жизни Фюльда
на Кушнеро Квартеру.

Горьковъ Александръ

Считаемъ не лишнимъ напомнить обстоятельство, предшествовавшія этому письму, являющемуся въ печати, кажется, также впервые, какъ и напечатанная выше серія писемъ Сѣрова. Оно адресовано сестрѣ А. Н. Софїи Николаевнѣ (Дю Турь), по слѣдующему поводу. 28 Февраля 1861 г. знаменитый нѣкогда своими сумасбродствами, и въ дѣйствительности, кажется, сумасшедшій, композиторъ Лазаревъ, музыка котораго (какъ было обозначено въ современной афишѣ, «не заключающая въ себѣ элементовъ Германскаго, Итальянскаго, Французскаго и Русскаго, есть собственность композитора, происхожденіемъ Русскаго, а следовательно и Славянскаго») — далъ свой, кажется послѣдній, концертъ, въ залѣ Дворянскаго Собранія. Въ программѣ стояли обычныя лазаревскія творенія, оконченныя имъ въ Римѣ, Парижѣ, на «св. горѣ Аеонской» и Абиссиніи (почему онъ и былъ прозванъ абиссинскимъ маэстро), какъ то: «Блаженство рая», «Страшный судъ», «Сотвореніе міра» и т. д., и т. д. Возмущенный до глубины необычайнымъ нахальствомъ великаго маэстро, не стѣнявшагося печатать свои портреты рядомъ съ портретами Бетховена или Микель-Андже-

ло, Сѣровъ въ концертѣ всталъ на стулъ и обратился къ публикѣ съ рѣчью, предлагая чуть ли не забросать Лазарева гнилыми яблоками.

Чуть-чуть не лишился мѣста въ почтамтѣ (писалъ А. Н. нѣсколько времени спустя своей симферопольской пріятельницѣ М. П. Анастасьевой) и просидѣлъ недѣлю на гауптвахтѣ. слѣдовательно, пожертвовалъ собою, но дѣли достигъ. Лазаревскихъ концертовъ больше не будетъ: полиціею запрещены. Высшая власть, когда было доложено о моея «рѣчи», какъ о публичномъ скандалѣ, отозвалась такъ: «Ничего въ этомъ дурнаго не вижу: артистическое увлеченіе, больше ничего; но чтобы умѣрить немножко экстазъ г. Сѣрова, пусть начальство его сдѣлаетъ ему маленькое внушеніе». — Одна, ко А. Н. все-таки пришлось недѣлю высидѣть подъ арестомъ (сначала на сенатской гауптвахтѣ, а затѣмъ въ новомъ адмиралтействѣ). Къ этому-то «сидѣнію» и относится письмо Сѣрова къ его сестрѣ, автографный списокъ котораго здѣсь печатается. Кстати будетъ прибавить, что во время своего ареста, А. Н. аранжировалъ на оркестръ малороссійскіе хоры, исполненные затѣмъ въ концертѣ 27 апрѣля 1861 г.



КУРАЙ,

башкирскій музыкальный очеркъ.

Прекрасна природа Уральскихъ горъ, среди которыхъ живутъ башкиры. Безчисленныя гряды горъ, долины, лощины, ущелья безконечной чередой сменяютъ другъ друга и почти на каждомъ шагу дарятъ путника роскошными видами, одинъ другого лучше. А когда башкиръ забирается на какую-нибудь царящую надъ окружающими горами вершину, передъ нимъ раскрываются безпредѣльные виды на все это море молчаливыхъ синѣющихъ гигантовъ-хребтовъ, между которыми точно небольшія лужайки размѣстились обширныя долины, покрытыя нерѣдко рядомъ деревень. И видитъ башкиръ: тамъ протянулся самый Уралъ, главный хребетъ; а немного подале, на востокъ отъ него, синѣетъ не менѣе величественный Ирэндикъ; между ними амфитеатромъ красуется другая высокая гряда, а за нею выглядываетъ еще какая-то, а тамъ еще и еще уже неопредѣленнымъ фономъ вырисовываются въ отдаленіи гряда за грядой, и глазъ такъ и затеривается въ этомъ необъятномъ пространствѣ. Направо посмотреть башкиръ, видитъ оренбургскую губернію, налѣво, — онъ различаетъ хребты уфимской губерніи и знаетъ, что вотъ тамъ вдали въ стерлитамакскомъ уѣздѣ уфимской губ. высится «бульно больша гора» Тура-тау; къ сѣверу посмотреть и различаетъ въ другомъ концѣ оренбургской губ. еле обрисовывающуюся въ туманной дымкѣ знамени-

тую гору Иремель, гдѣ снѣга почти не стаиваютъ, а грозы и громы свили себѣ на ней постоянное гнѣздо.

Фантазія и поэтическая мечтательность находятъ богатую пищу при созерцаніи такихъ картинъ.

А когда башкиръ вспомнитъ, что рассказываютъ народныя преданія о былыхъ дѣлахъ, которыя совершались среди этихъ же самыхъ хребтовъ, долинъ и ущелій, вспомнитъ, какъ его предки поднимались на защиту своей свободы, воевали, побѣждали и терпѣли пораженія, какъ въ теченіе ряда годовъ шумъ и гулъ возстанія и военныхъ движеній эхомъ наполняли все эти долины, ущелья и дороги родныхъ горъ, то сама собой слагается у него пѣсня о памятныхъ дѣлахъ и славныхъ предкахъ и выливается она въ стройныхъ риемахъ и поэтическихъ мелодіяхъ, свидѣтельствующихъ о богатомъ творчествѣ этого народа.

Много невзгодъ и несчастій перенесъ этотъ настрадавшійся народъ, много сотенъ тысячъ сыновъ его погибло въ роковой борьбѣ съ поработителями его свободы, много сокровищъ, данныхъ ему Богомъ, много земель отняли у него его повелители; тѣснѣе, гораздо тѣснѣе стало житья ему теперь, и семья его сильно поуменьшилась; но свѣжа еще и бодра его пѣсня, свободна и чарующа его мелодія, какъ свѣжа, свободна и чудна та природа, среди которой онъ жи-

веть. Сколько страданій и непоправимыхъ несчастій ни перенесли его предки, какъ ни разбита была ихъ жизнь, а теперешній башкиръ, живя среди всеиспѣляющей природы, среди ея раздолья, здоровъ и бодръ душою, не угнетенъ невзгодами отцовъ и среди родныхъ лѣсовъ и горъ поетъ все такъ же ясно и свободно, какъ ясны были дни безпечной юности его отцовъ.

Наличность и сила творческихъ способностей башкиръ доказывается тѣмъ, что въ ихъ средѣ постоянно появляются сочинители пѣсенъ и мелодій, которые сочиняютъ для своего времени и поколѣнія съ тѣмъ, чтобы со слѣдующимъ поколѣнiемъ быть смѣненными новыми творцами пѣсенъ; творчество у башкиръ какъ-бы смѣняется съ каждымъ поколѣнiемъ, и этимъ можно объяснить то обстоятельство, что происхожденіе очень многихъ пѣсенъ не простирается далѣе 50—70 лѣтъ, какъ насчитываютъ это сами башкиры.

На ряду съ многочисленными пѣснями, Башкиры располагаютъ большимъ запасомъ инструментальныхъ мелодій, и ихъ музыка явственно дѣлится на два разряда:

- 1) на музыку вокальную и
- 2) » » инструментальную.

Послѣдняя, можетъ быть, даже болѣе обширна, чѣмъ первая; по крайней мѣрѣ въ параллель съ почти каждой пѣсенной мелодіей существуетъ инструментальная, помимо большого отдѣла самостоятельныхъ инструментальныхъ мелодій.

Инструментальная музыка обусловила, конечно, появленіе музыкальныхъ инструментовъ, изъ которыхъ главнымъ у башкиръ является *курай* (нѣчто вродѣ свирѣли), устраиваемый изъ стебля полевого растенія, называемаго башкирами также «курай». Съ этимъ инструментомъ я хочу познакомить читателя, приведя предварительно тѣ немногія свѣдѣнія о немъ

изъ литературы, какія появились раньше моихъ наблюденій и какія извѣстны мнѣ.

Въ «Запискахъ Уральскаго общества любителей естествознанія», т. XIII, напечатанъ переводъ статьи проф. Соммье о башкирахъ (*Fra i Baschiri (capitolo di un libre inedito) di Stèphen Sommier, Estratto all' Archivio per l'Antropologia e la Etnologia di Firenze. Vol. XI. Fascicolo 3*). Въ ней авторъ упоминаетъ о кураѣ и описываетъ его. Остановившись въ деревнѣ Ташбулатовой, верхнеуральскаго уѣзда Оренб. губ., авторъ узналъ, что здѣсь живетъ одинъ башкирскій музыкантъ, который игралъ въ присутствіи генераль-губернатора, при проѣздѣ его черезъ Ташбулатову, и пригласилъ эту знаменитость выпить съ нимъ чашку чаю и поиграть.

«Башкирскій артистъ на заставилъ себя просить и передъ нами явился статный человѣкъ, темнокожій и съ рѣзкимъ татарскимъ типомъ лица. Когда я увидѣлъ инструментъ, называемый *Курай*, и услышалъ, что это единственный музыкальный инструментъ, употребляемый башкирами, я не могъ не подумать, что искусство Евтерпы не очень развито у этого народа. Курай состоитъ изъ грубаго стебля ¹⁾ одного большаго зонтичнаго растенія (мнѣ называли его Ураломъ или Ураномъ, по всей вѣроятности, *Archangelica*) около 60 сантиметровъ въ длину, обрѣзаннаго и открытаго съ обоихъ концовъ; съ боковъ прорѣзаны пять дырочекъ, 4 съ одной стороны и пятая съ другой, противоположной и нѣсколько выше другихъ. Но

¹⁾ Курай дѣлается всегда изъ сухаго стебля (репей). Играть на немъ могутъ очень немногіе и при томъ больше изъ стариковъ, и такой музыкантъ всегда въ почетъ: его приглашаютъ на свадьбу, какой-либо праздникъ и т. п. Кромѣ курая въ нѣкоторыхъ мѣстахъ есть 3-хъ-струнный балайки (домбра) — заимствованныя отъ русскихъ. Этотъ инструментъ есть уже принадлежность молодежи.

когда я услышалъ первые звуки, извлеченные изъ инструмента артистомъ, мое презрѣніе къ первому замѣнилось удивленіемъ къ искусству, съ которымъ башкиръ умѣлъ извлечь изъ этой простой дудки такіе пріятные и вѣрные звуки, по нашимъ музыкальнымъ понятіямъ. Мелодіи были симпатичны и ритмъ ясно обозначенъ; въ этихъ мелодіяхъ было что-то напоминавшее мнѣ пастушескія пѣсни Швейцаріи или Тироля. Музыкантъ держалъ инструментъ болѣе широкимъ концомъ въ одномъ углу рта между губами, закрывая половину отверстія верхнею губою, а другую зажимая языкомъ. Перебирая пальцами об-

рубль и кромѣ того безъ всякой церемоніи принялъ денежное вознагражденіе за свой трудъ, — но не хотѣлъ выпить водки, которую я ему предлагалъ, удовлетворившись чаемъ!..»

Такимъ образомъ иностранный наблюдатель находить искусство башкирскаго музыканта удивительнымъ, тѣмъ болѣе, что онъ проявляетъ его на простой дудкѣ, а мелодіи пріятными и вѣрными съ точки зрѣнія европейскихъ понятій.

Тоже самое я вынесъ изъ собственныхъ наблюденій. Между прочимъ я былъ какъ разъ въ той деревнѣ Ташбулатовой, гдѣ проф. Соммье слышалъ башкирскаго артиста. Я слышалъ одного

Кураи



башкирскій народный музыкальный инструментъ.

ихъ рукъ боковыя отверстія, онъ получалъ модуляціи, которыя аккомпанировались чѣмъ-то вродѣ баса, производимаго горловыми звуками. Башкиръ во время игры не шевелилъ ни однимъ мускуломъ лица. Все выраженіе сосредоточилось въ глазахъ, которые медленно двигались и закрывались при чувствительныхъ звукахъ, и въ ногахъ, выбивавшихъ тактъ.

Мнѣ показались одинаково пріятными и башкирскія мелодіи, и русскія, которыя онъ наигрывалъ попеременно. Однако онъ не былъ въ состояніи повторить за мной всю гамму. Когда онъ это пробовалъ, то всегда выходило не такъ, но онъ тотчасъ же находилъ каждую ноту, которую я напѣвалъ. Башкирскій артистъ уступилъ мнѣ свой инструментъ, хотя и не совѣмъ охотно, за одинъ

изъ тамошнихъ музыкантовъ, который также говорилъ, что игралъ въ присутствіи генераль-губернатора при проѣздѣ послѣдняго черезъ деревню и гордился этимъ. Звали его *Минафуръ Каракаевъ*, онъ показалъ себя большимъ виртуозомъ на кураѣ, и нѣтъ ничего невозможнаго, что Каракаевъ и тотъ артистъ, котораго слышалъ проф. Соммье, — одно и тоже лицо, такъ какъ проф. Соммье былъ на Уралѣ въ 80-хъ годахъ. Каракаевъ игралъ мнѣ весьма характерныя мелодіи, одну изъ которыхъ приведу въ видѣ примѣра (см. прил. I).

Каракаевъ уже не имѣлъ переднихъ зубовъ, хотя былъ еще бодрый старикъ; отсутствіе зубовъ лишало его возможности играть на кураѣ; чтобы устранить эту помѣху, онъ дѣлалъ изъ сѣры (смола) зубъ и вставлялъ его въ верхнюю



К у р а й с ы
(башкирь—игрокъ на кураѣ).

Настоящій рисунокъ изображаетъ башкирскаго дудочника, играющаго на кураѣ. Дудочники вообще пользуются уваженіемъ среди башкиръ и во время собраній или на гулянкахъ занимаютъ почетное мѣсто; однако особеннымъ преклоненіемъ не пользуются и показываютъ свое искусство безъ всякихъ претензій на почетъ и довольно смиренно, не получая отъ соплеменниковъ никакого вознагражденія, кромѣ обычнаго угощенія; они не выделяются въ профессиональныхъ музыкантовъ и наравнѣ съ другими башкирами занимаются работами, только тамъ, гдѣ есть много русскихъ, напр., на прискахъ, дудочники дѣлаютъ денежные сборы за свое искусство, и иногда довольно большіе, приобретаютъ извѣстность на пространствахъ многихъ волостей и начинаютъ высоко цѣнить свою игру.

челюсть, благодаря чему получалъ возможность играть на кураѣ. Онъ игралъ мнѣ въ полулежачемъ положеніи, такъ какъ нѣсколько недѣль назадъ сильно ушибъ ногу о колесо, упавъ съ телѣги, и еле ходилъ. Когда я слушалъ и записывалъ его мелодіи, собралось много любопытныхъ башкиръ, которые или смотрѣли молча или различными возгласами и замѣчаніями выражали удивленіе, какъ это я записываю на бумагу самый голосъ (т. е. мелодію). Присутствовавшіе выражали живое удовольствіе по поводу игры Каракаева, и когда послѣдній игралъ какую-нибудь протяжную, пѣвучую мелодію, башкиры издавали восклицанія: «хай, хай, якшы» (хорошо), а когда переходилъ на плясовые, многіе пускались въ пляску или невольно дѣлали плясовые движенія, оставаясь на мѣстѣ.

Въ июльской книжкѣ «Русскаго Богатства» за 1895 г. въ статьѣ «Очерки золотопромышленности южнаго Урала», авторъ, г. П. Б., между прочимъ, касаясь пѣсенъ, распѣваемыхъ на Уралѣ русскими и инородцами, упоминаетъ о пѣсняхъ и музыкальномъ инструментѣ башкиръ; вотъ что онъ говоритъ (стр. 51): «У башкиръ пѣсенъ не особенно много: хотя восточный колоритъ ихъ очень рельефенъ; встрѣчается масса мелодическихъ украшеній и нотъ, не имѣющихъ собственнаго слога въ текстѣ, Темы башкирскихъ пѣсенъ совсѣмъ не интересны и обыкновенно пѣвецъ дѣлается во время пѣнія и поэтомъ, при чемъ слагаетъ вирши, смотря на окружающіе его предметы. То онъ воспѣваетъ дорогу, видящуюся въ дали, то сосну, растущую передъ его глазами, то мѣсяцъ, выглянувшій изъ-за тучъ. Минорный ладъ преобладаетъ въ башкирскихъ пѣсняхъ и музыка ихъ наводитъ грусть. Русскіе рабочіе иногда безцеремонно прерываютъ пѣвца грубыми словами: «Чего развылся, собака, смотри,

дождь навешь». «Собака» взглянетъ удивленными глазами на говорящаго, вздохнетъ и замолчитъ, — сердиться не можетъ его умиленная душа, витавшая только что въ заоблачныхъ сферахъ. Музыкальные инструменты у прискоковыхъ рабочихъ всѣ сводятся къ балабайкѣ и «гармоникѣ», этому инструменту, способствующему насажденію лакейско-фабричной поэзіи. У башкиръ бывають иногда грошовыя скрипки и тростниковыя дудки (жаломейки), при чемъ мнѣ удалось слышать (и записать) изумительнаго артиста на этомъ нехитромъ инструментѣ. Тщетно я добивался пѣсенъ о Салаватѣ (башкирскій народный герой). Текстъ одной пѣсни я добылъ, но сильно сомнѣваюсь въ его народности, почему и не привожу его»....

Авторъ говоритъ, что у башкиръ пѣсенъ не особенно много, но съ этимъ я затрудняюсь согласиться послѣ своей практики, когда, записавъ въ разныхъ волостяхъ болѣе 200 пѣсенъ, я видѣлъ, что несравненно большее множество ихъ остаются незаписанными, при чемъ въ каждой волости существуютъ на ряду съ общераспространенными мѣстныя пѣсни, извѣстныя только въ данной волости.

Далѣе авторъ говоритъ, что темы башкирскихъ пѣсенъ совсѣмъ неинтересны: опять таки это условное утвержденіе, смотря по тому, какъ судить объ этомъ вопросѣ; можетъ быть, авторъ на прискокахъ дѣйствительно встрѣчалъ неинтересныя темы, но у башкиръ въ ихъ кочевьяхъ въ уральскихъ горахъ и лѣсахъ встрѣчаются пѣсни, далеко не лишеныя интереса; правда, пѣсни эти короткія, въ 4 строки, при чемъ первыя двѣ перѣдко не имѣютъ прямой связи съ послѣдующими двумя, заключая въ себѣ какой-нибудь поэтическій образъ, картину и уподобленіе, тѣмъ не менѣе нельзя сказать, что темы неинтересны, напр.,

Золотое сѣдло и безъ потника
 Не поргить у лошади спины.
 Пока есть еще время, сердцу неймется,
 А когда пройдетъ время, никуда не годится.

Я купилъ разныхъ цвѣтовъ,
 Чтобы посадить ихъ въ садъ;
 Но не покупать счастья,
 Если Богъ не дастъ его.

Гриву рыжей лошади
 Чешеть вѣтеръ съ запада.
 Если Богъ не дастъ счастья,
 То и съ умомъ ничего не подѣлаешь.

Брови черны какъ смоль.
 Стань какъ у лебеди;
 Время свиданья съ тобою, душенька,
 Прошло какъ сновидѣнье. и т. п.

Я не совсѣмъ также согласенъ съ увѣреніемъ автора, что минорный ладъ преобладаетъ въ башкирскихъ пѣсняхъ, и музыка ихъ наводитъ грусть.

На основаніи своего собранія мелодій я заключаю, что мажорный ладъ встрѣчается весьма часто, повидимому, несколько не меньше, чѣмъ минорный, особенно если принять во вниманіе многочисленный отдѣлъ плясовыхъ мелодій. На золотыхъ приискахъ, гдѣ авторъ преимущественно дѣлалъ свои наблюденія, пѣніе башкиръ очень легко можетъ принять грустный оттѣнокъ въ виду тѣхъ тягостныхъ условій, въ которыхъ имъ приходится работать, но среди приволья кочевковъ отъ пѣсенъ башкиръ вѣетъ совсѣмъ другимъ настроеніемъ, полнымъ бодрости, мечтательности, стремленія куда-то вдаль или ввысь, какой-то чарующей, благородной поэзіи; когда хорошій пѣвецъ-башкиръ распоеется, напр., въ полусумракѣ лѣта или въ темнотѣ осенняго вечера, слушать его выбираютъ изъ жилищъ не только башкиры, но и русскіе и иностранцы, которые заѣзжаютъ временами въ башкирскія кочевья, и охотно награждаютъ пѣвца деньгами въ благодарность за удоволь-

ствіе, о которомъ они говорятъ другъ другу такъ восхищенно, такъ горячо; и долго раздается исполненное какой-то своеобразной, прекрасной поэзіи мечтательное пѣніе такого артиста, а кругомъ все такъ тихо и пустынно, кочевка или приискъ уже погружены въ сонъ, а тѣснящіися кругомъ горы и лѣса задумчиво безмолвствуютъ, точно прислушиваются къ этому своеобразному пѣнію.

Авторъ той-же разбираемой мною поддержки говорить далѣе, что у башкиръ бывають грошовыя скрипки и тростниковыя дудки (жаломейки); это названіе (жаломейка) относится къ тому же музыкальному инструменту, какъ и названіе «курай», но послѣднее названіе гораздо болѣе употребительно, слово «жаломейка», встрѣчается болѣе на приискахъ, чѣмъ въ коренныхъ кочевьяхъ башкиръ.

Наконецъ, авторъ говоритъ, что тщетно добивался пѣсенъ о Салаватѣ (башкирскомъ народномъ героѣ). Мнѣ удалось во время разѣздовъ по орскому уѣзду Оренб. губ. (въ 1894 г.), гдѣ сохранилось гораздо болѣе башкирскихъ поэтическихъ преданій, записать инструментальныя мелодіи, посвященныя памяти Салавата-батыря, о которомъ башкиры говорили, что это былъ богатырь 27 кантона мензелинскаго уѣзда, Уфимской губ. и отстаивалъ для башкиръ казачье положеніе. Изъ историческихъ данныхъ относительно Башкиріи мы видимъ, что въ эпоху пугачевского бунта, въ которомъ башкиры принимали большое участіе, видную роль игралъ нѣкій башкиръ *Салаватъ Юлаевъ*, дѣйствительно въ уфимской губ. (а также въ пермской), ревностный помощникъ Пугачева, въ угоду которому онъ всюду вводилъ казачье устройство. Пѣсни, вѣроятно, имѣють въ виду этого именно героя.

Въ приложеніи къ настоящей статьѣ напечатаны слѣдующія двѣ, записанныя мною, мелодіи:

1) Салаватъ-батырь 1-й вар. (Верхнеуральск. у., дер. Ташбулатова). (Прил. II).

2) Салаватъ-батырь 2-й вар. (Орскаго у., дер. Темясова). (Прил. III).

Конецъ послѣдней мелодіи носить русскій пошибъ.

Перехожу теперь къ описанію курая и его строя.

Въ Кананикольскомъ заводѣ орскаго уѣзда я познакомился съ крещенымъ башкиромъ Иваномъ Лукмановымъ, который слылъ за искуснаго игрока на кураѣ. Онъ исполнялъ роль сторожа или слуги при заводууправленіи, и когда пріѣзжали какіе-нибудь особенные гости, напр., изъ Москвы, Петербурга и другихъ мѣсть, его заставляли передъ ними играть на кураѣ башкирскія мелодіи. Одному изъ такихъ гостей, инспектору петербургскаго лѣснаго института, особенно понравилась игра Лукманова, и онъ обѣщалъ послѣднему выслать изъ Петербурга мѣдный курай, заказавъ вылить его специально въ одномъ изъ заведеній Петербурга, и для этого взять отъ Лукманова модель, т. е. обыкновенный курай изъ полевого растенія. Иванъ Лукмановъ дѣйствительно черезъ нѣсколько времени получилъ отъ упомянутаго лица мѣдный курай съ надлежащимъ числомъ отверстій, но когда сталъ играть на немъ, то получались фальшивые звуки; причиной этому оказалось неправильное размѣщеніе отверстій; тогда Лукмановъ самъ сдѣлалъ исправленія въ размѣщеніи отверстій и довольно вѣрно настроилъ курай въ тонъ *до*; звуки его мѣднаго курая выходили гораздо сильнѣе и рѣзче звуковъ обыкновеннаго курая. Съ игры этого-то Ивана Лукманова я познакомился со строемъ курая.

Курай, какъ я упомянулъ уже выше, готовится изъ стебля полевого растенія, называемаго у башкиръ также «курай», обрѣзаннаго и открытаго съ обоихъ концовъ. Курай имѣетъ четыре

отверстія съ одной стороны и одно съ другой.

Башкиры для курая выбираютъ гладкій, пустой и чистый внутри, по возможности правильный стебель растенія, иногда сушатъ его, а затѣмъ вырѣзаютъ на немъ отверстія, руководясь приблизительно слѣдующимъ расчетомъ: (см. изображеніе курая) 1-е отверстие должно отстоять отъ конца дудки на 3 пальца, 2-е отъ 1-го—на $2\frac{1}{2}$ пальца, 3-е отъ 2-го—на 2 пальца, 4-е отъ 3-го—на $1\frac{1}{2}$ пальца; пятое отверстие вырѣзается сзади выше четвертаго.

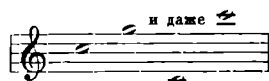
Этотъ инструментъ имѣетъ слѣдующій строй:

при открытыхъ	отверстіяхъ	онъ	даетъ	тонъ	<i>ля</i>
»	закрытыхъ	»	»	»	<i>до</i>
»	открыт.	1	отверст.	(другія закрыты)	тонъ <i>ре</i>
»	»	2	» (или 1 и 2)	»	<i>ми</i>
»	»	3	» (1, 2 и 3)	»	<i>фа</i>
»	»	4	» (1, 2, 3, 4)	»	<i>соль</i>
»	»	5	» или при всѣхъ откр. отв.)	<i>ля</i>	

если-же 5-е заднее отверстие закрыто, то инструментъ даетъ тонъ *соль*

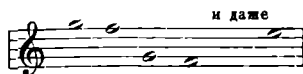
при закрытіи 4 и 5	отверстій	»	<i>фа</i>
»	» 3, 4 5	»	<i>ми</i>
»	» 2, 3, 4 и 5	»	<i>ре</i>
»	» всѣхъ отверстій	»	<i>до</i>

При закрытыхъ отверстіяхъ различными способами выдыханія воздуха, какъ въ натуральной трубѣ, получаются три звука:

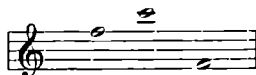


Первыя четыре отверстія дѣйствуютъ, т. е. измѣняютъ тонъ при условіи закрытія задняго (5-го) отверстия.

При закрытіи 1, 2, 3 и 5 отверстій могутъ быть воспроизведены 4 звука:



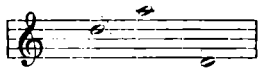
при закрытіи 1, 2, 4 и 5 отверстій получаются 3 тона:



при закрытіи 1, 3, 4 и 5 отверстій—3 тона:



при закрытіи 2, 3, 4 и 5 отверстій 3 тона:



Такимъ образомъ натуральный строй курая представляетъ неполную, такъ называемую *китайскую* гамму *до, ре, ми, фа, соль, ля, до*, безъ нашего вводнаго тона. Не каждый курай, конечно, звучитъ въ строѣ натуральной гаммы *до—до*, а какъ придется, оди́нь выше, другой ниже, смотря по толщинѣ, длинѣ и другимъ свойствамъ стебля, изъ котораго выдѣлывается инструментъ. Звучи этого инструмента, тихіе, меланхолическіе и задушевные, достаточно хорошо воспроизводятъ мечтательность башкирскихъ мелодій; игрокъ на кураѣ называется *куруйсы* (дудочникъ).

Башкирскій музыкантъ, приступая къ игръ, тянетъ довольно продолжительно оди́нь и тотъ же звукъ, точно выдерживая начальную ноту мелодіи подѣ фермато. Я сначала не видѣлъ особаго значенія въ такомъ обыкновеніи, но, отнесясь внимательнѣе къ этому, я нашель, что оно имѣетъ свой смыслъ и цѣль. Беря извѣстный звукъ на свирѣли, игрокъ въ то же время начинаетъ голосомъ спускаться отъ этого звука внизъ, дѣлая при этомъ переходы болѣе слитные, чѣмъ хроматическіе,—до тѣхъ поръ, пока не дойдетъ до квинты внизъ отъ начальнаго звука. Найдя голосомъ квинту, онъ этимъ устанавливаетъ для себя строй, въ которомъ и начинаетъ затѣмъ играть мелодію. Выдающіеся артисты берутъ названный интервалъ весьма чисто, присоединяя сюда силу или мощность тона; второстепенные музыканты находятъ эту квинту не всегда успѣшно

и могутъ довольствоваться приблизительною вѣрностью ея.

Звуки курая вообще тихіе, такъ что въ шумномъ обществѣ ихъ не слышно почти, и другіе инструменты, напр., скрипка или гармонія, заглушаютъ его. У хорошаго игрока игра на этомъ инструментѣ, несмотря на тихіе тоны, приобретаетъ относительную силу и величественность. Инструментальную мелодію играющіе почти постоянно сопровождаютъ, по обычаю восточныхъ народовъ, неизмѣннымъ горловымъ звукомъ гнущаго характера, представляющимъ вышеупомянутую квинту (т. е. основной тонъ), точно органнымъ пунктомъ или педалью. Такое добавленіе кажется для европейскаго уха неприятнымъ, совсѣмъ лишнимъ, нарушающимъ обаяніе мелодичности мотивовъ. Но башкирамъ это обыкновеніе видимо нравится, если судить по общераспространенности его.

Артисты на кураѣ встрѣчаются какъ мужчины, такъ и женщины. Такъ въ дер. Темясовой, орскаго уѣзда, я встрѣтилъ нѣкую *Гульдшанъ*, женщину, играющую на кураѣ; одна изъ инструментальныхъ мелодій называется *Зарифа* по имени сочинительницы этой мелодіи, большой плясуньи; она жила въ Купсеевой Тамьяно-тангаурской волости, отбилась отъ своего мужа и вела вольную, веселую жизнь, пѣла, сочиняла свои пѣсни. (Мелодія ея приведена въ прилож. № IV).

Всѣ приведенныя въ приложеніи мелодіи могутъ служить образцами мелодій, исполняемыхъ на кураѣ, а вмѣстѣ вообще инструментальной музыки башкиръ.

Таковъ народный музыкальный инструментъ башкиръ и такова ихъ музыка.

Сергій Рыбаковъ.



НОЧЬ ПЕРЕДЪ РОЖДЕСТВОМЪ

Быль-Колядка изъ повѣсти Гоголя. Опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ. Музыка Н. Римскаго-Корсакова. Соч. въ 1894 г., 1-ое представленіе—28 Ноября 1895 года, въ Маринскомъ театрѣ.

I.

Быль-колядка! Съ перваго взгляда названіе кажется немного вычурнымъ. Однако, по мѣрѣ знакомства съ построениемъ либретто, съ музыкальнымъ содержаниемъ оперы, убѣждаешься въ мѣткости и удачности выбраннаго термина. Онъ выражаетъ главную суть дѣла, онъ опредѣляетъ правильную точку зрѣнія на новую оперу.

Богатое содержаніе сказки Гоголя гармонически уравниваетъ въ себѣ разнообразныя элементы, драматическій, комическій, фантастическій, пейзажно-поэтический и пр. Въ области музыкальной композиціи, несравненно болѣе тѣсной, чѣмъ область композиціи литературной, Гоголей нѣтъ. Врядъ ли они и возможны! Естественно, что въ музыкально-сценической обработкѣ сказки одинъ изъ перечисленныхъ элементовъ ея, вслѣдствіе особенностей таланта композитора, приобретаетъ преобладающее значеніе, отводя другіе (уже не только въ силу способностей автора, но и сообразно со средствами музыкальной выразительности) на второстепенное мѣсто. Слѣдовательно, для возможно вѣрнаго сужденія о произведеніи необходимо знать, что желалъ дать авторъ, какія главныя стороны сюжета подѣйствовали на его воображеніе и обусловили выборъ темы, — причѣмъ другія получили въ его мысли уже добавочное значеніе и подверглись творческой интерпретаціи только въ силу своей зависимости отъ первыхъ. Точка зрѣнія композитора на общеизвѣстное произведеніе литературы можетъ не совпадать съ точкой зрѣнія слушателя. Отношеніе дѣятельное можетъ враждебно столкнуться съ отношеніемъ созерцательнымъ. Сужденіе

о достоинствѣ пьесы, основанное на удачномъ выполненіи главной — въ глазахъ слушателя, второстепенной — въ глазахъ автора, стороны сюжета вполне возможно. Разумѣется, оно будетъ ошибочно. Примѣръ ошибки такого рода — *анти-руслализмъ* Сѣрова. Удачно поставленный, характерный терминъ, предохраняетъ въ настоящемъ случаѣ отъ возможности подобной ошибки.

На первый, поверхностный взглядъ можетъ показаться, что граціозный рождественскій анекдотъ Гоголя ничего болѣе содержательнаго, кромѣ темы для музыкально-обстановочной фееріи не представляетъ. На самомъ дѣлѣ, онъ способенъ служить матеріаломъ для типичной комической оперы. Не говоря уже о второстепенныхъ персонажахъ, достаточно указать на тонкій, жизненный комизмъ, пропитывающій фигуры любовниковъ, что чрезвычайно рѣдко встрѣчается въ операхъ этого типа. По большей части теноръ и сопрано всюду сохраняютъ свою постоянную, исключительно-узкую сантиментальность. — Для приверженца идейно-музыкальной драмы à la Вагнеръ, сказка о Вакулѣ также содержитъ существенные моменты. Начать съ того, что въ основѣ своей она заключаетъ общій, жизненно-юный, постоянный мотивъ — завоеваніе счастья взаимной любви, достиженіе обладанія любимой женщиной, посредствомъ такъ называемаго подвига или нагляднаго доказательства, своихъ духовныхъ и физическихъ преимуществъ. Вѣчный мотивъ, варьируемый въ безконечномъ разнообразіи формъ, порождающій безчисленное множество образовъ, прекрасныхъ, уродливыхъ, трагическихъ и забавныхъ, неизмѣнно присутствующій въ вдохновенной пѣснѣ Тангейзера и въ гармоникѣ Никиты, въ умо-

рительныхъ кривляніяхъ токующаго передъ подругой тетерева и въ хвастливо-глупыхъ геройствахъ Дона Беліаниса Греческаго со всей компаніей средневѣковыхъ рыцарей. Отрываясь отъ почвы, онъ разрастается въ чудовищныя формы цѣломудреннаго идеализма Донъ - Кихота, и микроскопически съезживается въ «театральный билетъ» Загорѣцкаго. Мотивъ этотъ съ особенной граціей, поэзіей и наивной задумчивостью развязки проявился въ рождественскомъ приключеніи Вакулы...

Въ психическомъ содержаніи сказки, есть замѣчательно тонкій художественный моментъ, въ которомъ глубокой драматизмъ не только соприкасается съ яркими, острыми комизмомъ, но прямо и непосредственно переливается въ него. Неудовлетворенная, оскорбленная шутками любовь, нагнетаетъ мрачную тоску на душу крѣпко-набожнаго Вакулы. Осуждая себя на вѣчную гибель, онъ рѣшается обратиться за помощью къ нечистой силѣ. Въ моментъ этой душевной катастрофы, его, непоколебленнаго чародѣйской обстановкой быта Пацюка, охватываетъ панический ужасъ при сознаніи, что скоромные вареники глотаются послѣднимъ въ *постный* день... (NB. Восхитительная оригинальность этого эпизода, сама по себѣ, достаточно мотивируетъ включеніе его въ оперу).—Наконецъ, пробуждающееся въ душѣ Оксаны сознаніе любви къ кузнецу; небольшая запоздалость этого сознанія придаетъ чувству мечтательный, грустный отбѣнокъ раскаянія... Развѣ не соблазнительныя темы для тяготяющаго къ лиризму таланта?... Однихъ этихъ примѣровъ достаточно, чтобы показать гибкое разнообразіе содержанія несложной траги-комедіи человѣческихъ душъ, фантастично освѣщенной обаятельной поэзіей рождественской ночи,—разнообразіе, позволяющее приступить къ ея обработкѣ съ разныхъ сторонъ, если только созданіе полнаго музыкальнаго эквивалента является недостижимымъ. По крайней мѣрѣ, настоящее произведеніе Р.-Корсакова таковымъ считаться не можетъ. Въ немъ выдвинута на первый планъ одна сторона сюжета, на которой сосредоточилось все вдохновеніе. Въ результатѣ получилось нѣсколько талантливыхъ, написанныхъ яркими и сочными красками, музыкаль-

ныхъ картинъ къ повѣсти Гоголя, впечатлѣніе которыхъ ослабляется тѣмъ, что они перемѣшаны съ однообразными и безцвѣтными витайскими тѣнями, изображающими тѣ стороны сюжета, которыми талантъ композитора, въ теперешней стадіи его развитія, придасть второстепенное значеніе.

Названіе «быль-колядка» показываетъ что именно изъ повѣсти Гоголя, выступило на первый планъ въ оперѣ. Какъ ни любовь кузнеца, ни затѣи Оксаны, ни продѣлки Солохи не могутъ составить темы «колядной пѣсни», чуждой какого бы ни было опредѣленнаго эпического содержанія, такъ и въ оперѣ главными героями являются не означенныя лица, а колядки, обряды, вѣрованія, сопряженныя съ Рождественской ночью. Какъ главнымъ содержаніемъ «были» (этимъ словомъ страхуется отъ недовѣрія скептиковъ все невѣроятное, неправдоподобное, составляющее существенно необходимый элементъ «были») не могло быть такое обыденное явленіе, какъ горячая любовь парня къ капризной дѣвушкѣ, такъ и въ музыкальной интригѣ главное мѣсто отведено не лирическимъ изліяніямъ и настроеніямъ героевъ, а фантастичному вояжу Вакулы въ Петербургъ и его придворной аудіенціи. Такимъ образомъ опредѣляется точка зрѣнія на новое произведеніе автора «Млады». Не гоголевскіе герои съ ихъ простодушіемъ, красотой, нѣжностью, веселымъ комизмомъ являются дѣйствующими лицами, среди поэтической обстановки рождественской ночи, а, напротивъ, реально-фантастическая обстановка послѣдней составляетъ главную, существенную начинку, запечатанную въ тонкомъ слоѣ тѣста изъ Гоголевскихъ лицъ. Вѣрность этого взгляда подтверждается также включеніемъ эпизода, который, при соблюденіи гармоническаго соотношенія различныхъ сторонъ пьесы Гоголя, явился бы излишнимъ. Эпизодъ этотъ—поѣздъ Коляды и Овсеня. Особую свѣжесть и оригинальность сказки составляетъ проникающая все ея содержаніе наивность міровоззрѣнія украинскаго села. Въ міровоззрѣніи этомъ, чортъ является совершенно реальной фигурой, но Коляда—отсутствуетъ. Какъ и проція божества Славянскаго міеологіи, она (или онъ) живетъ въ воображеніи историковъ, архе-

ологовъ, филологовъ, этнографовъ, но не въ мысляхъ Диканскихъ обывателей. Последніе «поютъ коляды, а не знаютъ сами, про что поютъ» (аріозо Чорта). Къ тому же «сказать правду, то въ колядкахъ и слова нѣтъ про *Коляду*» (Замѣчаніе пачкича). Нѣкоторые старики, впрочемъ, помнятъ, что былъ когда-то «*болванъ-Коляда*.» Но отъ этого старческаго воспоминанія далеко до того граціознаго образа Коляды, который явился въ оперѣ, и который былъ бы совершенно неумѣстенъ при задачѣ передать цѣльность впечатлѣнія сказки. Въ «были-колядкѣ» это появленіе, хотя оно сильно пестритъ и безъ того разнообразную панораму картинъ природы, хотя художественное достоинство его сопоставленія съ христіанскимъ гимномъ довольно сомнительно, вызвало такую прелестную музыку, что при своеобразной манерѣ композитора третировать произведеніе Гоголя, оно не производитъ впечатлѣнія лишней искусственно притянутой подробности. Поѣздъ Коляды и бѣсовская колядка взаимно мотивируютъ появленіе другъ друга. Последняя, такимъ образомъ также приобрѣла новое миѣическое содержаніе, чего нѣтъ у Гоголя, у котораго вѣдьмы летаютъ по воздуху просто такъ, по своимъ надобностямъ, потому что онѣ вѣдьмы и, слѣдовательно, имъ на роду написано летать.

Все это, повторяю, указываетъ на что нужно обратить главное вниманіе при оцѣнкѣ новой русской оперы. Судя о ея достоинствахъ на основаніи арій Оксаны или Вакулы, мы впали бы въ такую же ошибку, какъ если-бы начали судить о достоинствахъ пейзажа по пририсованнымъ для оживленія его человѣческимъ фигуркамъ, о достоинствахъ эпической оперы по дуэту тенора съ сопрано, о достоинствахъ оперы на Шекспировскій сюжетъ — по баркароллѣ, распѣваемой хоромъ за сценой.

Возможно, что принятая авторомъ манера музыкальной обработки Гоголевскаго сюжета идетъ наперекоръ установившимся понятіямъ и требованіямъ, предъявляемымъ къ сценическимъ произведеніямъ, требованіямъ, ставящимъ изображеніе душевной человѣческой жизни выше панорамы даже самыхъ роскошныхъ и поэтическихъ картинъ,—но, произведеніе художника нужно брать

такимъ, какъ есть, а не такимъ, какимъ оно могло бы быть или, что то-же, какимъ мы желали бы его видѣть.

Разсматривая музыку оперы, я не буду слѣдовать порядку дѣйствія, какъ не буду пересказывать и сюжета, подробно изложеннаго параллельно его музыкальной конструкціи въ статьѣ г-жи О. В.—вой. Прежде всего—«Ночь на Рождество», т. е. изображеніе этой ночи посредствомъ картинъ природы и посредствомъ типично-музыкальнаго или, *фолклорнаго* проявленія ея («Колядки»). Ночь это—морозъ, мѣсяцъ, звѣзды, вьюга, одинокія мечты влюбленнаго, игры и забавы звѣздъ, еще молодежи, игры и забавы вьюги, еще вьюга—въ образѣ шабаша нечисти, и, наконецъ, умираніе ея, этой ночи въ розовомъ разсвѣтѣ зари, въ народненіи солнечныхъ божествъ,—прозрачная мечта о веснѣ,—и въ радостно-мирныхъ звукахъ церковной заутрени. Вотъ главные герои оперы Римскаго-Корсакова! На нихъ и сосредоточимъ вниманіе, замѣтивъ предварительно, что, какъ въ большинствѣ случаевъ, все идетъ къ концу, къ развязкѣ, здѣсь, наоборотъ—4-й актъ является только добавленіемъ *по необходимости*, постлюдіей, удовлетворяющей любопытство къ результатамъ походовъ Вакулы, главное же заключается въ первыхъ трехъ. Также говоря, что единичныя лица повѣсти приобрѣли въ оперѣ второстепенное значеніе, я не хочу этимъ сказать, что на изображеніе ихъ слѣдуетъ обратить вниманіе лишь вскользь. Въ произведеніяхъ подобныхъ художниковъ даже все слабое и неудачное имѣетъ свой относительный интересъ.

II.

Изображенію рождественской ночи посвящена оркестровая прелюдія «Святый вечеръ» небольшое стихотвореніе, сжатостью формы и силою выраженія превосходящее любую расплывчато-описательную поэму. Музыка искрится, сверкаетъ, какъ неопредѣленные переливы морозныхъ иглъ въ лунномъ сіяніи; непрерывно-плавный мелодическій узоръ отчетливо выступаетъ на трепетной гармоніи, точно безконечный звѣздный орнаментъ далекаго неба. Оригинальная гармоническая прогрессія, открывающая и

закрывающая прелюдію, своимъ торжественнымъ, таинственнымъ характеромъ показываетъ, что заглавное опредѣленіе «Святый вечеръ» не осталось только словомъ, но, переродившись въ звуки, выдѣлило эту ночь изъ тысячи другихъ морозныхъ ночей, отъѣнивъ ее особеннымъ благоговѣйно-мирнымъ настроеніемъ. Поэтичная картинность, пѣльность и законченность этой короткой (50 тактовъ) прелюдіи ставятъ ее на высшее мѣсто среди дальнѣйшихъ подобныхъ же изображеній ночи въ оперѣ.

Съ поднятіемъ занавѣса, картина ночи переходитъ въ вѣденіе декоратора. Оркестръ остроумными тематическими комбинаціями рисуетъ различныя настроенія или комментируетъ мысли, поступки и движенія дѣйствующихъ лицъ.

Въ началѣ 2-й сцены, отрывкомъ прелюдіи снова рисуется спокойное сіяніе вочи. Но нечистъ темнить его. Великолѣпными подробностями въ оркестръ передана эта странная, теряющаяся игра лучей, когда мѣсяцъ «какъ будто затанцовалъ на небѣ». Маленькій, переходный эпизодъ къ изображенію выюги, по красотѣ и оригинальности—онъ несравненно выше послѣдняго. Настала тьма, поднялась выюга. Это—вторая картина ночи, картина менѣе живописная, чѣмъ первая, болѣе заурядная и далеко не такая характерная, какъ изображеніе метели въ «Свѣгурочкѣ». Помимо внѣшняго колорита, музыка въ изображеніи картинъ природы, является еще могущественнѣе живописи по своей способности передавать настроенія, разнообразныя движенія скрытой души стихійныхъ явленій. Цѣлая трагедія—картина выюги и стужи въ «Жизни за Царя». Цѣломудренной любовью и таинственной вѣжностью дышетъ ночь въ распахнутое Лознгриномъ окно спальни. Сладость и томная нѣга Майской ночи доходятъ въ своей безпечности, до ощущенія смутной чувственной грусти... Вспомните еще мрачную, зловѣщую тайну Волчьей долины въ «Фрейшюцѣ»!—Назвавъ выюгу «Ночи передъ Рождествомъ» заурядной, я хочу отмѣтить, что въ ней именно нѣтъ этого ей одной присущаго характера. Хроматическія гаммы, тремоло... въ общемъ красивое и удачное звукоподражаніе, вызвавшее прелестныя оркестровыя детали. Болѣе прочаго одушевленъ маленькій эпи-

зодъ (4 такта), «паданія свѣга», въ которомъ граціозно-легкая, танцевальнаго характера фраза присоединяется къ суровымъ порывамъ басовъ. Въ дальнѣйшемъ, когда взрывы выюги перемежаются съ минутами затишья, музыка рисуетъ холодную, беспросвѣтную ночь,—глухіе удары въ басахъ, гармонія, слышанная раньше въ бурномъ тремоло, застываетъ продолжительными аккордами.

Соприкосновеніе ночи съ личнымъ чувствомъ, объединеніе ея образа съ образомъ влюбленной человѣческой мечты и желанія составляетъ третью часть ночной симфоніи. Въ этомъ оригинальномъ nocturnѣ настроеніе ночи постепенно охватываетъ изнывающую въ любовной тоскѣ душу. Мотивы прелюдіи сжимаются, сжимаются, точно формируясь въ опредѣленныя черты лица, — «черныя очи, словно звѣзды, яркимъ свѣтомъ блестятъ,—не теряя своей безыскусственности, они пріобрѣтаютъ большую теплоту, большую задушевность. Подъ конецъ (Andante E-dur) они снова разрастаются. Теперь уже образъ красавицы расплывается въ образѣ ночи, а жалоба влюбленнаго заглушается гармоничнымъ хоромъ ея звуковъ, красокъ и сіянія (заключеніе I-й картины). Это заключеніе, повторяющее конецъ прелюдіи и окаймляющее такимъ образомъ всю I-ю картину, возвращаетъ намъ прежнюю спокойную ночь. Выюги, проказъ темныхъ силъ, какъ не бывало.

Во II-й и IV-й картинахъ изображеніе Рождественской ночи принимаетъ исключительно *) формы фольклора. «Колядка дивчатъ» и общій хоръ «Колядокъ» вмѣстѣ съ начальной прелюдіей, поѣздомъ Коляды и заключеніемъ 3-го акта займутъ выдающееся мѣсто въ каталогѣ произведеній Римскаго-Корсакова. Первый изъ нихъ по чарующей прелести и задушевности мелодіи **) достоинъ стать рядомъ съ женскимъ хоромъ «Разливалася, расплескалася». Хоръ Глинки проще, безыскусственнѣе,—хоръ Римскаго-Корсакова пышнѣе, разработаннѣе, симфоничнѣе, богаче тонкими прелестными подробностями. Ночь отразилась на немъ,

*) 14 тактовъ вступленія къ IV картинѣ повторяющихъ мотивы главной прелюдіи можно не брать въ расчетъ.

**) Народная тема «Павочка ходя пирѣчко роия».

придавъ ему мягкій, ласкающій колоритъ своихъ тѣней. Музыка проникнута спокойствіемъ; только въ аккомпаниментѣ иногда скользить шаловливая улыбка. Дѣвушки идутъ за подругой. Отсутствіе мужчинъ, торжественное, охватывающее душу настроеніе предпраздничной ночи, сказывающееся въ интонаціи припѣва «святой вечеръ», не даютъ еще разгорѣться веселью. Оно разгорается въ картинномъ широкомъ хорѣ *) IV-й картины («Колядныя пѣсни»). Поочередное вступленіе голосовъ производитъ замѣчательную иллюзію простора, раздолья. Пѣсни точно слышатся со всѣхъ концовъ села и подъ конецъ сливаются въ общемъ звучномъ хорѣ. Молодость, увлеченіе, преизбытокъ жизненныхъ силъ отразились въ красотѣ этихъ звуковъ. Шумное велье C-dur-наго окончанія этого безподобнаго хора невольно вызываетъ въ воображеніи румяныя, разгорѣвшіяся на морозѣ лица. Звуковые образы приобретаютъ плоть и кровь.—кровь, разгоряченную морозомъ, забавами и близостью половъ... Жизненность изумительная!

Третій актъ содержитъ главный моментъ и развязку пьесы Римскаго-Корсакова. Это полетъ Вакулы, въ которомъ, однако, ни Кузнецъ, ни его затѣя не играютъ никакого значенія. Доминируетъ опять «рождественская ночь». Въ эту ночь зарождаются солнечныя языческія божества—Овсень и Коляда. Солнце поворачиваетъ на лѣто и всѣ темныя силы, послѣ попытки противодѣйствовать воцаренію свѣта, должны сгинуть и уступить смутѣсто. Въ этой миѳической идеѣ, пристегнутой къ сказкѣ Гоголя, и заключается та примитивная стихійная драма, которая составила ядро оперы и развитію которой посвященъ 3-й актъ. Вакула является здѣсь только лицомъ, мотивирующимъ переходъ картинъ изъ земной области въ небесную. Нѣсколько штриховъ, набросанныхъ Гоголемъ въ описаніи этого полета, образовали въ оперѣ рядъ характерныхъ, связныхъ, но законченно-цѣльныхъ сценъ. Поэзія переполняющая эти сцены служитъ достаточнымъ основаніемъ для своеобразнаго замысла композитора обработать такимъ образомъ Гоголевскую сказку. Полетъ

Вакулы далъ возможность, изобразивъ рождественскую ночь въ пѣсняхъ и забавахъ села, подняться въ воздушныя сферы къ самому источнику блеска и сіянія, показать таинственную ночную жизнь небесъ; точно испареніемъ земли замутить это сіяніе скопищемъ прилетѣвшей, съ различными принадлежностями кухни и задняго двора, нечисти; спуститься далеко отъ села въ пышный придворный залъ, послѣ жизненно-веселыхъ пѣсень и забавъ, послѣ чистаго блеска звѣздъ, грянуть чинный, манерный, напыщенный полонезъ; среди гостельской неподвижности и роскоши гостей этого бала—выдвинуть уголокъ далекой снѣжной деревеньки въ видѣ растерявшихся, оторопѣвшихъ казаковъ; послѣ промелькнувшаго видѣнія языческихъ духовъ, ударить въ колокола заставить зазвучать христіанскій гимнъ, строгій и умиленный... Сосредоточить въ одномъ актѣ все изобиліе образцовъ, характеровъ и движеній, развернуть прихотливую гамму красокъ, пройти отъ темносиняго тона ночи чрезъ ярко-желтый блескъ дворцоваго торжества, чрезъ сѣро-фіолетовые тоны разсвѣта и зеленоватый колоритъ явленія Коляды къ розовымъ проблескамъ зари и затопить апоѳеозъ волшебной ночи пурпуромъ восходящаго солнца... Естественно, что въ этой, художественной, поэтической арлекинадѣ красокъ, звуковъ и образовъ затерялись, обезцвѣтились и Оксана съ ея капризами, и Вакула съ его любовью и отвагой, естественно, что не на ихъ долю выпала роль героевъ новой оперы. .

Концепція 3-го акта «Ночи» напоминаетъ таковую же 3-го акта «Млады». Тамъ: нѣмыя пляски виллисъ, адское сборище, внезапное явленіе Клеопатры со всей ея обстановкой, звонкое, росистое утро, разгоняющее кошмаръ весенней ночи. Здѣсь: игры и пляски звѣздъ (тоже безъ участія голосовъ), бѣсовская колядка, внезапное явленіе придворнаго бала, разсвѣтъ. Только здѣсь все это еще разнообразнѣе и богаче оригинальными поэтическими подробностями. Если сходство сюжетовъ вызоветъ вопросъ о сходствѣ ихъ музыкальнаго воплощенія, то можно замѣтить, что музыка этихъ сценъ «Ночи», заключающая въ себѣ много чертъ, напоминающихъ музыку «Млады», отличается отъ нѣмымъ воздуш-

*) Народныя темы: «Коляду», «коляду» и «Ой сивъ Христосъ вечерятъ».

нымъ колоритомъ, большою прозрачностью. По талантности своей во многомъ ей не уступаетъ.

Простота, отличающая музыку вступления и всей сцены звѣздъ, придала имъ отгѣнокъ особой чистоты, — чистоты дѣйственной сферы дѣйствія. Мелодія и мотивы, такъ спокойно звучашіе въ первыхъ актахъ, оживляются здѣсь, безпрестанно мѣняются въ формахъ, приобрѣтаютъ большую звучность, болѣе яркій колоритъ, разгораются въ ослѣпительный небесный пожаръ... Чрезвычайно удачна мысль изобразить Гоголевскую «игру звѣздъ въ жмурки» не безхарактерной музыкой обычныхъ балетныхъ рас фантастическаго пошиба, а такими реальными народными плясками. Особенную прелесть фантастики Гоголя составляетъ это народное, дѣтски-наивное проникновеніе въ жизнь природы, проникновеніе, придающее ей содержание и формы обыденной жизни своего села, своей хаты. Безыскусственное, немудрое изображеніе недоступныхъ для пониманія или невѣдомыхъ сферъ и лицъ по собственному образу и обиходу, составляющее своеобразный отгѣнокъ средневѣковаго искусства, не теряющее своей прелести даже вслѣдствіе преднамѣренности, въ нѣкоторыхъ обратныхъ теченіяхъ искусства новѣйшаго, надолго еще будетъ источникомъ чарующихъ и трогательныхъ поэтическихъ образовъ. Св. Сосифъ, заснувшій надъ кружкой пива на гравюрѣ Альбрехта Дюрера; райская конница св. Дѣвы въ пьесѣ Фра-Джиакомо Веронскаго; говядина, которую будетъ кушать въ раю бѣдная Ганнеле; наконецъ, звѣзды, играющія въ жмурки или Богъ, сходящій по дереву у Гоголя... Великолѣпная художественность съ которою пользовался послѣдній этимъ приѣмомъ, оригинально-поэтическіе образы, явившіеся благодаря ему, разумѣется не могли остаться безъ попытки примѣнить подобный приѣмъ и къ музыкально-сценической обработкѣ соответственныхъ темъ... Балетная музыка звѣздъ приняла простые, обычныя формы характерныхъ народныхъ танцевъ *хоровада, чардаша, мазурки*, не теряя ни на минуту легкости и прозрачности фантастическаго колорита (*НВ*). Для большаго соответствія съ фантастикой Гоголя и

бы выпустить танцовщицъ не въ газовыхъ юбкахъ, а въ серебряныхъ одѣяніяхъ характерно-малороссійскаго покроя). Изъ всей сцены выдѣляется прелестный «хороводъ». Нѣжная, граціозная мелодія постепенно утрачиваетъ свои очертанія, расходится широкими интервалами, точно кругъ звѣзднаго хоровода, шире и шире раздвигается въ небесномъ просторѣ. Помпезное шествіе кометы отдѣляетъ хороводъ отъ милой, игривой мазурки, *trio* которой составляетъ новый вариантъ *trio* Черноморова марша. Веселый, искрящійся чардашъ служитъ достойнымъ финаломъ этого дивертисемента. Набѣгаютъ тучи вмѣстѣ съ комическими представителями темныхъ силъ. Сцена шабаша содержитъ много эффектныхъ моментовъ, но въ общемъ оставляетъ нѣсколько разрозненное впечатлѣніе, можетъ быть вслѣдствіе перерывовъ *solo*. Очень эффектно начало — прилетъ и заключеніе — дикій, хроматическій вихрь. Пролетъ Вакулы, разогнавшій нечистъ влечетъ за собою новую картину. Музыка самаго полета, не зависимо отъ техническаго остроумія, очень красива и выразительно передаетъ ощущеніе воздушности, стремительнаго паренія въ облакахъ. Полонезъ слѣдующей картины своимъ тяжеловѣснымъ блескомъ, чинностью ритма и мишурно пышностью прекрасно контрастируетъ съ простой, поэтичной музыкой звѣздъ: смутнымъ гуломъ и наглою сумятицей шабаша. Въ немъ есть извѣстный архаичскій отгѣнокъ. Возвращеніе Вакулы даетъ новую картину. Ночь близится къ концу; разсвѣтаетъ. Музыка, перейдя въ *B-moll*, сохраняя прежнюю легкость и воздушность, приобретаетъ особый матовый колоритъ. Въ прозрачныхъ фразахъ скрипокъ слышится томная, предразсвѣтная грусть природы. Рѣзкія тѣни, опредѣленные очертанія ночныхъ образовъ, сглаживаются, смягчаются, блѣднѣютъ и туманятся; чувствуется усталость, нервическая истома въ этомъ переходномъ моментѣ, сливающимъ умираніе ночи съ зарожденіемъ дня. Причудливые призраки ночи исчезаютъ окончательно въ задѣ проплывающихъ вмѣстѣ съ тучками растерянныхъ и забытыхъ орудій шабаша — мимолетный эпизодъ, мотивы шабаша утратили весь свой дикій характеръ въ шелкающихъ звукахъ *Violoncello*. Заго-

ПРИЛОЖЕНИЕ къ ст. „КУРАЙ“ башкирскій музыкальный
инструментъ С.РЫБАКОВА.

I. ПЛЯСОВАЯ МЕЛОДИЯ.

Умѣренно.



II. САЛАВАТЪ-БАТЫРЬ. 1-й вариантъ (Верхнеуральск. у.
дер. Ташбулатова.)
Довольно медленно.



III. САЛАВАТЪ-БАТЫРЬ. 2-й вариантъ (Орскаго у. дер.
Темясова.)
Умѣренно скоро.



IV. ЗАРИФА.

Довольно скоро.



Звукоподражательныя мелодіи.

V. КАКУКЪ (кукушка) Верхнеуральск. у. дер. Ташбулатова.

Не скоро.

Октавой выше.



VI КАКУКЪ Варіантъ Орскаго у. дер. Иткулова 2-я.

Умѣренно.



Отрывокъ изъ неоконченной оперы А. Н. СЪРОВА

„МАЙСКАЯ НОЧЬ“

(8 Мая 1856 г.)

Piano. **Andante.** *tr*

Ritorn. p *p sempre* *p canto*

tenore *tr*

p sempre

poco

cresc. *cresc.* *p* *poco*

pp *p*

рается утренняя звѣзда,—музыка приобрѣтаетъ новый, совершенно отличный отъ предыдущей сцены звѣздъ, колоритъ; свѣтлая, нѣжная и обаятельная мелодія, мягкое tremolando струнныхъ — теплящееся сіяніе ея лучей. Ласкающая ухо свѣжесть приближающихся звуковъ мелодіи коляды... Они разрастаются въ воздушно-легкій, красивый хоръ, сопровождающій поѣздъ народившихся божковъ. Что-то весеннее, можетъ быть даже слишкомъ весеннее звучитъ въ этомъ хорѣ. Свѣтлое видѣніе исчезаетъ въ розовыхъ переливахъ зари. Красное, морозное солнце освѣщаетъ землю, и всѣ небесныя чудеса завершаются рождественскимъ гимномъ, поднимающимся съ земли къ небу, рассказывающимъ о схожденіи неба на землю. Простая, суровая, одноцвѣтная церковная мелодія, сопровождаемая звономъ колоколовъ — ничего нельзя придумать грандіознѣе, поэтичнѣе и возвышеннѣе для заключенія всего предыдущаго ряда картинъ, съ ихъ ослѣпительной роскошью и разнообразіемъ красокъ.

Становится жаль, что опера не этимъ оканчивается, что необходимо еще показать въ добавочномъ актѣ, какъ Вакула приноситъ башмачки, какъ его стегаетъ Чубъ и какъ радуется Оксана. Вся вторая половина вышеописаннаго акта вмѣстѣ съ колядными пѣснями и прелюдией «Святый вечеръ» — произведенія замѣчательныя, выдающіяся, которыя, взятая сами по себѣ, ставятъ послѣднюю оперу Н. А. Римскаго-Корсакова въ рядъ первыхъ четырехъ. Говоря о музыкѣ, пришлось совершенно умолчать о множествѣ тонкихъ художественныхъ деталей, наполняющихъ даже такія мѣста, которыя въ сравненіи съ перечисленными, въ общемъ, блѣднѣютъ и теряются. О виртуозности письма, о богатствѣ, выразительности и живописности оркестровыхъ тембровъ, излишне вспоминать. Такимъ образомъ главное, задуманное содержаніе оперы выполнено прекрасно. Остается разсмотрѣть остальные стороны ея, перейти къ комедіи лицъ, къ цементу, скрѣпляющему эту декоративную симфонію со сценой.

III.

Въ интимной драмѣ, разыгравшейся среди дивныхъ картинъ природы и фантазіи, разграничены довольно ясно двѣ стороны — лирическая и комическая. Остановимся на первой, предварительно замѣтивъ, что не смотря на ясность подобнаго разграниченія, оно все-таки является условнымъ, употребляемымъ въ видахъ болѣе удобнаго, всесторонняго разсмотрѣнія произведенія. Не говоря уже о связности комической и лирической сторонъ между собою, напомнимъ о близкомъ соприкосновеніи первой съ пейзажной музыкой (заключеніе 1-ой картины), о тѣсномъ сліяніи второй — съ фантастикой (Пацокъ, Чортъ, Солоха).

Въ общихъ чертахъ, исторія любви Вакулы и Оксаны обиліемъ контрастовъ и смѣной настроеній, представляетъ для опернаго композитора благодарную тему. Въ первыхъ 2-хъ актахъ любовная тоска кузнеца развивается crescendo, параллельно усиливающимся вызывающимъ шуткамъ и насмѣшкамъ Оксаны; въ 3-мъ актѣ — на смѣну ей является молодцоватость и удалство съ легкимъ религіознымъ оттѣнкомъ, въ 4-мъ — вся насмѣшливость Оксаны внезапно исчезаетъ, замѣняясь тихой грустью и сожалѣніемъ и также внезапно уступаетъ мѣсто бурной, а потомъ стыдливо-нѣжной радости въ унисонъ съ чувствомъ, забывшаго свою печаль, кузнеца.

Въ музыкѣ лирическихъ и комическихъ сценъ оперы, почти не найдется ничего, достойнаго стать рядомъ съ «Колядными пѣснями», прелюдией или второй половиной 3-го акта. Последнее совершенно не означаетъ, что, взятая сама по себѣ, она плоха. Въ оперѣ композитора, не обладающаго художественнымъ талантомъ Римскаго-Корсакова, многими чертами своими, музыка эта могла бы занять выдающееся мѣсто. Здѣсь же, отведенная своеобразнымъ толкованіемъ сюжета на второй планъ, совершенно теряется и блѣднѣетъ передъ красотой главныхъ картинъ. Мелодичность преобладаетъ и, по своему достоинству, мелодіи ея гораздо выше другаго средства характеристики и выраженія, — речитатива. Речитативы новой оперы представляютъ почти сплошное общее

мѣсто и по своей неудачности настолько же приближаются къ речитативамъ «Млады», насколько удаляются отъ речитативовъ «Псковитянки», выразительныхъ, подчасъ сохраняющихъ всю обаятельность мелодіи, благодаря вѣрной и характерной акцентуаціи произносимой фразы. Достоинство декламационной стороны двухъ послѣднихъ оперъ понизилось, вслѣдствіе стѣснительнаго приѣма основывать ее, въ главной части, на условно-характеристичныхъ мотивахъ. Подобная система характеристики, помимо монотонности впечатлѣнія, изводитъ, въ концѣ концовъ, музыкально-изображенныхъ людей на степенъ пернатыхъ, ограниченно-надѣленныхъ однимъ, постояннымъ во всѣхъ случаяхъ, крикомъ. Свободные речитативы, за рѣдкими исключеніями, безцвѣтны и банальны. Послѣднее показываетъ, что главное творческое вниманіе автора сосредоточилось на мелодіи. Мелодіи, дѣйствительно, по большей части красивы, выразительны, рельефны. Главный тонъ страсти Вакулы схваченъ музыкаю вѣрно. Любовь этого силача, занятого очень грубой работой, какъ, по большей части любовь лицъ, надѣленныхъ выдающейся физической силой, отличается нѣжностью, мягкостью, почти дѣтской чистотой и мечтательностью. Это не дикая страсть Мизгири, не южная, обнаженная чувственность Леля, а очень тонкое въ своемъ выраженіи чувство. Всѣ мѣста партіи кузнеца, посвященные изображенію любви, проникнуты нѣжностью, красотой, мечтательностью. Такъ какъ въ послѣднемъ отношеніи, музыка является довольно односторонней въ средствахъ выраженія и не можетъ изображать одновременныхъ контрастовъ, то прелестное аріозо 2-й картины «Ты, мнѣ и мать, и отецъ», въ отвлеченіи, звучитъ даже слишкомъ поэтично, если принять во вниманіе, что фантазія влюбленнаго кузнеца не выходитъ за предѣлы его кузницы, что свои любовныя мечтанія онъ можетъ прервать боями будущему тестю (1-я картина) или заключить угрозами подозрѣваемому сопернику (2-я). Но, отбѣнить это впечатлѣніе — уже дѣло сцены, звуки же свое дѣлаютъ. Замѣчу, впрочемъ, что и пылкая, страстная мечта объ обладаніи Оксаной («Дай мнѣ Оксану мою дороую,

о, дай мнѣ!») и ревнивая угроза («Я бъ не позволилъ ему надъ собой насмѣяться») выражены одной и той же мелодической фразой безъ всякаго измѣненія, кромѣ незначительной перемѣны тональности. Вообще же, тоскующій кузнецъ, вышелъ несравненно удачнѣе, кузнеца удалаго и кузнеца счастливаго. Мотивъ, характеризующій удалство, слишкомъ миниатюренъ и незначителенъ. Онъ становится выразительнымъ только повторяясь нѣсколько разъ къ ряду, какъ въ сценѣ Вакулы съ Чортомъ. Счастливый Вакула еще неудачнѣе. Хорошо только его обращеніе къ Чубу. «Помилуй, батько, не гнѣвися», своимъ преувеличенно-жалобнымъ акцентомъ отбѣняющее комическую покорность повинной головы. Дуэтъ же «Чудная Оксана», переходящій въ trio, своей скудной, угловатой и сухой мелодіей оставляетъ впечатлѣніе холоднаго, казеннаго сочиненія по необходимости. Заключительный дуэтъ (C-dur) въ финалѣ «Майской Ночи», жизненный, искренній, веселый и простой, несравненно ближе подходитъ къ иллюстраціи счастья сельскихъ романтиковъ.

Главной характеристикой Оксаны является ея первая арія, написанная по образцу сопранныхъ арій Глинки, красивая, разнообразная по содержанию, сдѣлавшаяся популярной, благодаря концертнымъ исполненіямъ. Удачнѣе всего кокетливо-меланхолическая фраза Шопеновскаго пошиба «Нѣтъ, я совсѣмъ не хороша», выраженіе испуга косами и блестящій переходъ къ Allegretto. Послѣднее, нѣчто въ родѣ Polacca, несмотря на оживленность ритма и игривость мелодическаго рисунка, холодно и безстрастно. Въ первомъ дуэттино, представляющемъ сжатый мастерскій эскизъ, не развитый въ широкія формы, несмотря на соблазнительно-благодарную тему, перевѣсъ лежитъ въ партіи Вакулы, партія же Оксаны ограничена небольшими репликами, ничего музыкально-интереснаго не содержащими. Въ оживленной, граціозной и колоритной, заключительной сценѣ I-го акта рельефно выдается красивая, художественно-простая мелодія Оксаны «Гдѣ найдешь ты черевики», характерно развиваемая женскимъ хоромъ. Литературно-сценическій мотивъ этой веселой сцены — насмѣшки надъ влюблен-

нымъ кузнецомъ, — составляетъ основу приобрѣвшаго драматическій колоритъ ансамбля IV-ой картины. Искреннее выраженное отчаяніе Вакулы, мгновенно прерывающее веселое настроеніе толпы, приводитъ всѣхъ, неисключая и вѣтренной Оксаны, въ тревожное смущеніе. Красивое виолончельное solo, сопровождающее рѣчи Вакулы, довольно мрачное пѣніе хора, на которомъ выдѣляются отрывистыя фразы кузнеца и Оксаны, составляютъ законченно-цѣльный эпизодъ, рельефно выступающій среди предыдущей и послѣдующей картинъ веселья и смѣха.

Вторая арія Оксана не имѣетъ такой блестящей внѣшности, какъ первая, но искренностью и задушевностью мелодіи, теплотой и мягкостью гармоніи значительно ее превосходитъ. Начало образовано красивымъ напѣвомъ «Летѣла стрѣла да въ кѣнецъ села». Мелодическая орнаментация второй части аріи вредитъ впечатлѣнію, придавая ей нѣкоторую тяжеловѣсность, не совсѣмъ гармонирующую съ естественной простотой и безыскусственностью напѣва. Во многихъ мѣстахъ ея чувствуется интимная близость къ Шопену. Эта арія и аріозо Вакулы: «Ты мнѣ мать и отецъ» являются самыми выдающимися мѣстами лирической части оперы, въ общемъ, значительно уступающей по цѣльности и свѣжести впечатлѣнія соотвѣтственной музыки «Майской Ночи».

IV.

Способность къ комизму считается типичнымъ элементомъ русскаго музыкальнаго творчества. Не специализируясь въ самостоятельныя формы комической оперы, онъ почти неизмѣнно присутствуетъ въ оперѣ серьезной, то существенно смѣшиваясь съ ея содержаніемъ, то составляя внѣшнія эпизоды сценической обработки послѣдняго. Западныя традиции, *opéra-seria*, *opéra-dramatique*, *musikdramma*, не допускаютъ такого смѣшенія ставшаго въ свою очередь традиціей русской оперы. Умѣстное присутствіе комическаго элемента разнообразить спектакль, но самъ по себѣ, русскій оперный комизмъ, за рѣдкими исключениями, ограниченъ преимущенно

шаблонными фигурами трусовъ и пьяныхъ. Способы музыкальнаго его выраженія, нѣсколько отличаются отъ приѣмовъ, употребляемыхъ въ западной музыкѣ. Главными средствами послѣдней являются — утрирующая человѣческую рѣчь до степени непонятливости словъ, скороговорка итальянскихъ buffi и безшабашно-веселая аллюра вокально-канканныхъ мелодій французской оперетты. Центръ тяжести лежитъ въ самихъ звукахъ. Итальянская скороговорка смѣшна при всякихъ словахъ и положеніяхъ. Мотивъ «Ah! c'est donc toi, M-me Barras» вызываетъ улыбку уже своимъ инструментальнымъ появленіемъ въ увертюрѣ. Наше искусство, пользуясь и скороговоркой и бойкими, веселыми, плясовыми напѣвами, расширяетъ свои средства и центръ тяжести выраженія переноситъ въ слово. Это — поразительная по вѣрности и живости интонація смѣшной фразы, подчеркиваемое звуками противорѣчіе въ сценическихъ положеніяхъ, различныя оркестровыя причуды и экстравагансы, часто — курьезное звукоподражаніе. Но *необходимымъ* условіемъ, чтобы подобныя средства производили желаемое впечатлѣніе комизма, является связь ихъ со словомъ и съ сценическимъ дѣйствіемъ. Всѣ перечисленные приемы находятся на лицѣ въ оперѣ Римскаго-Корсакова. Но въ талантѣ автора мало естественной склонности къ комизму. Всѣ сцены, характеры и положенія съ преобладаніемъ комической стороны музыкально содержательны и интересны въ деталяхъ, но въ нихъ чувствуется скорѣе придуманность, желаніе писать комическую музыку, нежели свободное вдохновеніе; веселость сюжета отражается на звукахъ чисто внѣшнимъ образомъ, съ своей же стороны музыка, за рѣдкими исключениями, не отбѣняетъ сюжета, не удваиваетъ производимаго словомъ впечатлѣнія. Удачнѣйшей фигурой оперы является дьякъ, изображенный музыкой церковнаго характера. Внѣшняя обрядность пропитавшая личность дьяка, сдѣлавшая его второй натурой и составившая забавное противорѣчіе съ двусмысленностью его поведенія удачно подчеркнута музыкой. Къ сожалѣнію, троекратное пѣніе церковныхъ мелодій, переходя въ шаржъ, ослабляетъ впечатлѣніе. Достаточно было бы обрисовать

этимъ пріемомъ высшій моментъ елейнаго пафоса дьяка. Трусливость и ужимки этой фигуры также характерно отражены музыкой. Если прослѣдить всю комическую часть оперы по порядку, то съ 1-ой же сцены придется остановиться на эффектно́мъ дуэтино Чорта съ Солохой, оживленно́мъ, задорно́мъ, оттѣняющемъ рѣзкими штрихами фантастичность личностей и ихъ замысловъ. Аріозо Чорта содержитъ много красивыхъ деталей. Мелодія подкупающаго своей простотой дуэтино Чуба съ Панасомъ, вѣроятно не безъ намѣренія, напоминаетъ народную хохлацкую пѣсню «Ой руду-ду, руду-ду». Сдѣлавшись характеристичнымъ мотивомъ Чуба, несмотря на массу претерпѣваемыхъ его остроумнѣйшихъ варіацій, она въ концѣ концовъ оставляетъ надобѣдливое впечатлѣніе. Прелестную оркестровую картинку составила неудачная прогулка казаковъ. Какъ комическій пріемъ въ сценахъ столкновения Чуба съ Вакулой и разговора съ Головой употребляется фальцетъ баса. Вся 1-ая картина II-го акта, посвященная изображенію вздыхателей Солохи, заключающая въ себѣ много интереснаго и красиваго, не производитъ желаемаго впечатлѣнія. Однообразный пріемъ перерыва сцены появленіемъ новаго лица подъ конецъ пріѣдается, а слишкомъ долгая возня съ мѣшками невыгодно прерываетъ ходъ дѣйствія и музыки. Много интересныхъ музыкальныхъ подробностей скрадываются и теряются въ сценической суматохѣ. Въ этой картинѣ, кромѣ дьяка, рельефно выдается простой и красивый напѣвъ народной пѣсни «Якъ пішовъ я до дивчини», составляющій единственный музыкальный фондъ эпизодической партіи Головы, да прекрасная аранжировка народной же пѣсни «Гей, чумаче» на 2 голоса. Употребленное авторомъ въ этихъ сценахъ звукоподражаніе, сопровождающее угощеніе Солохи смутило многихъ. Полагаю, что этотъ пріемъ здѣсь и умѣстенъ, и не анти-художественен. Звуки изображаютъ не рюмку, не водку, а характеръ движенія, вызываемаго этимъ немзыкальнымъ процессомъ. Отчего не употребить къ мѣсту что-либо болѣе содержательное и интересное, чѣмъ простой, удобный для интонаціи пѣвцовъ, аккордъ, тѣмъ болѣе,

что дѣло идетъ о незначительной подробности комической сцены, а не о послѣднемъ актѣ «Луcreціи».

Сцена пьянаго Панаса съ дѣвушками (украинскій напѣвъ «А и та коза») значительно уступаетъ въ яркости и типичности гопаку Каленика, блѣднымъ повтореніемъ котораго въ извѣстной степени она является. Сцена развязыванія мѣшковъ, перемолвка Чуба съ Головой, которой музыка придала неудачный рельефъ (усугубляемый еще исполнителемъ, принимающимся разсматривать сапоги Головы, точно рѣчь и въ самомъ дѣлѣ идетъ о сапогахъ) и заключительный квинтетъ—очень блѣдный и безжизненный, много проигрываютъ отъ сосѣдства съ «колядными пѣснями» и влѣдствіе своего положенія «заключительной сцены» ослабляютъ, почти уничтожаютъ впечатлѣніе всей картины.

Послѣ исполненія оперы, многіе нашли сцену у Пацюка совершенно неумѣстной, лишней и ненужной. Выше я указалъ тотъ превосходный моментъ душевной катастрофы Вакулы, который необходимо связанъ съ присутствіемъ Пацюка. Теперь прибавлю, что Пацюкъ, независимо отъ достоинства, сопровождающей его появленіе музыки, независимо отъ удачнаго или неудачнаго механизма прыгающихъ варениковъ, принадлежитъ къ ряду тѣхъ замѣчательныхъ образовъ богатой фантазіи поэта, появленіе которыхъ на сценѣ остается всегда желательнымъ. Нѣсколькими взмахами пера удивительно живо и рельефно Гоголь воплотилъ въ фантастическомъ образѣ Пацюка идеаль матераго запорожца—сельчанина. идеаль съ неподобнымъ юморомъ сливающій въ себѣ животную сущность борова съ духовной внѣшностью буддизма. Лѣнь, обжорство, философское спокойствіе, созерцательное безстрастіе! Появленіе Пацюка на сценѣ, помимо интереса, вызваннаго зрѣлищемъ скачущихъ варениковъ, привело публику въ смущеніе. Причины не сложны. Она оказалась не въ состояніи уловить и понять тонкое различіе между балаганной нелѣпицею и художественной оригинальностью. Аплодируя пышному драматическому балагану Виктора Гюго, она становится втупикъ при видѣ юмористически-жизненной фантастики Гоголя.

Музыка сцены съ Пацюкомъ колоритна, но, принявъ во вниманіе наличность миски съ варениками и чашки со сметаной, можно замѣтить, что гармоническія сочетаніе носятъ черзчуръ мрачный и дикій характеръ.

Послѣдній актъ, за исключеніемъ аріи Оксаны и прекраснаго хора, самый слабѣйшій въ оперѣ и, какъ мною предположено, составляющій только придатокъ, неинтересное, но необходимое добавленіе къ главному (NВ. Оркестровая прелюдія къ этому акту положительно поражаетъ рѣдкой въ сочиненіяхъ Р.-Корсакова бездушностью и механическимъ напластованіемъ отдѣльныхъ музыкальных кусковъ), не представляетъ ничего выдающагося и съ комической стороны. Оживленная сцена двухъ спорящихъ бабъ, вызывающая въ памяти несравненно болѣе удачную сцену Свояченицы въ «Майской Ночи». Эти бабы уже появлялись во II-актѣ, гдѣ къ счастью появленіе ихъ проходитъ незамѣтно. Здѣсь же ненужность, дешевый комизмъ и излишняя растянутасть этой сцены слишкомъ рѣжутъ глазъ и ухо. Вся эта сцена не стоитъ коротенькой фразы Чуба, исполняющаго обрядъ наказанія нагайкой. Фраза эта «старыхъ слушай... (пауза)... людей» очень отчетлива, важна и убѣдительна, а отмѣченная разбивка ея паузой выдаетъ нѣкоторое смущеніе, неизбежное при подобной напыщенно-важной церемоніи,—въ то же время въ оркестрѣ звучитъ мотивъ Чуба безъ всякой силы и угрозы, смягченно, почти добродушно...

Красивый, звучный ансамбль съ хоромъ, озаглавленный «Въ память Гоголя» оканчиваетъ оперу. Изъ тѣснаго двора Чубовой хаты это заключеніе снова переноситъ мысль въ громадный міръ чудесъ, скорби, радости, горькаго и веселаго смѣха, міръ, обитаемый сохраненными въ крѣпкомъ спиртѣ поэзіи образами поразительнаго уродства и безконечной красоты, міръ, осуществляющійся въ словѣ «Гоголь».

V.

Сказаннымъ о музыкѣ «Ночи передъ Рождествомъ» логически подтверждается предположеніе, что слушатель отправляю-

щійся наслаждаться звуковымъ пересказомъ исторіи Вакуды или плутней Солохи, уйдетъ неудовлетвореннымъ; слушатель же, способный пожертвовать интересомъ къ интригѣ реальныхъ личностей интересу широкихъ поэтическихъ картинъ природы, найдетъ въ новой оперѣ источникъ сильнаго и полнаго наслажденія. Въ настоящее время первые оказались въ подавляющемъ большинствѣ и опера успѣха не имѣла. Жидкіе апплодисменты звучали очень сиротливо среди общаго равнодушнаго молчанія. Въ репертуарѣ она, вѣроятно, не удержится.

Остается замѣтить, что если многими превосходными мѣстами новая опера Римскаго-Корсакова по праву становится въ рядъ первыхъ четырехъ, то, взятая въ цѣломъ, она должна сдвинуться съ этого почетнаго мѣста. Недостатокъ цѣльнаго впечатлѣнія, частое преобладаніе достоинствъ сюжета, надъ достоинствомъ музыки, нарушающее общую гармонию музыкально-сценическаго произведенія—вотъ причины, мѣшающія ей тѣсно примкнуть къ предыдущимъ операмъ. Тонкость и изящество письма, приближающія порою нѣкоторые сцены къ двухъсаженной порою акварели, дѣлаютъ воспріятіе ея красотъ въ театральномъ залѣ затруднительнымъ, требуютъ сосредоточеннаго вниманія (предъявлять подобное требованіе оперной публикѣ—рискованно и безнадежно!) и само собой съ перваго раза не могутъ произвести настоящаго впечатлѣнія. Если-бы «Ночь передъ Рождествомъ» удержалась въ репертуарѣ, и публика, побѣдивъ свое боязливое недовѣріе къ доброкачественности сценическихъ чудесъ и къ умѣстности сказочнаго сюжета на оперной сценѣ, могла бы оцѣнить ея достоинства, то опера начала бы пользоваться успѣхомъ и успѣхомъ заслуженнымъ, такъ какъ, несмотря на всѣ ея слабости выступающія въ сравненіи съ прочими (также «нерепертуарными» по недоразумѣнію) операми Корсакова, она безспорно хороша и, вдвинутая въ тѣсный, душевный репертуаръ «Травіать», «Риголеттъ», «Пророковъ», «Мефистофель» и пр., на всѣхъ способныхъ цѣнить поэзію замысла и художественность выполнения, произведетъ освѣжающее впечатлѣніе Шекспировской «горлицы» среди... остальнаго общества.

Въ заключеніе слѣдуетъ прибавить, что, несмотря на стараніе возможно подробнѣе прослѣдить музыку новой оперы, сказаннаго о ней нельзя считать достаточнымъ и окончательнымъ, Римскій-Корсаковъ принадлежитъ къ тому разряду художниковъ, къ произведеніямъ

которыхъ можно постоянно возвращаться, открывая въ нихъ новыя стороны и красоты. Неуспѣхъ оперы въ настоящемъ, составляетъ для публики достаточно-вѣрную гарантію наслажденія ея въ будущемъ.

Е. П—скій.



НѢСКОЛЬКО СЛОВЪ ВЪ ЗАЩИТУ РЕГЕНТСКИХЪ КЛАССОВЪ

и о средствахъ распространенія истиннаго церковнаго пѣнія.

Недавно на столбцахъ «Новаго Времени» (№ 7059) была помѣщена статья о Пѣвческой Капеллѣ, въ которой, между прочимъ, чуть ли не въ первый разъ (хотя Регентскіе классы существуютъ очень давно) коснулись и Регентскихъ классовъ, состоящихъ при Капеллѣ. По словамъ автора статьи г. Цефа-ута, послѣдніе, стоятъ не на должной высотѣ: на нихъ въ послѣдніе 20—25 лѣтъ не обращалось никакого (?) вниманія. Соглашаясь вполнѣ съ авторомъ указанной статьи въ томъ мнѣніи, что «приготовленіе хорошо образованныхъ регентовъ составляетъ одну изъ крупнѣйшихъ задачъ прямо государственной важности», должно сказать, однако, что вышеизложенныя обвиненія регентскихъ классовъ лишены основанія и указываютъ на незнакомство автора статьи съ положеніемъ дѣла въ классахъ. (Мы не допускаемъ, что бы здѣсь была преднамѣренная ложь *).

Нужно сказать, что регентскіе классы достигли возможной высоты въ послѣдніе 10 лѣтъ. Въ это время въ регентскихъ классахъ выработался опредѣленный строй, необходимый для болѣе успешнаго веденія всякаго учебнаго дѣла; въ это же время была выработана Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ подробная программа регентскихъ классовъ, въ которой, по возможности, обращено вниманіе на всѣ стороны регентскаго и пѣвческо-учительскаго дѣла: теорія музыки,

гармонія въ довольно широкомъ объемѣ, контрапунктъ и фуга, исторія музыки, сольфеджіо, равное курсу консерваторій, церковное пѣніе, аранжировка духовно-музыкальныхъ сочиненій, переложенія, сочиненія, хоровой классъ (для регентской практики), чтеніе партитуръ, церковный уставъ, игра на скрипкѣ и фортепiano—все это вошло въ составъ предметовъ Регентскаго класса, на все обращено должное вниманіе. Недавно (въ 1891 г.) тѣмъ же г. Римскимъ-Корсаковымъ программа была видоизмѣнена въ виду болѣе широкаго соотвѣтствія съ практической постановкой дѣла. Видно, что не безучастно относились къ регентскимъ классамъ его руководители! Въ послѣдніе же 10 лѣтъ было обращено вниманіе на преподавательскій составъ классовъ: въ добавокъ къ прежнимъ учителямъ, зарекомендовавшимъ себя успешнымъ преподаваніемъ, были приглашены новыя лица, зарекомендовавшія себя на музыкальномъ поприщѣ. Укажемъ, на преподавателя теоріи и гармоніи (онъ же преподаетъ и контрапунктъ) г. Лядова, профессора С.-Петербургской консерваторіи, на преподавателей теоріи музыки и гармоніи—композитора г. Соколова и знатока гармоніи—теоретика г. Вишневскаго, на преподавателя музыки г. Пузыревскаго (завѣдующаго курсами регентирования въ Солянскомъ городкѣ). Хоровымъ классомъ завѣдуетъ и преподаетъ церковное пѣніе издавна г. Азбѣвъ, многолѣтней учительской практикой въ различныхъ учебныхъ заведеніяхъ. управленіемъ Придворнымъ хоромъ и сочиненіями, зарекомендовавшій себя съ хорошей стороны; г. Щиглевъ, преподаю-

*) Однако, это легко можно предположить, если судить по тону и подробностямъ статьи въ «Нов. Вр.».

цій сольфеджіо и теорію высшаго курса зарекомендовалъ себя переложеніемъ церковнаго обихода на голоса (въ ладахъ). Остальные преподаватели также болѣе или менѣе извѣстны.

Итакъ, въ послѣднее время выработана программа и въ послѣднее время приглашены въ регентскіе классы лучшія музыкальныя силы. При такихъ условіяхъ естественно, что преподаваніе въ регентскихъ классахъ поставлено вполне удовлетворительно. Завѣдующіе регентскими классами тщательно слѣдятъ за исполненіемъ программы (что можно слышать отъ любого регента учившагося въ регентскихъ классахъ). Регентское дѣло поставлено удовлетворительно: каждый кончающій регентъ въ теченіи года нѣсколько разъ упражняется въ дирижированіи хоромъ, изъ учениковъ же составленнымъ, подъ руководствомъ учителя; съ этимъ же хоромъ онъ разучиваетъ одну піесу свѣтскую и одну духовную (своего сочиненія или переложенія) къ экзамену, который бываетъ въ присутствіи всѣхъ учителей классовъ. Прошлогоднее пѣніе учениковъ регентскихъ классовъ въ Петропавловскомъ соборѣ у гробницы усопшаго Императора Александра III лучше словъ сказало о постановкѣ регентскаго дѣла въ классахъ тѣмъ, кто слышалъ это пѣніе.

Далѣе г. Це-фа-утъ обвиняетъ регентскіе классы въ томъ, что они *«выпускаютъ слишкомъ мало регентовъ по сравненію съ необходимою въ нихъ потребностью»*. Что образованныхъ регентовъ въ Россіи мало, что есть много регентовъ, которые «не знакомы съ педагогическими приемами своего дѣла» — это вѣрно. Но при чемъ, въ данномъ случаѣ, регентскіе классы?

Всѣ вышедшіе изъ регентскихъ классовъ со званіемъ регента или учителя пѣнія (разумеется по возможности поддерживающіе свои знанія), вполне знакомы съ предметами, относящимися къ церковному пѣнію и, безъ сомнѣнія, могутъ передать и другимъ свои познанія (такъ какъ отъ нихъ требуется и нѣкоторая научная подготовка). А что регентскіе классы выпускаютъ недостаточно регентовъ по сравненію съ потребностью въ нихъ, это зависитъ отъ многихъ причинъ, не зависящихъ отъ самихъ классовъ. Эти причины мы и

постараемся разъяснить. Во первыхъ слѣдуетъ принять во вниманіе, что это учебное заведеніе *единственное* на всю Россію по своей доступности для большинства (въ Синодальное училище принимаются исключительно пѣвчіе Синодальнаго хора); слѣдовательно, отдаленное отъ большинства мѣстностей Россіи, уже по этому самому оказывается не въ состояніи служить для нѣкоторыхъ частей русскаго государства своимъ музыкально-просвѣтительнымъ вліяніемъ. Что бы проѣхать напр. изъ Томска или Кавказа до Петербурга не мало потребуются издержекъ на одни путевые расходы. А затѣмъ, принявъ во вниманіе плату за обученіе 100 рублей въ годъ, не дешевое содержаніе въ Петербургѣ и еще ниже-слѣдующія обстоятельства, придется согласиться, что желающихъ поступить въ регентскіе классы не можетъ быть много. Между прочимъ къ поступленію въ различнаго рода учебныя заведенія привлекаютъ нерѣдко тѣ или другія права, то или другое положеніе въ жизни. Регентскіе же классы, кромѣ регентскаго диплома не даютъ никакихъ правъ послужбъ. (Проектъ о сравненіи учителей пѣнія въ правахъ съ учителями другихъ предместовъ, — до сихъ поръ остается лишь проектомъ).

Положеніе регентовъ, большею частію зависящее отъ произвола старостъ и вообще частныхъ лицъ, довольно непрочное, — вознагражденіе слишкомъ часто также весьма незавидное, далеко не могутъ привлекать къ поступленію рег. классы.

Кто же поступаетъ сюда?

Большій процентъ — составляютъ полковые пѣвчіе, по преимуществу изъ Петербурга, посылаемые начальствомъ на казенный счетъ. Остальные — труженики изъ провинціальнаго хоромъ, мелкихъ и крупныхъ, пріѣхавшіе учиться большею частію на послѣдніе гроши, что бы по окончаніи курса снова возвратиться къ своему незавидному положенію. Тутъ можно встрѣтить регентовъ изъ всѣхъ почти русскихъ городовъ; есть регенты изъ Сибири, Кавказа, изъ Сербіи, Черногоріи, были регенты изъ Японіи. Нѣкоторые изъ нихъ окончили курсъ въ среднихъ учебныхъ заведеніяхъ (Духовн. Семинаріи); были кончившіе уни-

верситетъ и Духовн. Академію, не нуждающіеся въ дипломѣ и поступившіе въ регентскіе классы исключительно изъ любви къ церковному пѣнію. Пособій ученикамъ ни какихъ не оказывается. Вотъ тутъ то и могло бы пособить ученикамъ регентскаго класса общество и особенно духовенство. Почти во всѣхъ учебныхъ заведеніяхъ есть большее или меньшее число стипендій для учениковъ. Къ сожалѣнію, никто ничего не жертвовалъ на регентскіе классы (исключеніе сдѣлалъ, если не ошибаемся, Г. Я. Ломакинъ). На это слѣдовало бы обратить вниманіе ревнителей церковнаго пѣнія, которые, вмѣсто того, спѣшатъ обвинять регентскіе классы въ отсталости и бездѣтельности. Между тѣмъ, регентскіе классы скромно, даже мало кому вѣдомые, работаютъ на поприщѣ церковнаго пѣнія. Самые лучшіе дѣятели по церковному пѣнію—практики—выходили и выходятъ изъ регентскаго класса (укажемъ напр., на Львовскаго и Архангельскаго). Регента изъ придворнаго хора—изъ регентскихъ классовъ. И вообще, лучшіе регенты въ столицахъ и др. городахъ большею частію также изъ Капеллы.

Въ виду этого, слѣдовало бы воспользоваться регентскими классами, для утвержденія на Руси истиннаго церк. пѣнія. Особенное же участіе въ этомъ дѣлѣ нужно принять духовенству. Учителя по пѣнію въ Духовн. Семинаріяхъ и училищахъ большею частію люди музыкально необразованные. Если бы духовенство каждой епархіи посылало на епархіальный счетъ въ Капеллу любителей церковнаго пѣнія для полученія музыкальнаго образованія (хотя изъ учениковъ Духовн. Семинаріи и кончившихъ духовн. училища), то этимъ оно оказало бы большую услугу дѣлу развитія церковнаго пѣнія въ Россіи. Будутъ хорошіе учителя въ Духовныхъ Семинаріяхъ и училищахъ; будутъ понимающіе церковное пѣніе, способные оградить его отъ всякихъ вредныхъ вліяній—священники; будутъ хорошіе учителя пѣнія въ причетническихъ и въ церковно-приходскихъ школахъ, будутъ хорошіе пѣвцы-псаломщики, привѣтся и общее народное пѣніе, о которомъ много говорятъ и пишутъ въ церковныхъ журналахъ. Нельзя при этомъ не упомянуть,

что нѣкоторые преосвященные посылаютъ въ Капеллу учениковъ Семинаріи и помогаютъ имъ даже изъ своихъ средствъ. Но это явленіе довольно рѣдкое. Во многихъ случаяхъ духовенство не оказываетъ надлежащаго вниманія къ распространенію истиннаго церк. пѣнія. Три года тому назадъ, одинъ изъ діаконовъ Вятской епархіи предложилъ печатно духовенству послать на епархіальный счетъ нѣсколько человекъ изъ Семинаріи въ рег. классы, съ обязательствомъ поступить учителями въ Вятскую Духовн. Семинарію и Вятскія уѣздныя училища. Съѣздъ духовенства большинствомъ голосовъ отклонилъ это мнѣніе. Многие епархіальные съезды отклонили ходатайства Семинарскихъ Правленій о выдачѣ суммы на приобрѣтеніе музыкальныхъ инструментовъ, считая занятіе музыкой предметомъ самой третъестепенной важности (опредѣл. Костр. Епарх. съѣзда за 1895 г.). Можно насчитать не мало примѣровъ, когда само начальство учебнаго заведенія не сочувствуетъ распространенію познаній по пѣнію между учениками. Мы не хотимъ сказать, что бы все духовенство относилось такъ пренебрежительно къ пѣнію. Это было бы въ высшей степени несправедливо. Многие изъ духовенства и особенно высшія духовныя власти дѣлаютъ всевозможное къ тому, что бы церковн. пѣніе развивалось и процвѣтало, но въ массахъ еще не скоро отрѣшатся отъ взгляда на пѣніе, какъ на занятіе, мѣшающее «главнымъ предметамъ». (Это выраженіе часто приходится слышать учителямъ пѣнія).

Когда общество сознаетъ твердо нужду въ музыкально-образованныхъ регентахъ и учителяхъ пѣнія, когда оно отнесется къ нимъ повнимательнѣе, тогда явится болѣе желающихъ поступать въ регентскіе классы, будетъ и регентовъ образованныхъ болѣе. Если регентскіе классы не вмѣстятъ въ себѣ всѣхъ желающихъ, тогда можно вполне надѣяться, что и Синодальное училище (которое тоже серьезно начинаетъ заниматься церковнымъ пѣніемъ), откроетъ и свои двери всѣмъ желающимъ.

До-ре-ми-соль.





НЕИЗДАННОЕ ПИСЬМО БЕРЛЮЗА.

Среди громадной корреспонденции князя В. О. Одоевскаго, находящейся въ настоящее время въ С.-Петербургской Императорской Публичной библиотекѣ, есть письмо Берлюза, до сихъ поръ нигдѣ не напечатанное. Оно имѣетъ особенное значеніе вслѣдствіе того, что въ немъ изложенъ самимъ Берлюзомъ интересный фактъ, о которомъ нѣтъ никакихъ указаній ни въ автобіографіи Берлюза, ни въ обширной, до сихъ поръ извѣстной перепискѣ его. Письмо это писано Берлюзомъ къ князю Владиміру Федоровичу Одоевскому и относится къ тому времени, когда Берлюзъ только что пріѣхалъ въ Петербургъ и собирался давать свой первый концертъ. Концертъ этотъ состоялся (въ залѣ Дворянскаго Собранія) 3-го (15-го) марта 1847-го года, а наканунѣ, 2-го (14-го) марта, напечатана была, въ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ»; статья князя Одоевскаго, приготавливавшая петербургскую публику къ знакомству съ личностью и произведеніями Берлюза, до тѣхъ поръ почти вовсе невѣдомыми у насъ. Статья этой въ значительной степени послужило, повидимому, основаніемъ то письмо, которое Берлюзъ написалъ тогда князю Одоевскому, по его просьбѣ, и которое мы теперь печатаемъ здѣсь.

«Милостивый Государь.

До сихъ поръ я еще не могъ разыскать среди безпорядка моей маленькой комнатки либретто «Фауста», но надѣюсь найти его завтра. Во всякомъ случаѣ я думаю, что мы можемъ приняться за работу и съ нѣмецкимъ переводомъ.

Вотъ нѣсколько свѣдѣній изъ числа

тѣхъ, что вы такъ любезно у меня спрашивали.

Г-нъ Берлюзъ, только-что пріѣхавшій въ С.-Петербургъ, предполагаетъ дать нѣсколько концертовъ, гдѣ будутъ исполнены крупные отрывки изъ его важнѣйшихъ сочиненій, если не будетъ возможности исполнить ихъ цѣликомъ. Въ числѣ прочихъ музыкальныхъ произведеній, съ которыми онъ намѣренъ насъ познакомить, будутъ исполнены: «последнее его произведеніе», вызвавшее нынѣшней зимою въ Парижѣ такой энтузіазмъ, что автору его, *несмотря ни то, что онъ французъ*, были сдѣланы оваціи необычайныя. Артисты и литераторы подѣ предсѣдательствомъ барона Тайлора ¹⁾ устроили ему банкетъ, на которомъ было рѣшено устроить подписку (тотчасъ-же сполна и собранную), съ цѣлью выбить медаль въ память перваго исполненія этого произведенія. Кроме того, мы услышимъ большую симфонію съ хоромъ «Ромео и Джульетта» и знаменитую «Фантастическую симфонію», посвященную Императору Николаю I. Симфонія-же «Ромео и Джульетта» посвящена, какъ извѣстно, авторомъ зн менитому Паганини, послѣ того, какъ этотъ великій виртуозъ однажды написалъ ему письмо, при которомъ прислалъ ему 25.000 франковъ, какъ свою долю подписки на концертъ, гдѣ Паганини услышалъ въ первый разъ «Фантастическую симфонію».

Тысячу разъ благодарю васъ за ваши благосклонныя намѣренія и за всѣ ваши хлопоты.

Искренно преданный вамъ

Г. Берлюзъ».

¹⁾ Баронъ Тайлоръ одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ любителей, покровителей и распространителей искусства во Франціи, занималъ въ то время постъ генералъ-инспектора изящныхъ искусствъ во Франціи и имѣлъ громадный вѣсъ среди художниковъ и публики.

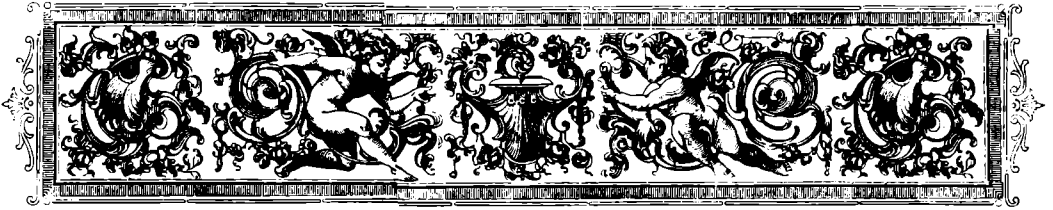
Любопытная особенность этого письма та, что здѣсь Берліозъ говорить о томъ энтузіазмѣ, съ которымъ была будто-бы принята парижской публикой, зимой съ 1846-го на 1847-й годъ, его «описательная симфонія» (или, какъ онъ также называлъ: «драматическая легенда») — «Проклятіе Фауста» (*Damnation de Faust*). Такое утверждение его письма къ кн. Одоевскому идетъ совершенно въ разрѣзъ съ извѣстными до сихъ поръ фактами, сколько мы ихъ знаемъ и изъ «автобіографіи» Берліоза, и изъ всѣхъ его писемъ. Изъ всѣхъ этихъ подлинныхъ документовъ извѣстно, напротивъ, что «Фаустъ» Берліоза былъ принятъ парижскою публикою очень худо, и бѣдный Берліозъ такъ набѣдствовался отъ этого, что, можно сказать, совсѣмъ погибалъ, особенно отъ долговъ на огромные расходы по концерту. Онъ просто не зналъ, что начать, за что взяться. Жюльенъ подробно рассказываетъ это въ своей извѣстной біографіи Берліоза, и въ заключеніе прибавляетъ: «Берліозъ говорилъ и повторялъ сто разъ, что въпродолженіе всей его художественной карьеры, никогда ни-что его такъ глубоко не уязвляло, какъ неожиданное равнодушіе публики къ его «Фаусту». И его разочарованіе было особенно сильно потому, что упало на него тотчасъ послѣ громаднхъ овацій, только что полученныхъ имъ въ Германіи. Сверхъ того, онъ былъ разоренъ, задавленъ долгами на значительную сумму, у него не было въ виду никакого спасенія. И тутъ вдругъ ему представился совершенно неожиданный случай выйти изъ затрудненія: ему стоило только предпринять путешествіе въ Россію...» Онъ такъ и сдѣлалъ, поѣхалъ, и привезъ изъ Петербурга и Москвы новую громадную

славу и нѣсколько тысячъ рублей, давшихъ ему возможность разомъ покрыть всѣ свои неудачи и всѣ свои долги отъ «Фауста».

И такъ, письмо Берліоза къ кн. Одоевскому говорить неполную правду, когда пробуетъ увѣрить русскую публику, что «Фаустъ», изъ котораго лучшія страницы онъ готовился выполнить тогда въ Петербургѣ, имѣлъ громадный успѣхъ въ Парижѣ. Этого не было. Но нельзя сказать, чтобъ Берліозъ прямо писалъ небывальщину, высказывалъ полную ложь. Въ то время, какъ то же и раньше, и позже его, около Берліоза всегда стоялъ кружокъ людей истинно ему преданныхъ, искренно любящихъ его музыку, да сверхъ того способныхъ понимать истинную, талантливую музыку. Такихъ знатоковъ было, конечно, не слишкомъ много, но количество восполнялось качествомъ и значеніемъ тѣхъ людей: — въ ихъ числѣ находился весь сонмъ настоящихъ, значительнѣйшихъ музыкантовъ тогдашняго Парижа, съ Листомъ и Мейерберомъ во главѣ, вся компанія лучшихъ, значительнѣйшихъ и талантливѣйшихъ художниковъ, поэтовъ и любителей, въ числѣ ихъ такіе люди какъ Гейне, Ж. Сандъ, Тайлоръ и многіе другіе. Вотъ эти-то, конечно, люди успокаивали и радовали Берліоза своимъ горячимъ сочувствіемъ, они-то, конечно, сложились и выбили въ честь его свою почетную медаль. Берліозу было чѣмъ гордиться! Впрочемъ, поклоненіе и восторги сѣрой, мало понимающей толпы тоже явились однажды на свѣтъ, только въ свое время, попозже, лѣтъ 40 спустя, когда Берліозъ давно уже успѣлъ належасть въ могилѣ.

В. Стасовъ.





ШАРЛЬ ГУНО ЗАПИСКИ АРТИСТА.

(Переводъ съ Французскаго А. В. Оссовскаго).

(Продолженіе).

Кромѣ того, что я проводилъ цѣлые часы въ обществѣ Энгра, занимаясь калькированіемъ, мнѣ еще выпало счастье получить доступъ въ его рабочую комнату, и, какъ не трудно угадать, я не преминулъ воспользоваться этимъ знакомъ особаго расположенія. Въ то время какъ Энгръ рисовалъ, я читалъ вслухъ и, конечно, часто отрывался отъ книги, чтобы любоваться его работою. Такимъ то образомъ, онъ началъ и закончилъ на моихъ глазахъ свою тонко сдѣланную «Стратонику», ставшую собственностью герцога Орлеанскаго, и «Богоматерь и св. Дары», предназначавшуюся для галереи гр. Демидова. Я былъ свидѣтелемъ одного очень любопытнаго эпизода въ исторіи созданія этой послѣдней картины. По первоначальному замыслу, передній планъ ея былъ занятъ не парящею въ воздухѣ чапкою со св. Дарами, а дивнымъ изображеніемъ спящаго Младенца-Христа, маленькая ручка котораго, какъ бы продолжая еще играть, держала кисть отъ подушки, покоившей его голову. Это было или, по крайней мѣрѣ, казалось мнѣ, чѣмъ-то въ высшей степени тонкимъ по изяществу рисунка, красотѣ исполненія и по непринужденности композиціи. Повидимому, и самъ художникъ былъ доволенъ, и когда я уходилъ отъ него при наступленіи сумерекъ, прекратившихъ его работу, онъ былъ въ восторгѣ отъ только что минувшаго дня.—На другой день послѣ полудня въ его рабочую комнату и не нашелъ уже болѣе изображенія Христа:

оно было тщательно стерто безъ малѣйшихъ слѣдовъ.

— Ахъ, г-нъ Энгръ!—воскликнулъ я въ изумленіи.

— Такъ, такъ! — отвѣтилъ онъ мнѣ, съ рѣшительнымъ видомъ, торжествуя и подчеркивая свою рѣшимость.

Божественный символъ представлялся его уму болѣе глубокимъ, чѣмъ обыденный, хотя и блестящій, реализмъ, и поэтому болѣе достойнымъ для картины, изображающей св. Дѣву, благоговѣнно и безпредѣльно любящую своего Сына,— и онъ не колеблясь, принесъ свое мастерское произведеніе въ жертву истинѣ. Этою-то благородною способностью выбора, этою безпристрастною строгостью отмѣчены люди, являющіеся путеводителями и учителями другихъ людей по своему неотъемлемому авторитету, составляющему, вмѣстѣ съ тѣмъ, ихъ привилегію и законную награду.

Кружокъ моихъ товарищей, пансіонеровъ Французской Академіи въ Римѣ, могъ насчитать въ своей средѣ много именъ, ставшихъ въ послѣдствіи знаменитыми.

Воспитанниковъ часто приглашали на вечера во Французское посольство. Здѣсь то я увидѣлъ впервые Гастона де-Сегюра, въ то время прикомандированнаго къ посольству, а въ послѣдствіи ставшаго всему міру извѣстнымъ епископомъ. Я имѣю счастье считать его среди моихъ самыхъ дорогихъ и близкихъ друзей.

Римъ былъ нашимъ постояннымъ и

законнымъ мѣстопробываніемъ, но, съ разрѣшенія начальства, мы совершали побѣдки и въ другія части Италіи.

Никогда я не забуду впечатлѣнія, произведеннаго на меня Неаполемъ въ мое первое посѣщеніе его, въ обществѣ моего товарища Жоржа Буске, получившаго премію за годъ до меня и нынѣ уже умершаго. Путешествовали мы вмѣстѣ съ маркизомъ Амедемъ де-Пасторе, написавшимъ слова къ моей премированной кантатѣ.

Чудный воздухъ, заставляющій вспоминать о небѣ Греціи, сивій, какъ сафиръ, заливъ, обрамленный цѣпью горъ, склоны и вершины которыхъ съ закатомъ солнца начинаютъ переливать непрерывно мѣняющуюся гаммою волшебныхъ красокъ: могущихъ поспорить съ самымъ роскошнымъ бархатомъ и самыми блестящими самоцвѣтными камнями,—все это представлялось мнѣ какимъ-то сномъ или сказкой. Окрестности же Неаполя, эти чудеса, носящія названія Везувія, Портичи, Кастеламаре, Сорренто, Помпеи, Геркуланума, острововъ Искія и Капри, Амальфи, Салерно, Позилиппе, наконецъ, Пестума, съ его дивными дорическими храмами, около которыхъ нѣкогда рокотали голубыя волны Средиземнаго моря,—эти окрестности казались мнѣ настоящимъ видѣніемъ. Тутъ случилось обратное впечатлѣнію отъ Рима—меня охватилъ неожиданный восторгъ.

Если же добавить къ этимъ красотамъ весь интересъ, представляемый посѣщеніемъ Неаполитанскаго Музея (*Studia*, или музей *Borbonico*), этого единственнаго сокровища по массѣ находящихся въ немъ памятниковъ древняго міра, большую часть, добытыхъ среди развалинъ Помпеи, Геркуланума, Нолы и другихъ городовъ, уже восемнадцать вѣковъ погребенныхъ подъ пепломъ Везувія—то легко будетъ понять, какъ сильно долженъ притягивать къ себѣ подобный городъ и сколько наслажденій ожидаетъ тамъ художника.

Трижды я имѣлъ счастье посѣтить Неаполь за мое пребываніе въ Италіи и среди самыхъ самыхъ живыхъ и глупыхъ впечатлѣній, вынесенныхъ мною оттуда, я помѣщаю на первомъ мѣстѣ восхитительный островъ Капри, такой разномъ, и дикій и свѣтлый, благодаря

контрастѣ его крутыхъ скалъ и зеленѣющихъ холмовъ.

Въ первый разъ я посѣтилъ Капри лѣтомъ. Солнце жгло и жара стояла нестерпимая. Днемъ приходилось или запереться въ комнатахъ, чтобы хоть немного прохладиться и забыться сномъ, или же погружаться въ море и проводить тамъ часть дня, что я и дѣлалъ съ большимъ удовольствіемъ. Но за то трудно себѣ представить роскошь ночей въ это время года въ этомъ климатѣ. Небесный сводъ весь буквально усыпанъ звѣздами, и мнится,—надъ вами второй океанъ съ волнами изъ свѣта: до такой степени заполняютъ звѣзды своимъ сіяніемъ переливающимся и трепещущія безконечныя небесныя пространства. Въ теченіе моего двухнедѣльнаго пребыванія на Капри я часто ходилъ къ берегу прислушиваться къ полному жизни молчанію этихъ фосфорическихъ ночей; цѣлые часы проводилъ я, сидя на вершкѣ какой-нибудь выдавшейся въ море скалы, вперивъ глаза въ горизонтъ, бросая время отъ времени камушки и слѣдя за ихъ полетомъ, пока они не погружались въ воду, поднявъ фонтанъ брызгъ. Иногда вдругъ раздавался вдали одинокій и мрачный вскрикъ какой-то птицы, и моя мысль уносилась тогда въ страну фантастическихъ ужасовъ, такъ удивительно изображенныхъ Веберомъ въ его безсмертной сценѣ «отливки пуль» изъ «Фрейшютца».

Въ одну-то изъ такихъ ночныхъ прогулокъ мнѣ пришла идея «Вальпургіевой ночи» по «Фаусту» Гете. Она болѣе не покидала меня, и я повсюду носилъ съ собою Гетевскую поэму, записывая безъ всякаго порядка все приходившія мнѣ въ голову музыкальныя мысли, которыя, по моему мнѣнію, могли бы пригодиться впоследствии при оперной обработкѣ этого сюжета, обработкѣ, осуществившейся лишь двадцать семь лѣтъ спустя.

Но надо было вернуться въ Римъ и отдаться Академіи. Какъ ни было приятно и привлекательно пребываніе въ Неаполѣ, но я никогда не могъ оставаться тамъ подолгу и начиналъ черезъ нѣкоторое время чувствовать необходимость снова увидѣть Римъ: это было своего рода ностальгіей, и я безъ грусти покидалъ мѣста, которымъ, однако, я былъ обязанъ восхитительными часами. Такое

явленіе объясняется тѣмъ, что Неаполь при всей своей красотѣ и очаровательности, въ общемъ, городъ шумный, безпокойный, крикливый и трескучій.

На этихъ набережныхъ, не знающихъ ни покоя, ни тишины, народъ толчется, кричитъ, возится и суетится съ утра до ночи и даже съ ночи до утра. Шумливость — прирожденная черта Неаполя. Васъ тутъ осаждаютъ, беспокоятъ и врвуть со всѣхъ сторонъ неумоимо навязчивые *fascini*, разносчики, кучера, лодочники, готовые чуть-что не взять васъ силою и своею конкуренціею сбивающіе цѣну до минимума.

Вернувшись въ Римъ, я принялся за работу. Это было осенью 1840 года.

Несмотря на уроки, занимавшіе у моей матери всѣ дни недѣли съ утра до ночи, она находила еще время вести со мною обширную переписку. Удѣляемые мнѣ въ этой формѣ, часы она съ ея постоянною и нѣжною заботливостью, могла находить, только урывая ихъ отъ сна, а получаемыя мною письма своею длиною показывали, насколько она сокращала свой отдыхъ, чтобы написать ихъ. Я зналъ, что въ пять часовъ мать была уже на ногахъ, чтобы быть готовой принять свою первую ученицу, являвшуюся въ шесть часовъ; что весьма нерѣдко даже часъ своего завтрака она посвящала уроку, во время котораго наскоро проглатывала тарелку супа или просто кусокъ хлѣба со стаканомъ воды съ виномъ; что такая работа длилась до шести часовъ вечера; что послѣ обѣда ей предстояла тысяча заботъ по хозяйству; что ей надо было писать, кромѣ какъ ко мнѣ, еще ко многимъ другимъ; что она любила благотворить и не желѣла работы своихъ рукъ чтобы одѣть бѣдняковъ, которыхъ она посѣщала; что, словомъ, на ней лежала тысяча обязанностей, которыя она могла выполнять лишь благодаря своей аккуратности и умѣнью распоряжаться временемъ. И дѣйствительно, моя мать была одарена въ высшей степени этими двумя качествами, на которыхъ покоится всякая полезная и дѣловая жизнь. Такъ, напр., она вычеркнула изъ своей программы *visits*, эту язву, заставляющую людей каждый понедѣльникъ и субботу терять время на то, чтобы являться къ другимъ людямъ отнимать у нихъ ихъ время, и воз-

лагающую необходимость *убивать* его на людей не употребляющихъ его на то, чтобы *жить*.

Мать воспитала и насъ, своихъ дѣтей, въ двухъ краткихъ, но многозначущихъ правилахъ, которыя она говорила намъ какъ-бы мимоходомъ и съ лаконизмомъ людей, не имѣющихъ времени для разглагольствованій.—«Кто не дѣлаетъ безполезныхъ тратъ, всегда найдетъ средства для необходимыхъ вещей».—«Кто не теряетъ ни минуты, всегда имѣетъ время сдѣлать все, что надо».

Одинъ изъ друзей нашей семьи какъ-то сказалъ мнѣ: «ваша мать для меня не только просто чудо, а два чуда; и не пойму, гдѣ она находитъ нужное ей время и деньги, которыя она тратитъ». Для меня было ясно, гдѣ она находила то и другія: въ своемъ умѣ и сердцѣ. Чѣмъ больше слѣдовало ей дѣлать, тѣмъ больше она и дѣлала, — какъ разъ обратно остроумной фразѣ Эмиля Ожье, внутренней смысловъ которой, однако, тотъ же: «у меня было такъ мало дѣла, что я не успѣлъ ничего сдѣлать».

Въ письмахъ моей матери время отъ времени набрасывалъ нѣсколько строкъ и мой дорогой братъ, давая какіе-либо добрые совѣты. А въ нихъ я тогда весьма нуждался, ибо, надо сказать, благо-разуміе никогда не было моей сильной стороной, а *слабость*, вѣдь, всегда *сильна*, если умъ не составляетъ ей противовѣса.—Увы! я довольно плохо воспользовался этими совѣтами, но исключительно *mea culpa*.

Въ Римѣ, на улицѣ *Corso* стоитъ церковь, такъ называемая, св. Людовика-французскаго, при которой служатъ каноники и священники изъ французовъ. Ежегодно въ день тезоименитства короля Луи-Филиппа, т. е. 1-го мая, въ этой церкви совершалась месса, музыку къ которой обязанъ былъ написать одинъ изъ воспитанниковъ Академіи. Въ годъ моего прибытія въ Римъ была исполнена месса (съ оркестромъ) сочиненія моего товарища Жоржа Буске. На слѣдующій годъ наступалъ мой чередъ. Опасаясь, что мои занятія по Академіи не дадутъ мнѣ возможности исполнить столь важный трудъ моя мать выслала мнѣ собственноручно святую ея копию партитуры моей мессы въ честь св. Евстафія, не желая ни разставаться съ подлинни-

комъ, ни рисковать потерять его при почтовой пересылкѣ.

Можно себя представить, что я почувствовалъ, получивъ въ Римѣ это новое доказательство нѣжности и трудолюбія моей матери. Тѣмъ не менѣе я не сдѣлалъ изъ моей партитуры употребленія, къ которому предназначала ее мать: мнѣ показалось болѣе достойнымъ убѣжденнаго артиста постараться создать что-нибудь лучшее (что было не трудно), и я храбро принялся за новую мессу для королевскаго праздника. Исполненіемъ ея управлялъ я самъ. Счастье сопутствовало моему труду. Помимо всякихъ поздравленій, несомнѣнно, объяснявшихся снисходительностью моихъ судей, онъ доставилъ мнѣ еще званіе пожизненнаго почетнаго капельмейстера церкви св. Людовика-французскаго въ Римѣ. — Я былъ полонъ увѣренности, что на слѣдующій годъ мнѣ удастся исполнить эту мессу, подъ личнымъ моимъ управленіемъ, въ Германіи. Изъ послѣдующаго будутъ видны результаты этого вторичнаго исполненія.

Чѣмъ дальше я жилъ въ Римѣ, тѣмъ глубже привязывался я къ этому неспстижимо привлекательному и удивительно мирному городу, Послѣ волнистыхъ и прихотливо неровныхъ поверхностей Неаполя, съ его Вулканомъ, — торжественно-молчаливая равнина Рима, окаймленная Албанскими и другими горами, своимъ покойнымъ и яснымъ характеромъ производила на меня впечатлѣніе монастыря подъ открытымъ небомъ. Однимъ изъ моихъ излюбленныхъ уголковъ въ окрестностяхъ Рима было селеніе Неми и его озеро, внезапно открывающееся взору въ глубинѣ обширнаго кратера и окруженное густыми и роскошными лѣсами. Прогоулка вокругъ озера, по одной изъ нагорныхъ тропинокъ, доставляетъ наслажденіе, одно изъ самыхъ восхитительныхъ, какія только можно себя представить. Вся мѣстность оставитъ чарующее и неизгладимое воспоминаніе, если увидѣть ее такъ, какъ это удавалось мнѣ: въ хорошую погоду, при закатѣ солнца, съ рисующимся вдаль, съ высотой Дженаво, моремъ.

Окрестности Рима, вообще, изобилуютъ дивными ландшафтами, для обозрѣнія которыхъ отъ туриста требуется неисчерпаемый рядъ поѣздокъ; сюда принадле-

жать Тиволи, Субіако, Фраскати, Альбано, Аричья и тысяча другихъ мѣстностей, столько разъ вдохновлявшихъ живописцевъ, не говоря уже о Тибрѣ, съ его благородными и величественными берегами.

Могу-ли я, въ этихъ воспоминаніяхъ о дняхъ юности, пройти молчаніемъ, среди другихъ чудесъ искусства, встрѣчаемыхъ только въ Римѣ, — созданіе несравненной красоты, раздѣляющее съ Сикстинской капеллой интересъ и славу Ватикана? Я говорю о безсмертной живописи Рафаэля, — о серіяхъ его картинъ, извѣстныхъ подъ общими заглавіями: «Ложи» и «Стансы», «*le Loggie e le Stanze*». Въ это именно собраніе входятъ безсмертныя «Аѳинская школа» и «Диспутъ о таинствѣ евхаристіи», помѣщающіяся въ такъ называемой «залѣ (stanza) рукоприкладства». Въ этихъ двухъ мастерскихъ произведеніяхъ, равно какъ и въ другихъ, кисти того же единственнаго въ своемъ родѣ художника, — обаяніе красоты столь велико, что, казалось бы, не можетъ быть больше. И тѣмъ не менѣе, — такова ужъ сила генія, — тотъ, не имѣющій себя равнаго, человекъ, имя коего вознесено вѣками на вершину славы, былъ поверженъ въ смущеніе силою Микель-Анджело. Онъ почувствовалъ на себя вліяніе этого Титана, поддался силѣ этого колосса, и его послѣднія созданія несутъ уже на себя слѣды преклоненія предъ грандіозностью мысли этого широкаго и могучаго ума, преступившаго человѣческія границы.

Рафаэль — первый въ своемъ родѣ; Микель-Анджело — единственный. У Рафаэля сила расплывается и тонетъ въ изяществѣ; у Микель-Анджело, наоборотъ, изящество дисциплинируетъ и умѣряетъ силу. Рафаэль очаровываетъ и прельщаетъ васъ; Микель-Анджело ослѣпляетъ и подавляетъ. Одинъ — художникъ земнаго рая; другой своимъ корлиннымъ взглядомъ точно проникаетъ до свѣтзарной обители серафимовъ и архангеловъ, подобно Патмосскому плѣннику. Представляется, что въ полнѣтѣ эстетическаго бытія время эти два евангелиста искусства появились рядомъ для того, чтобы ясная и совершенная красота одного служила благотворнымъ противовѣсомъ ослѣпительному великолѣпію другого, черпавшаго свое вдохновеніе въ страницахъ Апокалипсиса.

Подробный разборъ безчисленныхъ высокихъ созданий искусства, находящихся въ Римѣ, выпелъ бы изъ рамокъ этихъ записокъ, въ которыхъ я прежде всего желалъ дать бѣглый обзоръ главнѣйшихъ событій моей юности и моей артистической дѣятельности.

Въ зиму 1840—41 гг. я въ первый разъ имѣлъ случай увидѣть и услышать Полину Гарсиа, сестру Малибранъ, выступшую только что замужъ за Луи Виардо, бывшаго въ то время директоромъ Итальянскаго театра въ Парижѣ. Ей не было еще 18 лѣтъ, но появленіе ея на сценѣ Итальянской оперы явилось уже цѣлымъ событіемъ. Она совершала со своимъ мужемъ свадебное путешествіе, и я имѣлъ честь и счастье аккомпанировать ей въ залѣ Академіи знаменитую и безсмертную арію изъ «Волшебнаго стрѣлка». Я былъ изумленъ величавымъ уже и въ то время талантомъ этого ребенка, который предвѣщалъ будущую великую женщину и впоследствии сталъ ею.—Я увидѣлъ ее въ слѣдующій разъ лишь десять лѣтъ спустя. — Странная вещь! Двѣнадцати лѣтъ отъ роду я услышалъ Малибранъ въ «Отелло» Россини, и съ этого дня сталъ мечтать о музыкальной карьерѣ; двадцати двухъ лѣтъ познакомился съ ея сестрою, г-жею Виардо, для которой тридцати двухъ лѣтъ написалъ роль Сафо, созданную ею съ блестящимъ талантомъ въ 1851 г. на сценѣ Большой Оперы.

Въ ту же зиму мнѣ посчастливилось познакомиться съ Фанни Генцель, сестрою Мендельсона. Она проводила зиму въ Римѣ со своимъ мужемъ, придворнымъ художникомъ короля Прусскаго, и сыномъ, тогда еще ребенкомъ. Г-жа Генцель была выдающеюся музыкантшей, замѣчательною піанисткой, женщиной высокаго ума, въ виду хилою и тщедушною, но обладавшею большою энергіею, сказывавшеюся въ ея голубыхъ глазахъ и огненномъ взглядѣ. Она была одарена рѣзкими композиторскими способностями, и ей принадлежатъ многія изъ пѣсенъ безъ словъ, изданныхъ для фортепіано подъ именемъ ся брата. Г. и г-жа Генцель часто появлялись на воскресныхъ вечерахъ въ Академіи. Фанни Генцель усаживалась за фортепіано съ охотою и простотою людей, занимающихся музыкой только изъ-за любви къ ней, и

благодаря ея прекрасному таланту и чудовищной памяти я былъ посвященъ въ цѣлую бездну мастерскихъ произведеній нѣмецкой музыки, тогда мнѣ еще рѣшительно неизвѣстной. Рядъ сочиненій Себастьяна Баха.—его сонаты, фуги, прелюдіи и концерты,—и произведенія Мендельсона были для меня какъ бы откровеніемъ новаго міра.

Изъ Рима семья Генцель возвратилась въ Берлинъ, гдѣ я встрѣтился съ нею вновь черезъ два года.

Предъ своимъ выходомъ изъ состава Академіи Энгръ пожелалъ оставить мнѣ воспоминаніе о себѣ, вдвойнѣ дорогое для меня — и какъ знакъ его расположенія ко мнѣ и какъ созданіе его таланта; онъ сдѣлалъ карандашемъ мой портретъ, изобразивъ меня за фортепіано съ партитурой Моцартовскаго «Донъ-Жуана» предъ глазами.

Я глубоко почувствовалъ пустоту, причиненную его отъѣздомъ, а отсутствіе благотворнаго вліянія на меня этого художника-наставника, вѣра котораго была такою живою, увлеченіе такимъ разительнымъ, а убѣжденія такими истинными и высокими. Въ искусствѣ требуется еще *нѣчто другое* кромѣ технического умѣнія, ловкости спеціалиста, знанія средствъ и владѣнія или хотя бы и совершеннаго; все это прекрасно и даже рѣшительно необходимо, но все это представляетъ изъ себя лишь матеріальную сторону искусства, оболочку и тѣло отдѣльной, опредѣленной его отрасли. Между тѣмъ, во всѣхъ вмѣстѣ рзятыхъ родахъ искусства, мы наблюдаемъ нѣчто, что не принадлежитъ исключительно одному изъ нихъ, что обще имъ всѣмъ, стоять надъ всѣми ними и безъ чего они являются только простымъ ремесломъ; этого «нѣчто» увидѣть нельзя, но оно то и составляетъ душу и жизнь искусства, оно то и есть само искусство.

Искусство есть одна изъ трехъ великихъ трансформаций, которымъ подвергается реальное бытіе, проходя чрезъ призму творческаго ума человѣка и видоизмѣняясь сообразно съ тѣмъ, подъ какою изъ трехъ идеальныхъ и высшихъ точекъ зрѣнія,—Блага, Истины или Красоты,—онъ разсматриваетъ его. Искусство не есть чистый вымыселъ, какъ не есть оно и простая копія дѣйствительности; искусство не есть ни идеаль

ко, ни реальность только; оно, какъ и самъ человѣкъ,—сближеніе и соединеніе того и другой. Оно—единство въ двойственности. Какъ одинъ только идеаль, оно выше насъ; какъ одна только реальность,—ниже.

Мораль есть гуманизация и воплощеніе Блага; наука является тѣмъ же въ отношеніи Истины, искусство — въ отношеніи Красоты.

Энгръ и былъ апостоломъ Красоты; этимъ онъ жилъ; это чувствовалось какъ въ его бесѣдахъ, такъ и въ его произведеніяхъ;—въ первыхъ даже, быть можетъ, сильнѣе, чѣмъ въ послѣднихъ, ибо люди *тѣры*, въ то же время—люди *стремленій*, влекущихъ ихъ впередъ, далѣе пройденнаго пути. Со своей высоты Энгръ озарялъ свѣтомъ одинаково какъ музыканта, такъ и художника, и всѣмъ равно указывалъ на общій источникъ высокихъ истинъ. Заставивъ меня понять, что такое искусство вообще, онъ, тѣмъ самымъ, и въ области моего спеціальнаго искусства далъ мнѣ больше, чѣмъ цѣлый рядъ учителей одной лишь техники.

Какъ ни мало сумѣлъ я почерпнуть для себя изъ такой драгоценной близости къ Энгру, но и этой небольшой доли достаточно было для того, чтобы оставить во мнѣ неизгладимый слѣдъ и память, замѣнившую для меня личное присутствіе моего наставника.

Въ апрѣлѣ 1841 г. Энгръ былъ замѣненъ Шнетцомъ, извѣстнымъ художникомъ, обязаннымъ своимъ успѣхомъ и популярностью прочувствованности и выразительности своихъ произведеній. Шнетцъ былъ любезнымъ и сердечнымъ человѣкомъ, полнымъ природнаго ума, тепло относившимся къ воспитанникамъ, очень веселымъ, съ очень благодушнымъ и мягкимъ выраженіемъ лица, несмотря на густыя полосы черныхъ бровей, почти сливавшихся со спускавшимся на лобъ богатымъ лѣсомъ волосъ. Въ об-

щепь, его можно было назвать, какъ говорится, *добрымъ малымъ*.

Подъ его директорствомъ прошелъ второй и послѣдній годъ моего пребыванія въ Римѣ. Шнетцъ питалъ особое расположеніе къ Риму, и въ этомъ отношеніи судьба удивительно благопріятствовала ему: онъ трижды былъ директоромъ Французской Академіи въ Римѣ, въ которой оставилъ лучшую о себѣ память.

Срокъ моего пребыванія въ Римѣ истекалъ въ 1841 г.; но я не чувствовалъ въ себѣ силы покинуть его и, съ согласія директора, остался въ Академіи, сверхъ положеннаго времени, еще на пять мѣсяцевъ и отправился далѣе лишь подъ давленіемъ крайней необходимости, располагая средствами, въ обрѣтъ хва-тившими только на переѣздъ въ Вѣну, гдѣ я долженъ былъ провести первую половину третьяго года моей стипендіи.

Не буду пытаться описать тяжелое чувство, перенесенное мною въ минуту, когда я долженъ былъ сказать «прощай» Академіи, дорогимъ товарищамъ и Риму, въ который я точно пустилъ корни. Товарищи проводили меня до *Pons Milvius*, гдѣ я, обнявъ ихъ, сѣлъ въ экипажъ, оторвавшій меня, — именно такъ! — отъ обтраванной земли, гдѣ я прожилъ два года. И если бы я, по крайней мѣрѣ, уѣзжалъ прямо на свиданіе съ бѣдной матерью и милымъ братомъ,—прощанье съ Римомъ стоило бы мнѣ меньшей боли. Но я направлялся въ страну, гдѣ долженъ былъ оказаться одинокимъ, гдѣ я ни съ кѣмъ не былъ знакомъ, языка которой я не зналъ, и эта перспектива леденила мою душу и дѣлала меня очень мрачнымъ. Насколько позволяла дорога, я не отрывалъ своихъ глазъ отъ купола св. Петра, этой вершины Рима и этого центра міра; но вскорѣ совершенно онъ скрылся отъ меня за холмами, и я погружился въ глубокую задумчивость и залился слезами, какъ ребенокъ.

(Продолженіе будетъ).





Хроника.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Музыкальное обозрѣніе 1895 г.

И стекшій 1895 годъ отличался усиленною дѣятельностью въ области музыкальной жизни. Въ особенности богата была всевозможными музыкальными явленіями первая половина текущего музыкальнаго сезона, то есть съ сентября по декабрь включительно, что объясняется отчасти раннимъ наступленіемъ въ этомъ году великаго поста; это обстоятельство отразилось болѣе всего на оживленной дѣятельности нашихъ театровъ, какъ казенныхъ, такъ и частныхъ, которымъ въ большинствѣ приходится заперать свои двери въ теченіе всего великопостнаго сезона.

Маринскій театръ. Репертуаръ нашей казенной оперной сцены въ противоположность прошлому году былъ довольно обилень русскими новинками, хотя они, къ сожалѣнію, не сдѣлали богатаго вклада въ нашу оперную литературу. Годъ начался постановкой «Дубровскаго» г. Направника, оперой представляющей обра-

зецъ старательной капельмейстерской музыки.

Въ началѣ нынѣшняго сезона дана была впервые «Орестейя» г. Танѣева. Эта опера московскаго композитора, превосходнаго музыканта-теоретика, произвела мало впечатлѣнія, главнымъ образомъ благодаря своему сюжету изъ мертваго для насъ полу-миѳическаго быта древней Греціи; по содержанію она полна вѣщнихъ музыкальныхъ достоинствъ, со стороны разработки и инструментовки свидѣтельствующихъ о благородномъ вкусѣ композитора, но не дышетъ искренностью и непосредственностью вдохновенія. Далѣе появилась опера г. Римскаго-Корсакова «Ночь передъ Рождествомъ» на извѣстный сюжетъ повѣсти Гоголя, которой въ настоящей книжкѣ «Русской музыкальной газеты» посвященъ самостоятельный разборъ.

Послѣднюю новинкою была одноактная опера г. Аренскаго «Рафаэль», или иначе «музыкальныя сцены изъ эпохи возрожденія». Можно пожалѣть, что талантли-

вый московскій композиторъ, до сихъ поръ мало знакомый петербуржцамъ, рѣшился дебютировать передъ ними, въ качествѣ опернаго композитора, такимъ слабымъ произведеніемъ, написаннымъ къ случаю, на слѣхъ и которому самъ авторъ вѣроятно не придаетъ художественнаго значенія. Всѣ перечисленныя новинки имѣли лишь succès d'estime.

Въ составѣ труппы произошли нѣкоторыя перемѣны и дополненія. Приняты два тенора,—гг. Ершовъ и Морской, сопрано—г-жа Тонкевичъ (совершенная бесполезность), а также г-жа Взуль и меццо-сопрано г-жа Носилова. Г-жи Фигнеръ и Долина болѣли очень долго, что повлекло за собой нѣкоторое разстройство репертуара, а по отношенію къ г-жѣ Фигнеръ вызвало даже недоразумѣнія въ ея условіяхъ съ Дирекціей; въ настоящее время, однако, съ выздоровленіемъ артистокъ недоразумѣнія улажены. Изъ гастролеровъ обратилъ на себя общее вниманіе талантливый пѣвецъ-теноръ г. Супруненко, дебютировавшій весной въ «Пиковой дамѣ» съ большимъ успѣхомъ; по слухамъ онъ замѣнитъ выходящаго изъ труппы г. Михайлова. Два остальныхъ гастролера: чешскій теноръ г. Флоріанскій и итальянская пѣвица г-жа Беллинчони въ вокальномъ отношеніи представляли очень заурядное явленіе.

Мѣсто концертмейстра въ балетѣ занялъ скрипачъ г. Крюгеръ послѣ г. Галкина, получившаго постъ дирижера въ Александринскомъ театрѣ; пробывшаго одинъ годъ въ качествѣ третьяго опернаго капельмейстра и аккомпаниатора, г. Габеля, замѣнилъ г. Ф. Блуменфельдъ.

Цацаевскій театръ. Труппа товарищества прошлаго года весьма недурнаго состава въ началѣ ея дѣятельности подконецъ сократилась до минимума, за выбытіемъ изъ него личныхъ участниковъ. Съ нынѣшней осени въ Павловскомъ театрѣ водворилось новое товарищество

подъ эгидой пѣвца-баритона И. Я. Соколова. Составлена труппа почти совершенно заново изъ артистовъ большаго частью незнакомыхъ Петербургу. Изъ прошлогодней труппы осталась лишь меццо-сопрано г-жа Караффа, прочіе же главные солисты распределяются слѣдующимъ образомъ: сопрано г-жа Веселовская, Нума и Забѣлло; меццо-сопрано г-жъ Пржебылецкая и Любатовичъ; тенора гг. Секаръ-Рожанскій, Ф. Соколовъ и Довѣринъ-Кравченко; баритоны гг. И. Соколовъ и Мерчельскій; басы гг. Дементьевъ, Парамоновъ и Гицевичъ. Кроме нихъ временно состояли въ труппѣ: тенора гг. Закржевскій и Кассиловъ и сопрано г-жа Силина, а также дирижеры гг. Дудышкинъ и Штейнбергъ, которыхъ замѣнилъ вполнѣ опытный капельмейстеръ г. Зеленый. Всѣ эти силы производятъ очень пріятное впечатлѣніе, обладая въ большинствѣ хорошими вокальными и артистическими качествами. Что касается репертуара, то до сихъ поръ онъ не отличался свѣжестью и состоялъ изъ оперъ неизмѣнно циркулирующихъ среди частныхъ и провинціальныхъ театровъ: такая обвѣтшалость репертуара объясняется недостаткомъ матеріальныхъ средствъ оперныхъ товариществъ вообще, а также отчасти и непониманіемъ своихъ прямыхъ интересовъ, ибо публику въ частный оперный театръ скорѣе можно было бы привлечь тщательною постановкою несложныхъ, но свѣжихъ и не запѣтыхъ оперъ, чѣмъ обильнымъ репертуаромъ оперъ отжившихъ или исполняемыхъ одновременно на образцовыхъ казенныхъ сценахъ. Быть можетъ по этой причинѣ спектакли товарищества посѣщались публикой весьма неохотно, не смотря на общее добровольное отношеніе исполнителей къ своему дѣлу.

Малый театръ. Съ 20-го февраля по 24-е марта здѣсь пребывала итальянская опера антрепризы гг. Моріеса и Берна-

ра. Дѣла были не блестящи, несмотря на главную приманку труппы, г. Мазини. Кромѣ него выдѣлялось колоратурное сопрано г. Баронатъ; остальные артисты ничего замѣчательнаго не представляли; таковы пѣвицы г-жи Джудичи и Дарклэ, теноръ г. де Марки, баритонъ г. Карусонъ и басъ г. Танцини. Спектакли то и дѣло сопровождались неприятными сюрпризами, вызывавшими справедливое негодованіе публики.

Зимній Акваріумъ. Симпатіи итальянomanовъ въ прошлый сезонъ сосредоточены были на итальянской оперѣ Акваріума антрепризы гг. К. Иванова и Гвиди. Дѣйствительно труппа располагала нѣсколькими блестящими вокальными свѣтилами, каковыми были г-жи Зембрихъ и Кальвэ, теноръ г. Маркони и баритоны гг. Баттистини и Котони; слабыми голосами являлись лишь басы гг. Сильвестри и Нанетти. Изъ этихъ артистовъ г-жа Кальвэ впервые посетила Петербургъ и очень скоро очаровала публику какъ своимъ восхитительнымъ металлическимъ меццо-сопрано, такъ и своею прелестною наружностью; она имѣла большой успѣхъ въ «Карменъ», «Гамлетъ» и «Сельской чести». Новинкой репертуара была опера «Манонъ» Пучини, которую постигъ полный провалъ. Съ конца ноября Итальянцы снова заплѣли въ стѣнахъ театра Акваріума въ нѣсколько измѣненномъ составѣ труппы. Въ ней отсутствовали г-жа Кальвэ и г. Маркони; новыми тенорами явились лирической теноръ г. де Лючія и *tenore di forza* г. Таманьо: первый обладаетъ очень мягкимъ и нѣжнымъ голосомъ и хорошими артистическими качествами, но ему недостаетъ еще апломба; второй только что прибылъ, а потому о немъ придется высказаться позже. Затѣмъ къ прежнимъ звѣздамъ присоединилась весьма выдающаяся колоратурная звѣздочка молодая пѣвица г-жа Пачини. Репертуаръ —

обычный; спектакли дѣлають блестящіе сборы.

Лѣтній Акваріумъ. Лѣтомъ процвѣтала здѣсь опереточная труппа неизмѣннаго г. Рауля Гюнсбурга; кадръ ея состава былъ прошлогодній; на гастроляхъ выступали г-жи Жюдикъ, Монбазонъ и другія неувыдаемыя звѣзды опереточнаго неба. Единственной оперой явилась комическая опера «Фрина» Сенъ-Санса, не имѣвшая успѣха.

Арнадія. Здѣсь предполагалась французская опера; но послѣ перваго же представленія произошелъ крахъ и труппа распалась.

Лѣтній концертный сезонъ. Павловскъ. По примѣру прошлыхъ лѣтъ г. Галкинъ по пятницамъ устраивалъ симфоническіе концерты изъ выдающихся произведеній, передаваемыхъ болѣе или менѣе удачно, благодаря хорошему оркестру; по средамъ происходили платные вокально-инструментальные вечера съ участіемъ въ нихъ нѣсколькихъ извѣстныхъ артистовъ; по вторникамъ программы посвящались преимущественно русской музыкѣ.

Монплезиръ. Музыкальный сезонъ оказался злополучнымъ для антрепренера сада, г. Соколовскаго; различные дирижеры, управлявшіе концертнымъ оркестромъ, довольно плохимъ по составу гг. Булерьянъ, Приль и Томашекъ, не въ силахъ были привлечь публику; сборы нѣсколько увеличились лишь въ концѣ сезона, благодаря участію въ концертахъ г. Главача.

Ораціенбаумъ. Здѣсь происходили ежедневные концерты подъ управленіемъ г. Морица Кёлера.

Зимній концертный сезонъ. Симфоническія и квартетныя собранія. За истекшій годъ Русское Музыкальное Общество успѣло дать двойную серію симфоническихъ и квартетныхъ собраній. Симфоническими концертами первой серіи за вѣдывали различные дирижеры; въ ихъ

числѣ гг. Сафоновъ, Виноградскій, Направникъ и Ауэръ. Первые два заявили себя выдающимися концертными дирижерами. Программы составлялись интересно и разнообразно, причѣмъ довольно много мѣста отведено было русскимъ произведеніямъ, въ числѣ которыхъ исполнены были «Шехеразада» г. Римскаго-Корсакова, «Quasi Ballata» г. Кюи, «балетная сюита» г. Глазунова, сочиненія Чайковского и Рубинштейна. Весь текущій симфоническій сезонъ порученъ былъ иностранцу г. Эрдмансдерферу, заявившему себя хорошимъ музыкантомъ, но очень манернымъ дирижеромъ, дававшимъ совершенно произвольныя толкованія при передачѣ общеизвѣстныхъ произведеній. Безконтрольно составляя программу, г. Эрдмансдерферъ поднесъ публикѣ цѣлый педагогическій курсъ, выбирая для концертовъ преимущественно нѣмецкихъ классиковъ; русскихъ произведеній было исполнено очень мало, такъ какъ они очевидно мало знакомы иностранному дирижеру.

Квартетныя собранія. Какъ всегда вчера нашихъ образцовыхъ квартетистовъ гг. Ауэра, Крюгера, Гильдебрандта и Вержбиловича, обставляемые обычными программами камерной музыки, привлекали массу публики *). Другой составъ, — русскихъ квартетистовъ, — гг. Крюгера, Коргуева, Михаловскаго и Кузнецова, также велъ свое дѣло вполне добросовѣстно; въ текущемъ сезонѣ гг. Михаловскаго и Кузнецова замѣнили гг. Каменскій и Буткевичъ.

Русскіе симфоническіе концерты. По примѣру прошлыхъ лѣтъ концерты эти велись подъ управленіемъ г. Римскаго-Корсакова, отличаясь образцовымъ исполненіемъ и свѣжестью программъ. Новинками были отрывки изъ оперы «Ночь предъ Рождествомъ» г. Римскаго-Корса-

кова, симфонія (H-moll) молодого композитора г. Гречанинова и фантазія «Изъ мрака къ свѣту» г. Глазунова.

Частые концерты. Таковыхъ было очень много; интереснѣйшими были духовные концерты хоровъ русской оперы и г. Архангельскаго и симфоническіе концерты г. Блейхмана. Среди солистовъ концертантовъ выдѣлились: піанисты, — г. Гофманъ и г-жи Тиманова и Друкеръ; скрипачи — гг. Исая, Сикардъ и г-жа Терезина Туа; виолончелистъ г. Жирарди, г-жа Есипова и г. Ауэръ (вечера скрипичныхъ сонатъ); изъ вокальныхъ солистовъ — лучшія силы русской и итальянской оперъ. Въ видѣ курьеза можно отмѣтить еще концерты малолѣтняго Кочальскаго.

Консерваторія. Изъ окончившихъ курсъ 30-го выпуска выдѣлились: г-жа Капперова, обнаружившая композиторское дарованіе, піанистка г-жа Руміевская (проф. Фанъ-Арка), получившая первую премію, и пѣвица сопрано г-жа Бзуль. Консерваторскіе спектакли, — «Донъ-Жуанъ» и «Свадьба Фигаро» Моцарта, показали, что за истекшій годъ въ Консерваторіи не было выдающихся головъ.

Юбилей. 4-го февраля — десятилѣтіе русскихъ симфоническихъ концертовъ. 27-го октября тридцатилѣтіе оперы «Рогнеда» Сѣрова. 28-го ноября двадцатипятилѣтіе артистической дѣятельности О. О. Палечка. 16-го декабря двадцатипятилѣтіе со дня смерти А. Ф. Львова.

П. Веймарнъ.

VIII, IX и X симфоническія собранія Импер. Русскаго Музык. Общества.

Первое изъ послѣднихъ трехъ собраній было посвящено произведеніямъ великаго музыкальнаго реформатора — Бетховена, по случаю исполнявшаго ⁵/₁₇ декабря п. г. 125-лѣтія со дня его рожденія. Не только въ Петербургѣ, но и въ провинціи этотъ юбилей былъ от-

*) Въ настоящемъ № о квартетныхъ вечерахъ печатаемъ подробный отзывъ А. В. Оссовскаго.

празднованъ торжественными концертами. У насъ Г. Эрдмансдерферъ прекрасно провелъ VII симфонію и всю музыку по гетевскому «Эгмонту». Эти созданія—великіе и несравненные перлы симфонической и драматической музыки. Удивительно удалась дирижеру 2-я часть симфоніи, маршъ—самый божественный изъ божественнѣйшихъ контрапунктовъ въ мірѣ, полный глубины, силы, вдохновенія, изумляющій въ тоже время своей техникой. Менѣе удачно передалъ г. Эрдмансдерферъ—последнюю, за исключеніемъ нѣкоторыхъ деталей (напр. *сфорцандо* на стр. 82—83 партитуры, по изданію Литольфа), требующей болѣе горячаго, болѣе увлекательнаго исполненія.

Извѣстнѣйшій Es-dus'ный концертъ Бетховена, съ каждымъ годомъ все болѣе старѣющій, былъ классически—изящно и ровно переданъ г-жей Есиповой; къ сожалѣнію эта ровность помѣшала на этотъ разъ лучше выдѣлить последнюю часть концерта, очень красивую и менѣе поддавшуюся времени. Артистка имѣла обычно-значительный успѣхъ.

Исполненіе Эгмонта сопровождалось чтеніемъ соединительнаго (вѣрнѣе пояснительнаго) текста профессоромъ СПб. Консерваторіи г. Самусемъ, вполне справившемся то своей трудной задачей. Его дикція спокойна и чрезвычайно ясна—въ этомъ ея главныя достоинства.—Высшія страницы этого произведенія заключаются въ увертюру, 2-мъ антрактѣ и картинѣ смерти Клерхенъ; последняя изумительная торжественная симфонія представляетъ лишь повтореніе заключенія увертюры. За этими №№ слѣдуютъ двѣ замѣчательныя пѣсни Клерхенъ, которымъ вредитъ лишь безконечныя повторенія текста. Обѣ *гетевскія* пѣсенки Клерхенъ, мимолетомъ рисующія настроеніе этой очаровательной вѣжной дѣвушки, несмотря на самую

восхитительную музыку, написанную Бетховеномъ, значительно ослабляютъ впечатлѣніе, рассчитанное Гете, и врядъ ли умѣстны при сценической постановкѣ, гдѣ задерживали бы ходъ дѣйствія, заставляя минутное радостное и горестное настроеніе изложить въ формѣ правительнаго романа.

Вся музыка съ обычнымъ талантомъ была продирижирована Эрдмансдерфомъ. Клерхенъ г-жа Жеребцова - Евреинова своимъ исполненіемъ не выдѣлилась.

Этотъ концертъ былъ обставленъ съ подобающей торжественностью: всѣмъ исполнителямъ, въ томъ числѣ (и наиболѣе достойно) г-ну М. Эрдмансдерферу, были сдѣланы подношенія—последнему вѣнка, остальнымъ—цвѣтами.

Одна изъ 118-ти симфоній Гайдна, G—dur'ная, по справедливому и довольно ѣдкому увѣренію программы (чего составитель ея вѣроятно совершенно не имѣлъ въ виду) «полная *незатѣшливости* (!) выражений сердечнаго веселья (?)» была исполнена въ IX концертѣ. Теперь, слава Богу, такихъ симфоній не пишутъ, не смотря на все незатѣшливое, но искренное пожеланіе г. Лароша (быть можетъ явившееся у него также «выраженіемъ сердечнаго веселья»), чтобы русскіе композиторы годковъ двадцать посидѣли надъ композиціями въ стилѣ добродушнаго старичка Гайдна. Кстати бы г. Ларошъ, отъ того же «сердечнаго веселья», пожелалъ что бы положеніе русскихъ музыкантовъ походило на такое же въ серединѣ и концѣ прошлаго столѣтія, когда Гайднъ, служившій у князя Эстергази на манеръ «домашняго официанта», долженъ былъ удостовѣряться каждое утро въ нормальномъ и трезвомъ состояніи своихъ подчиненныхъ (музыкантовъ) и въ томъ, что у всѣхъ ихъ одѣты бѣлые чулки, чистое бѣлье и напудрены волосы ¹⁾. Дѣйствительно на-

¹⁾ Все это взято мною изъ отрывка подлиннаго контракта съ замѣчательнымъ компоанто-

стала бы благодатная пора: въ оперѣ, вмѣсто «Жизни за Царя», «Руслана», «Снѣгурочки», «Игоря», оперь Чайковскаго — стали бы исполнять «Деревенскаго аптекаря», «Schausspieldirector'a» и др; нашъ богатѣйшій оркестръ, состоящій больше нежели изъ ста музыкантовъ, усердно изучалъ бы подобныя наивныя дѣтскія симфонійки... Но оставляю «сердечное веселье» г. Лароша, который, безъ сомнѣнiя, съ удовольствiемъ увидѣлъ себя въ роли Эстергази (да и то онъ вѣчно подозрѣваетъ лучшихъ русскихъ музыкальныхъ художниковъ въ «ненормальномъ и нетрезвомъ состоянiи»); виновата въ этомъ незатѣйливая симфонiя милого Гайдна, исполненная такимъ громаднымъ оркестромъ, на который безъ сомнѣнiя, ея авторъ никогда не могъ рассчитывать. Г. Эрдмансдерферъ провелъ ее замѣчательно стройно; публика обрадовалась этой милой пьесѣ и заставила повторить скерцо.

Извѣстный и достаточно заигранный скрипичный концертъ Мендельсона съ большой тщательностью и достаточной виртуозностью, но безъ всякой силы, былъ исполненъ г. Печниковымъ, молодымъ скрипачемъ, котораго наши музыкальные сосѣди произвели прямо таки въ гении. Огромный успѣхъ, сопровождавшiй концерты г. Печникова въ Берлинѣ, заставилъ меня ожидать чего либо особеннаго, но эти ожиданiя не вполне оправдались. Изъ г. Печникова вышелъ превосходный камерный виртуозъ, совершенно неподходящiй къ большому концертному залу, для котораго у него не хватаетъ сильнаго и полнаго тона. Съ технической стороны г. Печниковъ артистъ вполне выдающiйся.

Исполненная въ томъ же собранiи въ 1-й разъ 3-я сюита г. Аренскаго, представляетъ рядъ вариаций, разрабо-

танныхъ на мало выдающейся и мало оригинальной темѣ. Первоначально эта сюита была написана для фортепiано въ 4 руки и затѣмъ была переложена, довольно затѣйливо—даже съ селестой, кампанеллой (стеклянное фортепiано и колокольчики) и фортепiано. Это произведенiе милое, написанное въ стилѣ Чайковскаго послѣдняго времени, т. е. періода Щелкунчика. Оно имѣло успѣхъ, авторъ былъ вызванъ; напрасно только г. Эрдмансдерферъ такъ настойчиво и покровительственно вывелъ композитора передъ публикой; подобное семейное отношенiе комично и неумѣстно на серьезной эстрадѣ.

Увертюра «Бенвенуто Челлини»—превосходно была исполнена дирижеромъ.

Послѣднiй концертъ начался симфонiей Раффа, въ «Лѣсу», не слишкомъ выдающагося произведенiя, содержащаго въ себѣ, однако, много очень милыхъ, красивыхъ и пикантныхъ страницъ.

Солистками явились г-жа Мюллеръ, полагавшая, что безъ нижняго и верхняго регистровъ сопрано можно передать прекрасную арію Агаты изъ «Волшебнаго стрѣлка», и г-жа Кашперова съ дѣтскими манерами и усилiями испортившая хорошiй Es—dur'ный концертъ Рубинштейна.

Наши симфоническія собранiя закончились (чѣмъ бы вы думали?)... увертюрой къ «Тангейзеру»! Правда, что она была передана г. Эрдмансдерферомъ прямо образцово-великолѣпно, но изъ этого еще не слѣдуетъ, чтобы ею замѣнять то, что необходимо было бы исполнить. Увертюра къ «Тангейзеру» у насъ столь же извѣстна, играна и переиграна, что повторять ее лишнiй разъ въ симфон. собранiяхъ—прямо таки совѣстно. Мало мы ее слушали и въ оперѣ, и въ концертахъ, и въ лѣтнихъ оркестрахъ, и въ военныхъ, и Богъ знаетъ еще гдѣ! Мало у Вагнера увер-

тюръ и оперныхъ сценъ, которыя надлежало бы исполнить? Мало развѣ осталось произведеній и композиторовъ, имена которыхъ даже не появлялись въ концертахъ?! Моцартъ, Шубертъ, Шопенъ, Мейерберъ, большинство французовъ и новой нѣмецкой школы, а Даргомыжскій, Сяровъ, Балакиревъ, Бородинъ, Кюи, Римскій-Корсаковъ?!

Рѣдко симфоническіе концерты обѣщали такъ мало, какъ въ нынѣшнемъ году, и все же и это малое не было исполнено. Куда дѣвались обѣщанные: «*Venusbergscene*» Вагнера (отчего, если требовалось присутствіе «Тангейзера», не была исполнена эта обѣщанная вещь, вмѣсто *предполагавшейся* къ исполненію увертюры?), вступленіе оп. «Рубинъ» д'Альбера, ув. «*Donna Diana*» Ризничка, отрывковъ изъ балета «*Namuna*» Лало? Казалось бы, что хотя столь малое освѣженіе репертуара нашихъ симфоническихъ собраній могло быть приведено въ исполненіе! Отношеніе къ русской музыкѣ—прямо таки безпримѣрно постыдное. Если исключить Рубинштейна, то только по одному произведенію симфоническому Чайковскаго и Глазунова было исполнено, а объ остальныхъ позабыто. Даже обѣщаннаго скерцо г. Копылова, даже предполагаемой «Бури» Чайковскаго*) — ихъ не дали.

Кромѣ талантливаго исполненія и программъ, снабженныхъ потными примѣрами, на необходимость которыхъ уже давно указывалъ г. Кюи,—симфоническія собранія настоящаго сезона *ничего* не дали. Ни одному изъ условій и требованій, изложенныхъ въ прошломъ № «Р. М. Г.» эти концерты не отвѣти-

*) Положительно надъ этимъ замѣчательнѣйшимъ пропавшемъ Чайковскаго тяготеетъ какой-то фатумъ. На моихъ глазахъ его раза 3—4 назначали къ исполненію и каждый разъ его отменяли. Не причиной ли тому посвященіе «Бури» В. В. Стасову или то, что русскіе музыканты ее такъ обожаютъ?!

ли. Подобная дѣятельность бесполезна и напоминаетъ уже избитую имитацию на старую, всѣмъ извѣстную тему.

Н. Ф.

Обзоръ вечеровъ камерной музыки.

І. Квартетныя собранія И. Р. М. О. Въ третьемъ, четвертомъ, пятомъ и шестомъ собраніяхъ изъ произведеній классической камерной литературы были исполнены: два струнныхъ квартета *Бетховена* (В-dur op. 18 и E-moll op. 59), стр. квинтетъ *Моцарта* (D-dur № 4), стр. квартетъ *Шуберта* (G-dur op. 161) и стр. квартетъ (E-moll, op. 44) и фортепианное тріо (C-moll op. 66) *Мендельсона*. Такъ какъ эти произведенія извѣстны всякому музыканту и серьезному любителю музыки, то мы на нихъ самихъ останавливаться не будемъ, а относительно исполненія ихъ скажемъ, что оно, въ общемъ, было стройнымъ и тонкимъ—особенно же, исполненіе квинтета Моцарта и В-dur'наго квартета Бетховена.

Въ программы всѣхъ вечеровъ вошло одно совершенно новое произведеніе—фортепианное тріо (G-moll) г. Мельцера*). Можно лишь удивляться, зачѣмъ понадобилось помѣстить этого автора въ почетномъ сосѣдствѣ Бетховена и Свендсена, ибо плодъ его вдохновенія до жалости бѣденъ и ничтоженъ во всѣхъ отношеніяхъ: въ четырехъ частяхъ тріо ни одной богатой или хотя бы просто удачной и благодарной для развитія темы; гармонія вездѣ плоская, безцвѣтная и беспомощно бѣщаяся въ заколдованномъ кругѣ всего лишь нѣсколькихъ сочетаній, извѣстныхъ каждому ученику младшихъ курсовъ консерваторіи; благодаря своей гармонической неизобрѣтательности, г. Мельцеръ въ продолженіе цѣлаго произведенія никакъ не можетъ разстаться съ основною тональностью G-moll, звучащею до раздраженія,—больше,—до тошноты навязчиво и производящею впечатлѣніе унынія и однообразія зыбучихъ песковъ средней Азіи. Добавьте къ этому непоимѣрныя длинноты, и вамъ станетъ понятнымъ, почему авторъ не заслужилъ

*) Увѣщаннаго композиторской преміей на Берлинскомъ конкурсѣ имени А. Рубинштейна. Партія фортепиано была исполнена авторомъ.

отъ слушателей никакихъ одобреній, кромѣ усердныхъ аплодисментовъ двухъ-трехъ доброжелателей изъ заднихъ рядовъ.

Наконецъ, нашими камерными музыкантами были сыграны слѣдующія рѣдко исполняемыя произведенія: фортепіанный квинтетъ *К. Ю. Давыдова* (G-moll op. 40), фортепіанный квартетъ *Рубинштейна* (C-dur op. 66), струнные квинтеты *Глазунова* (A-dur op. 39) и *Свендсена* (C-dur, op. 5) и стр. секстетъ *Брамса* (G-dur op. 36).

Квинтетъ К. Давыдова—произведение, написанное чрезвычайно тонко, изящно, благородно и съ рѣдкимъ чувствомъ мѣры и чутъемъ формы. Въ немъ нѣтъ ничего рѣзко-яркаго и сразу бросающагося слушателю въ глаза и захватывающаго его, но нѣтъ только потому, что авторъ его, обладавшій *весьма определенной и своеобразной индивидуальностью*, избѣгалъ всего слишкомъ яркаго, боясь власти въ кричащее, грубое или тривиальное. Давыдовъ—аристократъ музыкальнаго искусства, всегда собою владѣющій, вездѣ сдерживающій себя, избѣгающій показаться или сентиментальнымъ или человѣкомъ, по народному выраженію, съ душою на распашку. Вслѣдствіе этой особенности композитора, а также по рѣдкой въ наше время пластичности, стройности и законченности формы,—его произведенія кажутся какъ бы изваянными изъ чистаго мрамора, напоминая собою строгія античныя статуи. Иногда же, какъ напр., въ прихотливомъ *allegretto* названнаго квинтета,—тонкость и затѣйливость работы вызываетъ сравненіе съ точеными изъ слоновой кости вещицами. Понять и любить Давыдова могутъ лишь образованные и развитые музыканты; для большаго же толпы онъ и не по характеру и не по плечу. Его G-moll'ный квинтетъ вызываетъ нареканія гг. *пианистовъ* за то, что онъ написанъ *нефортепіанно*. Но, вѣдь, одни гг. пианисты музыки еще не дѣлаютъ. Г-жа Друкеръ, сыгравшая партію фортепіано, достойна похвалы за свой выборъ, а равно и за доставленное слушателямъ удовольствіе прекраснымъ исполненіемъ (на *bis*) нервно, съ размахомъ и талантливо написаннаго ноктюрна А. Скрябина для одной лѣвой руки (Des-dur).

Струнный квинтетъ г. Глазунова,—солидное, богатое и весьма часто красивое сочиненіе,—былъ исполненъ далеко не стройно; кромѣ того, двѣ виолончели слишкомъ давили собою остальную составъ квинтета, особенно первую скрипку (г. Ауэръ), съ ея мягкимъ тономъ. Недостатокъ этотъ долженъ быть отнесенъ всецѣло на сторону исполнителей, но не автора, ибо подобной неравновѣшенности инструментовъ мы не замѣтили при исполненіи того же произведенія въ Московскомъ Отдѣленіи И. Р. М. О.

Также мало стройно были сыграны и красивыя сочиненія Свендсена и Брамса, особенно перваго.

Квартетъ Рубинштейна скучное и блѣдное музыкальными мыслями произведеніе, мало отвѣчающее, на нашъ взглядъ, камерному стилю.

II. Два сонатныхъ вечера А. Н. Есиповой и Л. С. Ауэра.—Прошлогодній починокъ нашихъ артистовъ, къ удовольствію любителей камерной музыки, нашелъ себѣ продолженіе въ нынѣшнемъ сезонѣ. Не располагая обширнымъ мѣстомъ, мы сдѣлаемъ лишь нѣсколько блѣдыхъ замѣчаній о двухъ сонатныхъ вечерахъ.

Соната D-moll *Шумана* была исполнена не стильно, мало стройно и безъ особаго увлеченія. Произведеніе это, вопреки увѣренію прозорливаго критика «Новаго Времени», отличается красотой и оригинальностью: несмотря на цифру опуса (121), усмотрѣть въ немъ признаки душевной болѣзни послѣднихъ лѣтъ жизни Шумана, какъ это сдѣлалъ названный рецензентъ, весьма мудро.

Сюита E-dur *Гольдмарка*—произведеніе вовсе не камерное, а написанное для скрипки—соло, ибо партія фортепіано рѣшительно никакого интереса не представляетъ; да и вообще сочиненіе это скудное и блѣдное, и если доставило удовольствіе, то только благодаря превосходнѣйшей игрѣ г. Ауэра.

Любопытная, красивая и мѣстами весьма оригинальная, но длиноватая соната E-moll *И. Раффа*, представляющая большія трудности для исполненія съ ритмической стороны, была передана гг. Есиповой и Ауэромъ стройно и тонко.

Соната A-dur *Брамса*—очень изящное, красивое и музыкальное, хотя и не глу-

бокое, произведение. Плѣнительнъ по изяществу и неожиданности поворотъ мелодіи передъ концомъ въ *Fis-dur* изъ *A-dur* въ первой темѣ первой части.

Соната *D-moll* *Сень-Санса* совершенно неудачное, бѣдное, скучное и ничтожное сочиненіе, мало общаго имѣющее съ камерной музыкой и не провалившееся окончательно лишь благодаря горячему и стройному исполненію.

Соната *A-moll* *Рубинштейна* весьма извѣстное и среди сочиненій нашего композитора очень удачное произведение, несящее мѣстами (особенно въ *adagio*) чрезвычайно яркій Мендельсоновскій отпечатокъ.

III. Два экстренныхъ квартетныхъ собранія артистовъ богемскаго квартета. — Еще въ прошломъ году мы сдѣлали сравнительно подробную характеристику квартета *) и поэтому скажемъ лишь, что вторичное появленіе его въ Петербургѣ мы привѣтствовали съ живѣйшей и искреннею радостью. Богемскій струнный квартетъ явленіе въ музыкальномъ мірѣ совершенно исключительное, и можно только съ сожалѣніемъ отнестись къ неразвитости нашей косной и поверхностной публики, не пожелавшей послушать чудную камерную игру и не заполнившей небольшой залы концерта. Стройностью, рѣдкой горячностью и проникновенностью своего исполненія гг. Гофманъ, Сукъ, Недбалъ и Виганъ захватываютъ всего слушателя, вызываютъ въ немъ нервную дрожь, доставляютъ ему высшее эстетическое наслажденіе. Конечно, случаются и у нихъ недочеты, какъ, напр., въ исполненіи перваго квартета Бородина, гдѣ не все было глубоко прочувствовано, не вездѣ взяты надлежащіе темпы, но этихъ недочетовъ слишкомъ мало для того, чтобы игру чешскихъ артистовъ не назвать идеаломъ камернаго исполненія.

Въ программу вечеровъ вошли квартеты: Бородина (*A-dur*), Шумана (*A-dur*), Шуберга (*D-moll*), Афанасьева («Волга»), Бетховена (*F-dur* op. 18) и К. Бендля (а не Бенделя, какъ стояло на афишѣ).

На горячія требованія повторенія квартетисты, среди другихъ произведений, дважды исполнили скерцо (*C-moll*) изъ квартета Д'Альбера, — сочиненія,

если не ошибаемся, еще не исполнявавшегося у насъ публично. Это скерцо удивительное созданіе романтически настроеннаго воображенія; оно — цѣлая картина, отъ которой вѣетъ своеобразно-фантастическимъ и таинственнымъ духомъ. Идея, легшая въ его основу, несомнѣнно, принадлежитъ къ порядку идей, породившихъ Гетевскую оперу на Брокенѣ, Веберовскую «волчью долину», или «ночь на Лысой горѣ» Мусоргскаго. (Во избѣжаніе недоразумѣній, прошу читателя замѣтить, что я говорю не о сходствѣ самихъ картинъ, а о сходствѣ тѣхъ настроеній того направленія фантазіи, при которыхъ онѣ были созданы). Слѣдуетъ добавить, что скерцо инструментовано съ рѣдкимъ мастерствомъ: изъ четырехъ однородныхъ инструментовъ Д'Альберъ сумѣлъ извлечь цѣлый рядъ чисто оркестровыхъ красивѣйшихъ эффектовъ. — Превосходное и оригинальное сочиненіе было передано съ полнымъ совершенствомъ.

Слушатели проводили артистовъ искренними криками: «auf Wiedersehen!» — Пожелаемъ, чтобы свиданіе дѣйствительно наступило и не разъ.

А. В. Осовскій.

Консерваторскій спектакль.

Ежегодный консерваторскій спектакль состоялся 17-го Декабря п. г. Ученики г-жъ Раабъ и Ирецкой, г-дѣ Котоньи и Габеля исполнили «Свадьбу Фиаро.» Приобрѣтенная операми Моцарта репутація классическихъ обрѣкла ихъ служить матеріаломъ для публичныхъ упражненій С. Петербургской Консерваторіи. Каждый разъ, слушая эту холодноватую, но красивую музыку, публика испытываетъ прелесть новизны и уходить, полагая, не безъ желанія послушать ее въ настоящемъ, хорошемъ исполненіи. Многими сторонами своими оперы Моцарта заслуживаютъ включенія въ серьезный оперный репертуаръ. Небольшая зала Михайловскаго театра очень удобна для этого рода музыки, теряющейся въ большомъ помѣщеніи. При составленіи репертура оперныхъ спектаклей въ означенномъ театрѣ была общаана постановка «*Così fan tutti*», но она не состоялась. Возобновленіе «Дон-Жуана» общалось нѣсколько лѣтъ подрядъ, но, тоже не со-

*) См. мартовскую книжку «Р. М. Г.», стр. 203.

стоялось... И такъ, возможность слушать оперную музыку Моцарта является связанною съ необходимостью слушать ее въ робкомъ, неувѣренномъ исполненіи консерваторскихъ учениковъ, при чемъ опера, какъ самостоятельное художественное цѣлое, отходить на второй планъ и уступать мѣсто трехъ—или четырехъ-актной пробѣ голосовъ. Безспорно, вокальная музыка Моцарта имѣетъ то преимущество въ выборѣ ея для ученическихъ спектаклей, что написана чрезвычайно удобно для голоса, лежитъ въ его естественномъ діапазонѣ и не насилуетъ ни горла, ни легкихъ пѣвца. Художественныя же требованія предъявляемыя ею, являются совершенно не подъ силу лицамъ, въ первый разъ выступающимъ на сцену. Даже и для опытныхъ пѣвцовъ хорошее, согласное съ характеромъ, со стилемъ, исполненіе ея не всегда доступно. Можно ли требовать отъ учениковъ, чтобы они совладали съ этой музыкой, такой простой на первый взглядъ, чрезвычайно сдержанной и умѣренной въ приѣмахъ выраженія, такой пѣвцовой, деликатной, корректной, съ поминутными мелодическими и гармоническими книксенами въ видѣ строго регулярныхъ кадансовъ? Можно ли требовать, чтобы эта музыка подкрѣплялась мимической и пластической игрой, чтобы люди, впервые вышедшіе на сцену, могли отождествить своеобразный характеръ музыки съ характеромъ сценическаго исполненія? Требовать это отъ исполнителей, отвѣчающихъ затверженный урокъ, озабоченныхъ мыслью не сбиться, не забыть этотъ урокъ, тщательно старающихся при извѣстныхъ воатахъ употреблять извѣстные приемы, обообщенные преподавателемъ, раздѣляющихъ вниманіе между заученнымъ показываніемъ голоса и необходимостью сценической игры, облеченныхъ въ непривычный костюмъ, дѣйствующихъ передъ рампой, передъ публикой, — рѣшительно невозможно. Поэтому, художественную сторону ученическаго спектакля оставимъ въ сторонѣ. *Ея не было.* Было художественное произведеніе, безжалостно употребленное для показыванія голосовъ и, можетъ быть, извѣстнаго сценическаго таланта. Но, и въ такомъ случаѣ, придется сознаться, что спектакль вышелъ крайне и, пожалуй, даже, *редко*

неудачнымъ. За исключеніемъ баса г. Ключковского (кл. проф. Котони), всѣ голоса оказались неудовлетворительными для оперной сцены. У г. Ключковского прекрасный, звучный и сильный голосъ, общающій дальнѣйшее развитіе, но справляется онъ съ нимъ крайне неувѣренно и робко. Въ сценическомъ отношеніи пѣвецъ не подаетъ ни малѣйшей надежды на свою будущую пригодность къ оперѣ. Глаза его постоянно прикованы къ дирижерской палочкѣ, онъ странно топчется на одномъ мѣстѣ и въ самыхъ гнѣвныхъ порывахъ партіи Бартоло не перестаетъ растерянно ухмыляться. Совершенную противоположность ему представляетъ г. Кедровъ (Фигаро). Играетъ онъ съ искреннимъ юношескимъ увлеченіемъ, съ смѣлымъ желаніемъ *создать* роль и въ этомъ увлеченіи даже переигрываетъ, такъ какъ подобная ртутная живость является въ концѣ концовъ неестественной, а постоянная суетливость утомляетъ глазъ. Голосъ же г. Кедрова, мягкій и симпатичный по тембру, малъ, слабъ, не великъ по діапазону, въ нижнемъ регистрѣ совсѣмъ беззвученъ и для опернаго пѣнія съ аккомпаниментомъ оркестра вовсе негодится. Это жаль, такъ какъ г. Кедровъ не только владѣетъ имъ довольно свободно, но и проявляетъ склонность къ нюансировкѣ исполненія. Болѣе удачно была спѣта имъ F-dur'ная каватина «Le vuol ballare», значительно слабѣе большая арія «Non piu andrai» и уже совершенно неудачно арія послѣдняго акта, въ исполненіи которой отразилось все утомленіе, причиненное слабому голосу пѣвца предшествующими актами. Въ ансамбляхъ голосъ г. Кедрова совсѣмъ терялся. Ничего хорошаго нельзя сказать о г. Полуяновѣ (Графъ); также слабый голосъ, безцвѣтный и жидкій, пѣніе неувѣренное, игра не особенно толковая. Партія Базиліо написана для тенора, но какой голосъ у исполнителя ея, г. Карклина, опредѣлить затруднительно, — очевидно только, что испорченный. У этого quasi-пѣвца видна привычка къ сценѣ. Прекрасную арію объ «ослиной шкурѣ», а также свои фразы въ первомъ терцетѣ онъ сказалъ довольно внятно, но хрипло. Женскій персоналъ, также не заключая въ себѣ чего либо выдающагося,

общающаго и пригоднаго для большой оперы, въ сравненіи съ мужскимъ оказался все-таки сильнѣе. Г-жа Гладкая очень мило спѣла знаменитую канцону пажы, но очень блѣдно входную арію. Голосъ ея пріятенъ, но слишкомъ жидокъ, особенно въ верхнихъ нотахъ. Пѣвица старалась играть, но сценическое исполненіе красивой роли Керубино не посылаетъ дебютантки. Болѣе звучнымъ и болѣе сильнымъ голосомъ обладаетъ г-жа Марковичъ (Марчелина), но пѣть ей пришлось немного, такъ какъ арія ея въ 4-мъ актѣ была выпущена. Что до г-жъ Кристманъ и Мохначевой, то возможно, что изъ нихъ выработаются оперныя пѣвицы, вродѣ г-жъ Михайловой, Рунге, Баулиной. Эта возможность вызываетъ пожеланіе, чтобы онѣ ограничили свою дѣятельность сферою домашнаго кружка. Впрочемъ, прелестную, полную мечтательной нѣжности арію «*Deh vienì non tardar*», г-жа Кристманъ даже *должна* была повторить... Это доказываетъ, что успѣхи ея въ названной сферѣ уже начались. О внѣшнихъ сценическихъ данныхъ, которыми обладаютъ перечисленныя пѣвицы, не позволяю себѣ распространяться... Указаніе наличности голосовыхъ средствъ персонала дѣлаетъ излишнимъ разсужденіе объ ансамблѣ, Хоръ *т.м.*, оркестръ *т.м.*, были даже танцы... Трехчасовое упражненіе при публикѣ сопровождалось энтузиастическими оваціями со стороны послѣдней. Къ такимъ оглушительнымъ оваціямъ мы, впрочемъ, привыкли на спектакляхъ итальянской оперы съ участіемъ Мазини, Батистини, Маркони, Зембрихъ и пр. Но, невольно подумалось, какая опасность угрожала бы Петербургу, если бы перечисленные пѣвцы находились съ слушающей ихъ публикой точно въ такихъ же отношеніяхъ, въ какихъ состоятъ участники ученическаго спектакля съ своими восторженными слушателями! М.

2-й концертъ М. Сикарда.

Второй концертъ молодого скрипача 10-го декабря п. г., въ залѣ Кредитнаго Общ., привлекъ очень много публики, тепло принявшей концертанта. Изъ программы отмѣтимъ только прекрасный квартетъ Грига, полный свѣжести, очарова-

рованія и художественныхъ деталей. Къ сожалѣнію квартетъ не былъ сыгранъ достаточно тонко и исполнители не отмѣтили всѣхъ намѣреній композитора, который обработалъ свой единственный квартетъ съ необыкновеннымъ тщаніемъ, вложивъ въ него не мало непосредственнаго вдохновенія. Каждая изъ четырехъ частей произведенія написана замѣчательно свѣжо и красиво; какъ почти всегда у Грига,—на форму обращено очень много вниманія и весь квартетъ представляетъ одно слившееся цѣлое—стройное, глубокое и художественное.

Какъ было уже сказано, концертантъ имѣлъ солидный успѣхъ. Исполненныя имъ его собственныя произведенія далеко не отличаются, однако, самостоятельностью и изяществомъ. Безъ сомнѣнія г. Сикардъ поступилъ бы благодарзвумнѣе, выбравъ для концерта изъ богатаго скрипичнаго репертуара болѣе подходящія произведенія.

L.

Концерты и оперы.

— Въ исполнителяхъ оп. «Ночь передъ Рождествомъ» на 2-мъ представленіи произошли перемѣны; вмѣсто г-жи Мравиной и г. Ершова въ роли Оксаны выступила г-жа Михайлова (?) и г. Морской — Вакула. На дальнѣйшихъ спектакляхъ оп. управлялъ г. Крушевскій.

— Въ Панаевскомъ театрѣ въ декабрѣ шли оперы: «Аида», «Баль-Маскарадъ», «Трубадуръ», «Африканка», «Самсонъ и Далила», «Фаустъ», «Карменъ». Изъ русскихъ оперъ: «Жизнь за Царя», «Русалка», «Демонъ», «Евгеній Онѣгинъ» и... «Аскольдова могила». Интереснѣе послѣдней оперы было бы, пожалуй, послушать «Громобоя» или «Вадима» того же Верстовскаго.

— 30-го декабря состоялась въ этомъ же театрѣ ген. репетиція назначенной на 2-е сего Января новой оперы Гумпфердинга «Гензель и Грета». Постановка общааетъ быть, повидимому, очень тщательной.

— 8-го декабря въ залѣ Кредитнаго Общ. дала концертъ талантливый скрипачка Терезина Т.м. Съ партнерами по концерту г-жѣ Т.м., по обыкновенію, не повезло; въ концертѣ отсутствовалъ г.

Рахманиновъ. 2-й концертъ артистка дала 13-го декабря.

— 8-го декабря въ лютеранской церкви св. Петра проф. Л. Ф. Гомилусъ далъ свой концертъ на органѣ, съ участвіемъ, между прочимъ, гг. Ауэра и Котони.

— 12-го декабря п. г. въ залѣ Кредитн. Общ. съ большимъ успѣхомъ далъ концертъ талантливый виолончелистъ I. Жерарди. Аккомпанировалъ г. Сиг. Блюменфельдъ.

— Въ среду 13-го декабря въ Маринскомъ театрѣ состоялось 1-е представленіе оп. «Рафаэль», названной авторомъ «музыкальными сценами изъ эпохи Возрожденія». Исполнителями были: г-жи Славина (Рафаэль), Мравина (Форнири-

на), г. Серебряковъ (кардиналъ Бибиена) и Морской (народный пѣвецъ). Опера имѣла средній успѣхъ. О качествахъ оперы молодого композитора наши читатели знаютъ изъ библиограф. замѣтки, напечат. въ № 1 «Русск. Муз. Газ.» за прошлый годъ.

Служи и вѣсти.

— Ц. А. Кюи пожалованъ орденомъ Почетнаго Легиона. Уважаемый композиторъ и музыкальный критикъ съ Декабря п. г. принялъ на себя завѣдываніе музыкальнымъ отдѣломъ газеты «Новости».

— Бывшему артисту моск. Импер. театровъ Н. М. Каждану разрѣшено открыть въ Москвѣ *контору рекомендацій артистовъ и музыкантовъ.* (Нов.)

М Б С К В А.

(Отъ нашего корреспондента).

Начиная съ сент., и до сихъ поръ, музыкальная жизнь нашей столицы кипитъ бойко и живо, какъ рѣдко бываетъ. Теперь самый разгаръ. Не все, однако, въ этой жизни достойно вниманія, не все оставляетъ слѣдъ на дальнѣйшемъ теченіи, и потому коснусь лишь того, что дѣйствительно составляетъ ея замѣтную и болѣе постоянную черту. Во главѣ—дѣятельность Русскаго Музыкальнаго Общества, съ его симфоническими и квартетными собраніями. Программы ихъ намѣчены цѣльно и художественно. Само собой, это имѣетъ большой смыслъ и для слушателей и для самаго учрежденія. Въ первомъ симфон. собр., между прочими нумерами, исполнялась сюита для оркестра изъ оперы-балета «Млада» Римскаго-Корсакова. Это произведеніе, состоящее изъ пяти частей, полныхъ роскошнаго инструментальнаго колорита, чарующей поэзіи и вдохновенія, еще до исполненія вызвало интересъ и въ публикѣ, и въ средѣ специалистовъ, а въ самый вечеръ сопровождалось прямо-таки колоссальнымъ успѣхомъ. Во второмъ собраніи видное мѣсто заняла симфоническая поэма чешскаго композитора Сметаны «Молдава», составляющая вторую часть его музыкальнаго цикла «Моя родина». Третье собраніе посвящено было памяти А. Г. Рубинштейна, съ программой изъ его произведеній. Въ четвертомъ собраніи шель большой дуэтъ (С—dur) Шуберта, написанный для фортепиано въ четыре руки. Дуэтъ въ формѣ симфоніи и въ переложеніи на оркестръ А. Корещенкомъ, сообразно съ характерно-Шубертовскимъ настроеніемъ, положительно во многомъ

выигралъ. Оркестромъ, исполнявшимъ упомянутыя произведенія, руководилъ г. Сафоновъ. Какъ дирижеръ, онъ превосходно и успѣшно справляется съ сложными задачами. Въ качествѣ солистовъ въ этихъ четырехъ собраніяхъ выступили: пианисты гг. Левинъ, Гофманъ и М. Пауэръ, скрипачъ Исае, виолончелистъ Жерарди и баритонъ Тартаковъ. Придется сказать лишь о гг. Исае и Пауэрѣ, такъ какъ остальные уже извѣстны читателямъ этого изданія. Наличность виртуозныхъ средствъ г. Исае позволяетъ ему воспроизводить самыя разнообразныя композиціи. Ихъ онъ одухотворяетъ, придаетъ много новаго, что не можетъ не создать ему большой внутренней успѣхъ. Пианистъ М. Пауэръ—замѣтная артистическая величина безъ индивидуальныхъ особенностей.

Перехожу къ квартетнымъ собраніямъ. Они раздѣлены на двѣ серіи, по четыре вечера въ каждой. Первая серія всецѣло выполнена обычнымъ составомъ исполнителей: гг. Гржимали—1-я скрипка, Крейфъ—2-я, Соколовскій—альтъ и фонъ-Гленъ—виолончель. Въ первый разъ исполнились: квинтетъ (Еg—moll) Брамса, для кларнета со струнными, квартетъ (С—dur) С. И. Танъева и септетъ (Еg—dur) Сенъ-Савса, для фортеп., двухъ скрипокъ, альты, виолончели, контрабаса и трубы. На вторую серію двухъ вечеровъ приглашенъ къ участію богемскій квартетъ: гг. Гофманъ—1-я скрипка, Сукъ—2, Недбаль—альтъ, Виганъ—виолончель. Ихъ мастерское умѣнье придавать звуку компактность, не разрывную съ выраженіемъ внутренняго настроенія, особенно ярко проявилось при исполненіи кварте-

товъ: Афанасьева «*Волга*», Бородина (A—dur), наумительное художественное твореніе. 6 декабря состоялся концертъ учащихся консерваторіи, доказавшій дѣльное и не безразличное преподаваніе въ ней.

Другое музыкальное учрежденіе нашей столицы, Филармоническое Общество, въ нынѣшнемъ сезонѣ вступило въ новый періодъ своей дѣятельности. Абонементными концертами его дѣтъ десять безсѣмьно управлялъ П. А. Шостаковскій. Здоровье не позволило выступить ему нынѣ и Общество пригласило нѣсколькихъ капельмейстеровъ съ извѣстными именами. Въ числѣ ихъ уже выступили: А. Виноградскій, К. Мукъ, Э. Колоннъ и г. Ивановъ. Кромѣ ихъ приглашены М. Эрмандерферъ и Свендсенъ. Въ программахъ ихъ пока ничего еще не появлялось новаго, но тѣмъ не менѣе хорошее исполненіе симфоническихъ произведеній и дирижерскія имена привлекли такъ много публики, что абонементъ на десять концертовъ былъ распроданъ за долго до начала. Первымъ концертомъ управлялъ г. Виноградскій, включившій въ программу сочиненія русскихъ композиторовъ. Шли: четвертая симфонія Чайковского, Баллада Кюя изъ его же сюиты, полная глубокаго смысла и оригинальнаго замысла, вступленіе къ оп. «Хованщина» Мусоргскаго, изумляющее картинностью настроенія и «Садко» — Римскаго-Корсакова. Г. Мукъ пропагандировалъ Вагнера, Бетховена и Бердіола, въ произведеніяхъ, уже знакомыхъ слушателямъ. Г. Колоннъ кромѣ грубыхъ танцъ изъ оп. «Сидъ» Массенъ, чудной «Scene d'amour» Берліоза, исполнилъ седьмую симфонію (A—dur) Бетховена. Солистами выступали: г-жи Зембрихъ и Белличіони, піанистка Штось-Петрова и бари-

тонъ Батистини. Къ сожалѣнію репертуаръ гѣнцовъ не всегда подходилъ къ серьезнымъ пьесамъ вечера.

Въ нынѣшнемъ сезонѣ у насъ четыре оперныхъ театра. Помимо Большого, русская опера еще въ «Никитскомъ» театрѣ подъ упр. г. Унковскаго. Артистическій составъ здѣсь чрезвычайно посредственный, хоръ слабъ положительно, также какъ и оркестръ. Изъ общаго уровня выше: сопрано Бруно и Корнилова, баритонъ Унковской и теноръ Южипи. Изъ неизвѣстныхъ оперъ даны были «Наваррянка» Массенъ и «Пѣснь торжествующей любви» Гартевельда. Первая оказалась не лишеной самостоятельнаго творчества, а вторая ни болѣе какъ забава диетанта, и успѣха она не имѣла. Дѣла товарищества оперы были настолько плохи, что оно объявило свою дѣятельность прекратившейся. Кромѣ этой, у насъ еще двѣ итальянскихъ оперы въ театрахъ «Новый Эрмитажъ» и Солодовникова. Труппа перваго театра ставить исключительно оперы итальянцевъ-композиторовъ. Главныя силы: сопрано Заала, теноръ Кокинъ. Для увеличенія сборовъ гастролировалъ Ж. Девойдъ. Хоръ и оркестръ крайне посредственны. Пока хороши дѣла итальянской труппы театра Солодовникова подъ импрезой г. Бернарда. Поютъ Мазини, Дарклэ, Де-Марки. Труппа въ общемъ хорошая, хоръ многочисленный и знающій партіи, оркестръ изъ 50 человекъ подъ упр. Помъ добросовѣстно справляется съ своей задачей. Вотъ и все, что такъ или иначе претендуетъ на значеніе въ музыкальной жизни нашей столицы.

Ив. Липаевъ.

МУЗЫКА ВЪ ПРОВИНЦИИ.

Казань. Въ залѣ Дворянскаго Собранія, въ субботу 2-го декабря, Казанскимъ отдѣленіемъ Имп. Русск. Музык. Общ. былъ данъ, первый въ этомъ сезонѣ Музыкальный вечеръ (камерной музыки). Участвовали въ немъ гг. преподаватели музыкальной школы Р. А. Гумерта: Е. Э. Янишевская (фортепіано), К. І. Русскъ (скрипка), Р. О. Беке (виолочель), а также гг. В. В. Чемодановъ (2-я скрипка) и Н. А. Лева (альтъ). Программы были снабжены примѣчаніемъ, объясняющимъ, какой именно родъ музыки называется камерной, отъ какого времени ведетъ свое начало (по Риману). Программа вечера была слѣдующая: 1) квартетъ A—moll, ор 29 Ф. Шуберта; 2) Trio Es—Dur, ор 1. № 1—Бетховена; 3) а) жаворонокъ Глинки—Балакирева, б) Aufschwung—Шумана 4) Фантазія на русскія пѣсни К. Давыдова и 5) квартетъ

«Имлинны»—Глазунова, Лядова и Римскаго-Корсакова.

Программа—интересна. Можно только замѣтить, почему г. Беке взялъ такую, хотя трудную и эффектную, но не особенно содержательную вещь, какъ фантазія К. Ю. Давыдова, и затѣмъ—сдѣлать маленькій упрекъ гг. устроителямъ вечера, что они назначили начало въ 8^{1/2} ч. в. (а начали, даже, почти въ 9 ч.); отчего не въ 8, или, даже не въ 7^{1/2} ч., что было бы гораздо удобнѣе и лучше, и неважно-бы вечера?

Относительно исполненія можно сказать, почти только одно хорошее. Струнные квартеты прошли гладко, при великолѣпномъ ансамблѣ, и съ большимъ оживленіемъ: силы всѣхъ участвовавшихъ можно считать виолнъ равными, хотя г. Чемодановъ—студентъ и не профессиональный музыкантъ.

Публикѣ, видимо, понравился больше чудный квартетъ Шуберта. 1-я его часть—*Allegro ma non troppo*—была сыграна почти художественно; 2-я—*Andante*, — страдающая нѣкоторыми длиннотами (недостатокъ Шуберта, выкупающійся богатствомъ его очаровательныхъ мелодій)—прошла немножко вяло; 3-я—*Menuetto* — не оставляла желать лучшаго исполненія и только 4-я часть—*Allegro moderato*—потеряла значительную своей прелесть, благодаря нѣсколько медленно взятому темпу (почти *Alegretto tranquillo*). Если бы темпъ взятъ былъ немного побыстрѣе, эта часть совсѣмъ не измѣнилась бы своего маршеобразнаго характера, но зато значительно выиграла бы въ граціи, игривости и легкости. А при взятомъ темпѣ она вышла не такъ граціозна, немного тяжеловата и груба: ей недоставало легкости воздушности.

За то квартетъ «Имянины» былъ сыгранъ безусловно хорошо, въ особенности 1-я часть—«Славильщики» (Глазунова) и 3-я—«Хороводъ» (Римскаго-Корсакова). Можно, пожалуй, только замѣтить господамъ исполнителямъ, что въ 2-й части «Величній» (Лядова)—можно было бы чуть-чуть сильнѣе акцентировать, чѣмъ это дѣлали они.

Къ сожаленію, этотъ чудный квартетъ, видимо, не особенно понравился публикѣ. Обѣ первыя части (какъ мнѣ удалось слышать изъ разговоровъ) показались нѣкоторымъ монотонными и мало содержательными, даже: «бездарно, безъ таланта написанными»; и больше другихъ частей понравился только «Хороводъ».

Тріо Бетховена, въ особенности изумительное потому, что оно op 1, № 1—сыграно высокохудожественно; «Scherzo» и «Finale» исполнены вдохновенно. Мнѣ крайнѣ прискорбно только, что приходится сдѣлать упрекъ устроителямъ за небрежность и не вполне удачный выборъ инструмента: рояль оказался плохо настроеннымъ и съ нѣсколько слабымъ демпферомъ, такъ что послѣ аккордовъ, ваятыхъ фортиссимо, нѣкоторое время оставался гулъ.

Эти же недостатки инструмента нѣсколько портятъ впечатлѣнія художественнаго исполненія г-жей Янишевской «Жаворонка» и «Aufschwung», этого поразительнаго порыва блестящей и глубокой фантазіи Шумана. Г-жа Янишевская—только что окончила курсъ Московской консерваторіи и является—если судить по исполненію ея партіи въ тріо и сольнаго ея номера на этомъ вечерѣ—вполнѣ законченной и незаурядной пианисткой, съ пѣвучимъ, мягкимъ туше, съ достаточной мощью игры, съ большою выразительностью и прекрасной техникой. Школу Гуммертъ и нашъ городъ можно поздравить съ прибрѣтенной, въ лицѣ г-жи Янишевской, преподавательницей, если она окажется

такимъ же хорошимъ музыкальнымъ педагогомъ, какъ и пианисткой.

Г. Беке—молодой виолончелистъ—очень хорошо справился съ трудностями «Фантазіи» К. Давыдова, показала довольно блестящую технику, сочность пѣвучести тона. Его можно только упрекнуть за чрезмѣрную вибрацію, которая, вѣдь, вовсе не дѣлаетъ игру выразительнѣе (какъ думаютъ многіе виолончелисты и пѣвцы, желающие играть и пѣть «съ чувствомъ»), а только можетъ вредить чистотѣ звука. Г-на Беке заставили элегантно, и на *bis* онъ сыгралъ пѣвучую и элегантную, хотя немножко монотонную, пьесу Пюцера: «Wie einst in schönern Tagen», очень рѣдко исполняемую.

Надо благодарить устроителей вечера за ихъ инициативу, и за устройство такихъ концертовъ, за ихъ желаніе этимъ путемъ развивать музыкальный вкусъ въ обществѣ и знакомить его съ той областью музыки, которая для многихъ въ нашихъ провинціяхъ, и до сихъ поръ еще, остается совершенною terra incognita. Надо надѣяться, что у насъ въ Казани такіе вечера будутъ устраиваться возможно чаще.

Н. В.

Р. С. Когда я кончалъ эту замѣтку, мнѣ сообщили, что вчерашній вечеръ, будто бы, далъ около 400 руб. сбора. Дай Богъ, что бы это оказалось правдой, такъ какъ такой сборъ можно считать недурнымъ; увеличивая средства здѣшняго отдѣленія И. Р. М. О.—онъ долженъ ободрающе дѣйствовать на устроителей и не останавливать ихъ дальнѣйшихъ попытокъ въ этомъ родѣ, какъ могло бы случиться при плохомъ сборѣ, неправдывающемъ расходѣ.

Одесса. (Отъ нашего корреспондента). Оперный сезонъ у насъ въ настоящее время въ полномъ разгарѣ: наша предовутая антреприза Городскаго Театра старается блеснуть разнообразнымъ репертуаромъ всевозможныхъ, но только не русскихъ, оперъ, и съ этой цѣлью поставила 28 октября надѣлавшую въ свое время много шума оп. Россини «Черетолу», которая, можно сказать, торжественно провалилась, не смотря на то, что выступавшіе въ заглавныхъ партіяхъ г-жа Фабри и г. Росси были очень хороши.

Не малый успѣхъ выпалъ также на долю г-жи Фабри въ «Трубадурѣ», въ которомъ она прекрасно провела роль Азучены, а также и въ поставленныхъ 2 ноября «Гугенотамъ», гдѣ она исполняла партію Урбано. Особенно ей удалось исполнить трудное «Nogrammai da giovin' paggio», въ которомъ она блеснула *sol* и *la* нижняго регистра. Хорошъ былъ также г. Травальпини пѣвшій партію Сень-Бри и г-жа Муниосъ въ партіи Валентины.

Вообще наша антреприза относится крайне небрежно къ постановкѣ оперъ, которыя идутъ у насъ съ чересчуръ большими купюрами, такъ что въ исполненіи къ тому не особенныхъ артистовъ, какъ напримѣръ поставленный «*Фра-Дьяволо*», кажутся какими-то скомканными отрывками произведеній.

Наши меломаны вообще и опероманы въ частности съ нетерпѣніемъ ожидали дебюта одесскаго любимца г. Арамбуро, пѣвшаго въ «*Лючіи*» партію Эдгара, въ которой онъ однако не имѣлъ ожидаемаго успѣха. Не дурна была г-жа Торизелла въ партіи Лючіи, а г. Форнари (Артуръ) и Белюзи (Раймондъ) были настолько слабы, что въ ихъ интересъ лучше умолчать объ ихъ исполненіи.

Особеннымъ успѣхомъ пользуется у насъ поставленная въ первый разъ въ Одессѣ опера Масене «*Король Лагоскій*», въ которой авторъ знаменитой «элегіи» остается вѣрнѣе своему элегическому тону. Опера эта состоящая почти всецѣло изъ чудныхъ индусскихъ и восточныхъ мелодій, полныхъ глубокаго лиризма; требуетъ выдающихся исполнителей, которыми, однако, нашъ оперный составъ hoch soucouis похвалиться не можетъ. Въ партіи Наиръ выступила г-жа Муниось, которая, благодаря умѣнію распоряжаться своимъ голосомъ, имѣла значительный успѣхъ, однако, чудное мѣсто во второмъ актѣ, гдѣ шахматный ходъ является счастливымъ предназначениемъ побѣды и дальше затѣмъ:

Сердце мое полно надежды...
Алимъ побѣдитъ!
Но пустыня такъ безконечна,
А море съ горизонтомъ слилось вдали
Это все пугаетъ меня!... *)

былъ проведенъ г-жей Муниось очень слабо. Въ партіи-же Алима выступилъ г. Диоро (въ бенефисъ котораго шла опера) проведшій ее вполне безукоризненно.

Изъ концертовъ бывшихъ у насъ за это время обращаютъ на себя вниманіе: концертъ пѣвиста Радвана, состоявшійся 3 ноября въ залѣ мѣстнаго Кредитнаго Общества, г. Радванъ, не смотря на свою молодость, умѣло блеснулъ, какъ своей техникой и мягкимъ туше, такъ и глубокимъ и своеобразнымъ пониманіемъ игранныхъ вещей. Особенно удачно были имъ сыграны «Pastorale» Скарлатти и Шуберта «Impromptu». Изрѣдка только неувѣренное обращеніе съ педалью портало прекрасное впечатлѣніе его игры.

26 ноября въ Биржевомъ залѣ состоялся также безъинтересный концертъ пианистки Софіи Уль-

штейнъ, при участіи оперной артистки Гинкуловой и скрипача Карбульки, гдѣ успѣхъ концерта всецѣло выпалъ на долю участвовавшихъ г-жи Гинкуловой, которая имѣла шумный успѣхъ романсами: Глинки «Жаворонокъ», Чайковскаго «Пѣснь Цыганки» и мѣстнаго композитора проф. Алоиза «Опоздали», а также г. Карбульки блеснувшего своей техникой въ такихъ трудныхъ вещахъ какъ «Regretium Mobile» Риса и «Faust-Fantasie» Саразита. Что-же касается концертантки г. Ульштейнъ, то можемъ ей замѣтить, что браваурная игра салонныхъ пѣсней далеко еще не даетъ права выступать на концертахъ, впрочемъ она еще молода и со временемъ, вѣроятно, пойметъ недостатокъ своей игры.

Изъ другихъ концертовъ можемъ отмѣтить концертъ Братьевъ Исае, на которомъ намъ, однако, не удалось побывать.

11-же декабря состоялось 3-е въ этомъ сезонѣ собр. камерной музыки, которое привлекло въ залъ мѣстнаго отдѣленія И. Р. М. О. массу публики, прослушавшей съ особеннымъ удовольствіемъ Ев-диг'ный квартетъ Моцарта и F-dig'ный квартетъ Шумана. Особенный успѣхъ стизали г-жа Юкельсонъ (пианистка) и г. Млынарскій (скрипачъ) своимъ прекраснымъ осмысленнымъ исполненіемъ C-moll'ной сонаты Бетховена.

Умѣло составленная программа музыкальныхъ собраній очевидно привлечетъ не мало публики интересующейся серьезной музыкой, если судить поэтому первому въ своемъ родѣ примѣру и пропаганда И. Р. М. О. не останется тогда безплодной.

Съ наступающаго Новаго Года не мѣшало бы участіе эти собранія и сдѣлать ихъ вмѣстѣ съ тѣмъ болѣе общедоступными.

8 и 9 января будущаго года, какъ мы слышали, мѣстнымъ отдѣленіемъ И. Р. М. О. предполагаются два экстренныхъ собранія камерной музыки, которыя будутъ даны при участіи концертирующаго теперь по Россіи чешскаго квартета съ Гофманомъ во главѣ.

Въ русскомъ театрѣ у насъ пріютилось товарищество московскихъ опереточныхъ артистовъ подъ управленіемъ г. Кисилевича. Въ труппѣ имѣются артисты съ хорошими голосами, какъ напримѣръ: г-жа Муратова, гг. Семеновъ-Самарскій, Добротини и др. Репертуаръ обыкновенный опереточный. Изъ особенно же пользующихся успѣхомъ пѣсней репертуара отмѣтимъ оперетту Шенка «Горячая кровь», передѣланную изъ пѣмечкой пьесы «von Tritt zu Fritt».

Въ новомъ-же театрѣ (клубъ ремесленниковъ) играютъ малоросы подъ управленіемъ талантливаго г. М. Кроповницкаго.

Изъ новостей имѣющихъ отношеніе къ мѣстной музыкальной жизни можемъ указать изданіе

*) Цитировано по русскому переводу П. А. Картавова.

новой еженедельной «Театральной Газеты», въ программу которой входитъ и музыка; редакторомъ-издателемъ названной газеты является нѣкій г. Желтковскій.

Въ № 3448 «Одесскихъ Новостей» была напечатана небезынтересная легенда подъ заглавіемъ «Патронесса музыкальнаго искусства», которую позволяемъ себѣ привести in extenso.

Въ 230 г. по Р. Х. зватная римлянка, дѣва Цицилія, умерла мученическою смертію. Она нанесла жестокое оскорбленіе знатной семьѣ своей, принявъ христіанство и признавшись жениху своему, молодому патрицію Валеріану, что не можетъ принадлежать ему, такъ какъ ангелъ охраняетъ ея пѣломудріе. Она сама, и обратившій ее въ христіанство, епископъ Урбанъ повели дѣло такъ, что Валеріанъ и братъ его Тибурцій приняли христіанство. На это обстоятельство обратили вниманіе императора Александра Севера. Онъ приказалъ препроводить Цицилію къ суду, который потребовалъ отъ нея, чтобы она принесла жертву языческимъ богамъ. Когда же она отказалась исполнить это требованіе, ее посадили въ ванну съ кипящей водой. Когда-же на слѣдующій день нашли ее въ ваннѣ невредимой, она была приговорена къ обезглавленію. Палачъ нанесъ ей три удара мечемъ по затылку, но не могъ убить ее. Только три дня спустя, она умерла отъ потери крови.

За этимъ преданіемъ нельзя не признать нѣкотораго культурнаго значенія; жаль только, что намъ неизвѣстны источники этого преданія, которые бросили-бы нѣкоторый свѣтъ на эту эпоху, подъ вліяніемъ чего, очевидно, авторъ легенды прибѣгаетъ къ простому легендарному приему и говорить:

Почему св. Цицилія считается покровительницей музыки—опредѣлить невозможно. Во всякомъ случаѣ ей приписывали особенную любовь къ игрѣ на органѣ, который будто бы она изобрѣла. Въ былыя времена многія музыкальныя пьесы исполнялись въ день св. Цициліи *), даже въ протестантской Англии. Св. Цицилія мы обязаны чуднымъ произведеніемъ Генделя «Александрово торжество или могущество звуковъ» положившаго въ 1736 г. стихи Дрейденъ на музыку. И живопись принесла святой свое поклоненіе, выразившееся въ знаменитыхъ картинахъ, изображающихъ св. Цицилію играющею на органѣ, такихъ художниковъ, какъ Рафаэль, Карлъ Дольче и др.

Таково ея невѣроятливое² содержаніе.

Въ заключеніи сообщу вамъ, что знаменитый скрипачъ Одессы г. Г. Рахмилъ (занимавшій дѣтъ 20 тому назадъ мѣсто I скрипки въ Варшавскомъ оперн. театрѣ) написалъ очень недурный концертъ для фортепiano и скрипки подъ заглавіемъ «Путешествіе въ Америку», а мѣстный композиторъ г. В. И. Ребиковъ закончилъ двѣ лирическія оперы «Княжну Мери» и «Капитанскую Дочку», напи-

санныя на либретто тѣхъ-же названій принадлежащихъ перу талантливаго поэта С. И. Плаксина.

Въ скоромъ-же времени г. Ребиковъ заканчиваетъ порученный ему фирмой Юргенсонъ переводъ II части «инструментовки Геварта» *), что составляетъ капитальный вкладъ въ русскую музыкальную литературу; кромѣ того онъ заканчиваетъ музыкальный альбомъ подъ заглавіемъ «Вокругъ свѣта», который содержитъ массу русскихъ и западно-европейскихъ мотивовъ и право на который приобрѣла та-же фирма Ф. Юргенсонъ.

С. Зусманъ.

Томскъ. Сезонъ открыли съ 4-го Октября. Труппа драматическая и опереточная. Благодаря случайному участию Г. Рѣзунова, В. А. Кроненбергъ (сопрано, ученица Эверарди) и А. М. Михайловой (контральто) антрепренеръ С. В. Брагинъ, нашель возможнымъ ставить оперы, и концертныя отдѣленія при драмѣ. Такъ 30-го Ноября была поставлена «Жизнь за Царя», при полномъ сборѣ и нескончаемыхъ оваціяхъ публики, особенно выдѣлялась Г. Михайлова въ роли Вани, у которой особенно хорошо удалась арія «Ахъ не мнѣ бѣдному». Г. Кроненбергъ прекрасно провела свою роль. Тріо «Не томи родимый» по единодушному требованію бисировали. Г. Рѣзунову, много аплодировали за извѣстное Si-b, въ фразѣ «И миромъ благимъ». — Съ большимъ успѣхомъ прошла также «Гальяка». Въ концертныхъ отдѣленіяхъ публика, благодаря Г. Рѣзунову, познакомилась съ такими шедеврами русской музыки, какъ «Спи моя красавица»—Р. Корсакова, Арія Ленскаго — Чайковскаго, Арія Владимира изъ «Царя» Бородина, со многими романсами Чайковскаго, Давыдова, Бородина, Даргомыжскаго и др. При чемъ можно замѣтить отрадное явленіе, что пѣтыя параллельно оперы и романсы иностранныхъ авторовъ, имѣли сравнительно ничтожный успѣхъ съ русскими авторами. Поставленная 15-го Ноября «Русалка», дала полный сборъ и шумныя оваціи по адресу исполнителей, особенно Г. Михайловой (княгиня) и Рѣзунова (князь), Даже историческая «Аскольдова могила» дала нѣсколько полныхъ сборовъ, при участіи въ роли Торода—Г. Рѣзунова.

Поставленные 1-го Дек. двѣ сцены изъ «Евг. Онѣгина» (дуэль и письмо) прошли съ громаднымъ успѣхомъ. Особенно много аплодировали Г. Кроненбергъ (Татьяна), Михайловой (няня), давшей вполне реальный и симпатичный типъ старушки няни, и Г. Рѣзунову за арію «Куда, куда».

Doge.

*) День св. Цициліи празднуется 22 побря.

*) I часть своевременно было переведена г. Арсь-

ЗАГРАНИЧНЫЯ ИЗВѢСТІЯ.

Въ Парижѣ, въ театрѣ Оперы поставлена давно ожидаемая «Фредегонда» посмертная опера Э. Гиро, оконченная С. Сансомъ. Либретто ея, составленное Л. Галле по рассказамъ Григорія Турскаго и О. Тьерри, предназначалось первоначально для Сен-Санса. Послѣдній уступилъ его для Гиро, который работалъ надъ новой оперой съ 1889 г. по 1892-й—годъ своей внезапной смерти. Почитатели и друзья покойнаго не желали, чтобы послѣдніе труды его пропали даромъ. Оперу—сочинены были три первые акта—взялся окончить С.-Сансъ. Имъ были написаны (1894 г.) 4-й и 5-й акты и балетная музыка въ 3-мъ. Оркестровка всего сочиненнаго Эрнестомъ Гиро была поручена ученику его Полю Дюкэ. Первое представление оперы состоялось 18 декабря 1895 г. и прошло съ крупными успѣхомъ. Наибольше удачными страницами партитуры являются написанныя С. Сансомъ. Но, въ общемъ, музыка всей оперы отличается красотой и выразительностью, что, въ связи съ интересомъ и эффектностью хода сценическаго дѣйствія, и доставило ей хорошій приемъ у пресыщенной публики Парижа. Какъ на наиболее удачныя мѣста указываются: любовный дуэтъ, пантомима, пѣсня Фортунауса, балетная музыка и финаль оперы.—Немного ранѣе «Фредегонды» парижская публика апплодировала другой новинкѣ, трехъактной драматической идилліи Т. Дюбуа, «Ксавьера», поставленной въ Комической Оперѣ. Сюжетъ обработанъ изъ романа Ф. Фабра. Музыка—предестна, изящна, задушевна, въ требуемыхъ мѣстахъ полна драматизма и одушевленія. Особенно понравились: баллада о св. Францискѣ, пѣсня съ хоромъ, танцы, романсъ Меліи, комическій дуэтъ и пр. Опера несомнѣнно сдѣлается популярной.—Видное мѣстовъ числѣ произведеній этого композитора занимаютъ сочиненія духовной музыки. Одно изъ нихъ, Messe Pontificale, сочиненное еще въ 1863 г. и исполненное въ 1894 году, было недавно исполнено въ первый разъ, въ день св. Цициліи, въ церкви св. Евстафія, въ Парижѣ. Критика даетъ очень лестные отзывы какъ о самомъ произведеніи, такъ и объ исполненіи его, прошедшимъ подъ талантливымъ руководствомъ Ш. Ламурэ.

Въ Берлинѣ состоялось 1-е представление оперы англійскаго композитора Сюлливана «Айвенго». Успѣхъ. Автора вызывали. Постановка выдающаяся по своей роскоши.

Въ Штутгардѣ поставлено новое произведение счастливаго автора «Гензель и Гретель» Гум-

пердинка. Произведеніе это «Волкъ и семеро козлятъ» успѣха, однако, не имѣло.

Въ Прагѣ—двѣ новинки, успѣшная—«Кремонскій скрипачъ» І. Губая и безуспѣшная—«Болдунья», опера испанскаго композитора Шапи.

Въ Страсбургѣ поставленъ одноактный драматическій эпизодъ «Послѣдній призывъ», музыка Эрба. Главнѣй интересъ его въ томъ, что сюжетъ ваятъ изъ современной свѣтской жизни.

Въ Болоньѣ состоялось 1-е представление лирической комедіи въ 3 д. «Консуэло» сочиненія Орефиче. Опера эта получила въ 1894 г. премію 5000 лиръ на Болонскомъ конкурсѣ Баруцци. Опера имѣла успѣхъ. Авторъ ея—ученикъ Манчинелли—дебютировалъ въ роли опернаго композитора оперой «Мариска», съ успѣхомъ представленной въ Туринѣ, Миланѣ и Виеннѣ (1890—91 гг.).

Въ Руанѣ поставлена новая опера, «Марія Стюартъ», соч. Гужона.

«Жакерія» Лало и Кокара съ успѣхомъ дана въ Лионѣ и Парижѣ. Это уже 4-я сцена, на которой появляется сравнительно въ короткій промежутокъ времени посмертное произведеніе Лало.

Опера молодого чешскаго композитора Резничка «Донна-Діана» (на сюжетъ комедіи Морето) встрѣтила очень горячій приемъ въ Лейпцигѣ. Либретто обработанное самими композиторомъ нѣсколько страдаетъ отсутствіемъ сценическаго навыка и живости, но музыка полна вдохновенія и, что не часто случается въ послѣднее время, оригинальности. Увертюра еще ранѣе сдѣлалась популярнымъ № западныхъ концертныхъ программъ.

Напротивъ того, «Гисмонда» Е. д'Альбера, поставленная впервые въ Дрезденѣ прошла только съ такъ называемымъ succès d'estime. Какъ и большинство новыхъ оперъ, она сочинена въ Вагнеровскомъ стилѣ.

Шумнымъ успѣхомъ сопровождалось появленіе «Гунтрама» Р. Штрауса въ Мюнхенѣ. Успѣхъ этотъ былъ нѣсколько усиленъ слухами о происшедшемъ на репетиціяхъ скандалѣ, когда нѣкоторые пѣвцы рѣшительно отказывались исполнять свои партіи. Главная женская роль была поручена женѣ композитора. Автора и исполнителей много разъ вызывали.

Опера чешскаго композитора Сметаны «Проданная Невѣста» поставлена въ Антверпенѣ. Крупный успѣхъ.

Въ Америкѣ появился впервые «Сигурдъ» Рейс. Представленіемъ его открылъ свою дѣятельность новопостроенный оперный театръ въ Филadelphіи.

Въ Прагѣ была исполнена новал, 5-ая (Es—dur) симфонія А. Дворжака (ор. 95), озаглавленная «Въ Новомъ Свѣтѣ», вслѣдствіе разработанныхъ въ ней напѣвовъ національныхъ пѣсенъ американскихъ негровъ.

Композиторъ Маскани избранъ директоромъ консерваторіи въ Пезаро, въ Болоньѣ (Liceo Rossini). Новому директору, вѣроятно, неособенно много удовольствія доставило появленіе слѣдующаго курьезнаго, анонимнаго изданія. На большомъ листѣ, раздѣленномъ на двѣ страницы, напечатано съ одной стороны порядочное количество музыкальныхъ фразъ изъ оперъ Маскани, съ другой—соотвѣтствующія имъ фразы и почти тождественныя съ ними взятыя изъ различныхъ произведеній, написанныхъ ранѣе выступленія послѣдняго на поприще композитора. Напримѣръ: Мотивъ прелюдіи къ «Cavalleria» находится въ оперѣ Понкиелли «Лина», хоръ въ церкви—въ оп. «Король Лагорскій» Массне, маршъ въ «Другѣ Фрицѣ» — «Мандолината» Паладиале и т. д. Появленіе подобнаго изданія лишній разъ доказываетъ,

что кредитъ, оказанный на западѣ творческимъ силамъ Маскани—подорванъ.

Профессоръ и композиторъ Бурго-Дюкудрѣ открылъ въ залѣ Парижской Консерваторіи курсъ исторіи развитія музыки въ Италіи съ древнихъ временъ и до середины XIX вѣка. Первая лекція, посвященная общему обзору предмета, привлекла многочисленную публику.

Въ Англіи торжественно отпразднована двухсотлѣтняя годовщина рожденія Пурселя. Празднованіе началось исполненіемъ оперы «Дидона и Эней». Затѣмъ, въ Британскомъ Музеѣ была открыта выставка автографовъ, портретовъ и различныхъ предметовъ, принадлежавшихъ знаменитому композитору.

Въ Брюсселѣ образовалось новое Симфоническое Общество подъ предѣтельствомъ Е. Исая. Будетъ данъ рядъ крупныхъ концертовъ, въ которыхъ талантливый скрипачъ выступить въ качествѣ капельмейстера.

РУССКАЯ МУЗЫКА ЗАГРАНИЦЕЙ.

Изъ произведеній русскихъ авторовъ за истекшіе мѣсяцы исполнены были: А. Аресній, тріо для фортеп., скрипки и виолончели, ор. 32, въ Парижѣ, (въ 1-ый разъ) во 2-мъ концертѣ квартета I. Филиппи,—превосходное произведеніе, прекрасный стиль, очаровательныя мелодическія мысли; особенный успѣхъ выпалъ на долю смерцо. Балакиревъ, «Тамара» симф. поэма для орк., исполнена въ концертѣ Ламурѣ и была повторена въ слѣдующемъ. Бородинъ, отрывки изъ оперы «Князь Игорь»: Половецкій маршъ, хоръ à capella (4-ый актъ), пляски съ хоромъ (финаль II акта) и каватина тенора, — въ Брюсселѣ, во 2-омъ попул. концертѣ подъ управленіемъ Dupont.—Вторая симфонія, H—mol, въ Льежѣ, въ 1-омъ концертѣ Королевск. Консерваторіи, подъ управленіемъ Т. Раду.—«Въ степяхъ Азіи»—въ Намси, въ концертѣ Консерваторіи подъ управленіемъ Гюя Ропарца и въ симф. концертѣ въ Монте-Карло. Глазуновъ, Сюита для струннаго квартета въ Вервье, въ концертѣ кружка любителей камерной музыки.—Романсъ для вальторны, тамъ же, исполнялъ Матье Леженъ. Элегія для альты, въ Парижѣ, въ 3-мъ конц. квартета I. Филиппи, исполнялъ I. Лоуб. Глинка, Романсъ, Вервье, конц. кружка любит. камерн. музыки, исполняла г-жа Дрессе. Римскій-Корсаковъ «Sarcisio Espagnol» для больш. оркестра въ Льежѣ, 1-ый конц. Корол. Консерваторіи, подъ

упр. Т. Раду. А. Рубинштейнъ, Симфонія «Океанъ»—въ Парижѣ, въ концертѣ д'Аркура (повторена въ слѣдующемъ) и въ Лейпцигѣ, въ 6-омъ концертѣ Гевандгауза. «Вавилонское Столпотвореніе», ораторія, въ Дрезденѣ, въ Церкви Трехъ-Королей,—исполнялась въ годовщину смерти А. Г.—«Соната, ор. 49» для фортеп. и альты, въ Лиллѣ, на вечерѣ камерной музыки въ Консерваторіи.—«Соната D—dur» для фортеп. и виолончели, въ Брюсселѣ, въ концертѣ пианистки Лаллеманъ; партію виолончели исполнялъ г. Миря.—«Концертъ d—mol» для фортеп. въ Лейпцигѣ во 2-мъ конц. Гевандгауза, исп. I. Гофманъ, также въ Вервье, въ конц. общества «Гармонія», исп. Жанъ Соважъ. Н. Соколовъ, «Элегія» для оркестра, въ Льежѣ (въ 1-ый разъ) въ I конц. Корол. Консерв. подъ упр. Т. Раду; также въ симфон. концертѣ въ Шарлеруа, подъ упр. Данд. Чайковскій, 6-ая Симфонія—въ Лейпцигѣ въ 3-мъ конц. Гевандгауза,—произвела сильное впечатлѣніе. Она же—въ Копенгагенѣ, подъ управленіемъ I. Свендсена. Послѣдній заявилъ,—что «исполнявшіеся въ томъ же концертѣ танцы и шествіе изъ *Нюрнбергскихъ Мастерзингеровъ* кажутся почти дѣтскими рядомъ съ произведеніемъ русскаго композитора.—«Концертъ B—mol» для фортеп.—въ Дрезденѣ, 2-ой симф. конц. исполнялъ Ф. Ламондъ. Первая часть этого концерта исполнялась г-жей Донней въ Льежѣ, въ I-мъ конц.

Консерваториѣ.—Andante изъ квартета op. 11, въ Гентѣ, въ Камерномъ Собраніи Литерат.-Артистическаго Кружка. Эвальдъ. Allegro изъ квинтета op. 4, въ Вервѣе, конц. кружка любителей кам. музыки.

Новый профессоръ Пражской Консерваториѣ, скрипачъ Михайлъ Сербуловъ, ученикъ Ц. Томсона, съ крупнымъ успѣхомъ выступилъ въ симф.

концертъ, въ Прагѣ. Онъ исполнилъ концертъ Гольдмарка и получилъ два лавровыхъ вѣнка.

Въ числѣ премій, которыя предлагаетъ по удешевленнымъ цѣнамъ своимъ подписчикамъ журналъ «Guide musicale» помѣчены: 1-я и 2-я симфонія Бородина и симфонія «Антаръ» Римскаго-Корсакова, для фортеп. въ 4 руки; ватѣмъ сборникъ 24 романсовъ Цезаря Кюц.





БИБЛЮГРАФІЯ.

«Призраки». Фантазія для оркестра (по И. С. Тургеневу) соч. П. П. Шенка ор. 24. 1) Партитура (3 р.). 2) Переложеніе для фортепіано въ 4 руки автора (1 р. 50 к.). Собственность автора.

Въ одномъ изъ концертовъ 1894 была не безъ успѣха исполнена оркестровая фантазія начинающаго композитора г. Шенка, о которой въ свое время въ нашемъ изданіи былъ данъ отзывъ. Это произведеніе далѣе исполнялось у насъ въ Павловскѣ и въ Москвѣ, въ одномъ изъ концертовъ Филармоническаго общества, и принималось публикой съ удовольствіемъ. Теперь авторъ издалъ партитуру своей фантазіи и переложеніе для фортепіано въ 4 руки. То и другое является очень цѣлесообразнымъ, такъ какъ даетъ возможность большому кругу ознакомиться съ этимъ недурнымъ произведеніемъ.

Провѣривъ по партитурѣ первое впечатлѣніе, должно признаться, что «Призраки» все же произведеніе мало самостоятельное, не смотря на хорошія намѣренія и, во всякомъ случаѣ, хорошіи вкусъ у молодого композитора. Фантазія не производитъ достаточно цѣльнаго впечатлѣнія и рисуетъ лишь болѣе или менѣе картинно и талантливо нѣкоторые изъ предестной и нѣжной поэмы Тургенева. Полета, страстнаго объятія Эллисъ, такъ и чувствуемаго въ теченіе всего разсказа—въ фантазіи, Шенка нѣтъ. Далѣе самая тема Эллисъ, разработанная въ первыхъ страницахъ фантазіи и заключающая ее—довольно слаба и малохарактерна. Эпизоды, вятые г. Шенкомъ, слѣдующіе. Фантазія начинается крикомъ пѣтуха, напоминающаго мотивъ птички въ «Младѣ», во время разсвѣта; послѣ него слѣдуетъ разработка главной темы, которая характеризуетъ отношеніе Эл-

лисъ къ лицу, отъ котораго у Тургенева ведется разсказъ (я люблю тебѣ). Картина лѣса, Разъяренное море (полетъ совершенно отсутствуетъ), пробиваея лазоревой свѣтъ и слышна мелодія (кларнетъ), сопровождаемая арфами. Построеніе ея и дальнѣйшая разработка—противупоставленіе другой патетической темы—напоминаетъ заключеніе вступленія и дуэта въ «Шиковой дамѣ». Слишкомъ внезапный переходъ (опять таки *перелетаніе*) на Волгу. Раздается русская пѣсня, очень мило сдѣланная, которую далѣе сопровождаетъ волнообразная фигура и очертанія которой напоминаютъ извѣстную поволжскую пѣсню. Далѣе картина (достаточно шумная, но недостаточно рельефно написанная, въ которой интересны, однако, акцентированные сасы—отрывокъ изъ прежняго аккомпанимента) пожаръ, набатъ, лязгъ цѣпей—такъ поразительно набросанная Тургеневымъ. Наконецъ—изображеніе Шварцвальда, со звучащей золотой арфой, журавли, съ небезудачнымъ звукоподражаніемъ, и композиторъ быстро, но очень не рельефно набрасываетъ картину смерти, приводящую къ первоначальной темѣ Эллисъ, которая какъ-то скоро и обрывисто приводитъ къ концу пьесы.

Все это изложено мило, не безъ таланта и въ оркестрѣ звучитъ недурно.

Клавирасцугъ сдѣлать авторомъ неполнѣе удобно для исполненія (особенно первая тема, переходящая отъ примы къ секундѣ и затемненная сопровожденіемъ).

Оба изданія тщательны и сопровождаются печатной программой на трехъ языкахъ.

Кстати замѣтимъ, что г. Шенкомъ написаны также и изданы двѣ симфоніи, увертюра и квартетъ. Все это, безъ сомнѣнія, свидѣтельствуетъ о

работѣ автора, которой мы очень желаемъ остаться лебезплодной. L.

Romances de Pierre Meyendorff. 3 тетради. С.-Петербургъ. Книжный и музыкальный магазинъ Мартынова.

Лежащiе передъ нами романсы написаны авторомъ, молодымъ композиторомъ г. барономъ П. Мейндорфомъ, на русскiе и иностранныя тексты. 1-я тетрадь содержитъ русскiе романсы («Я васъ любилъ», слова Пушкина и «Какъ не разгаданная тайна» слова Ф. Тютчева), 2-я французскiе («Enfant! Si j'étais roi», V. Hugo и «Chanson», A. Musset), 3-я романсы на нѣмецкiй текстъ («Die Thräne», «Der Atlas» и «Ich war ein Blatt am Blütenbaum», всѣ Н. Heine). Всѣ эти романсы производятъ очень прiятное впечатлѣнiе и обнаруживаютъ въ авторѣ недоожинное дарованiе. Наибольше насъ удовлетворила тетрадь съ нѣмецкими романсами. Видно, что нѣмецкая лирика, особенно Генрихъ Гейне, наиболѣе родственна автору. Первый нѣмецкiй романсъ—«Die Thräne» производитъ чарующее впечатлѣнiе своимъ нѣжнымъ, спокойнымъ колоритомъ (романсъ нѣсколько въ шумановско-вагнеровскомъ духѣ). Но наиболѣе сильное впечатлѣнiе производитъ второй романсъ «Der Atlas», гдѣ авторъ проявляетъ значительную оригинальность. Этотъ романсъ выстраданъ, прочувствованъ, великолѣпно передаетъ мрачно—величественное гейневское настроенiе. Я бы подчеркнул особенно прекрасно переданную фразу «Ich trage unerträgliches und brechen will mir das Herz das Herz im Leibe»—вообще декламация всего романса правдивая и естественная—и красивая гармония и выразительность секвенцiй на слова «Du wolltest glücklich sein» и т. д. Оригинальной концепцiей построения и вѣрно схваченнымъ величавымъ характеромъ отличается романсъ на слова Гюго «Enfant! Si j'étais roi». Очень мила «Chanson» (слова А. Musset), написанная нѣсколько въ духѣ среднѣвѣковыхъ мадригаловъ. Изъ русскiхъ романсовъ слѣдуетъ наиболѣе выдѣлить «Я васъ любилъ», какъ наиболѣе интересный.

Мы можемъ сдѣлать два вывода, основываясь на этихъ романсахъ. Первый тотъ, что, несомнѣнно, сферой сильной у г. П. Мейндорфа является сфера лирики меланхолической, съ трагическимъ оттенкомъ («Der Atlas»); чѣмъ чувство болѣе выстрадано, болѣе глубоко, тѣмъ болѣе выраженiе его удается автору. Но при этомъ извѣстный элементъ величiя, грандиозности тоже до извѣстной степени присущъ его музѣ, («Enfant! Si j'étais roi», «Der Atlas»). Въ видѣ втораго вывода мы скажемъ, что такіе прекрасные роман-

сы, какъ «Der Atlas» и «Die Thräne» даютъ право рассчитывать на многое въ будущности г. П. Мейндорфа, какъ романснаго композитора. Считаю за прiятную эстетическую обязанность рекомендовать эти романсы вниманiю исполнителей и публики.

А. П. Коптяевъ.

Введенiе преподаванiя пѣнiя и музыки въ учебнѣхъ заведенiяхъ гор. Одессы. Профес. А. Ф. Федорова*).

Брошюра эта представляетъ собой докладъ г-на Федорова почитателю Одесскаго учебнаго округа о преподаванiи въ среднихъ и низшихъ учебнѣхъ заведенiяхъ г. Одессы пѣнiя и музыки и написана довольно обстоятельно, обнаруживая въ авторѣ обширную эрудицiю и детальное знакомство съ трактуемымъ предметомъ. Признавая за музыкой вообще воспитательное, а отсюда слѣдовательно и культурное значенiе, авторъ тѣмъ не менѣе удалется въ крайность и совѣтуетъ школъ въ организацiи занятiй по музыкѣ и пѣнiю слѣдовать ограничиться задачами, конечно, чисто педагогическими, а не артистическими. Но, вѣдь, и педагогическiя цѣли за послѣднее время начинаютъ все болѣе приобрѣтать, соответствующiй переживаемой эпохѣ, прикладной характеръ; этотъ-же принципъ можетъ быть примененъ и по отношенiю къ преподаванiю музыки и пѣнiя—въ томъ смыслѣ, что относящiяся сюда занятiя, въ какомъ-бы скромномъ размѣрѣ они ни происходили, съ одной стороны, влекутъ знакомство, такъ сказать, съ музыкальною грамотою, которая, какъ прикладное знанiе, можетъ въ жизни пригодиться для многихъ назначенiй, а съ другой—въ состоянiи подчасъ, впоследствии, превратиться даже въ специальность—хотя-бы въ видѣ ремесла, могущаго обезпечить существованiе, что вносить нѣкоторую односторонность въ программу преподаванiя и съ чѣмъ мы не можемъ согласиться, ибо задачи музыки, какъ искусство вообще, выше этихъ задачъ.

Г. Федоровъ вполне резонно и справедливо требуетъ, однако, установленiе правильнаго, по его мнѣнiю «цѣлесообразнаго» распределенiя уроковъ музыки и пѣнiя между научными занятiями и введенiя ихъ въ программу, какъ обязательныхъ, а не добавочныхъ предметовъ курса, что въ дѣйствительности имѣетъ свой *raison d'être*.

При такомъ условiи, говорить онъ, съ одной стороны, они составятъ несомнѣнный отдыхъ для учащихся—хотя-бы въ силу измѣненiя характера занятiй, а можетъ быть представятъ собою даже гимнастику легкихъ (насколько касается пѣнiя и игры на духовныхъ инструментахъ); съ другой-же стороны, предупреждая этимъ самымъ пере-

* А. Ф. Федоровъ профес. Импер. Новороссiйск. Университ., юристъ, извѣстенъ и въ музыкѣ своими многочисленными романсами, а также своей 3-хъ актной лирической оперой «Бахчисарайскiй Фонтанъ», написанной на либретто Л. Вл. Добрянскаго. Емуже принадлежитъ извѣстная брошюра о музыкальной собственности подъ заглавiемъ «Къ вопросу о предлагаемомъ возобновленiи конвенцiи съ Францiей о литературной и художественной собственности», надѣлавшая въ свое время много шума.

утомление, они въ состоянн осѣждать вниманіе къ послѣдующимъ урокамъ, въ то-же самое время не доставляя ученикамъ возможности поддаться соблазну уйти отъ урока пѣнія или музыки подъ тѣмъ пли другимъ фактивнымъ предлогомъ.

Надо надѣяться, что трудъ проф. Федорова не пройдетъ безслѣдно и вѣрныя замѣчанія автора обратятъ на себя вниманіе лицъ, въ вѣдѣніи которыхъ находится преподаваніе музыки и пѣнія въ русскихъ учебныхъ заведеніяхъ и которымъ дороги успѣхи и слава русской музыки.

Какъ на нѣкоторый недостатокъ этого доклада можемъ указать на полнѣйшее отсутствіе цифровыхъ данныхъ, которыя могли-бы показывать, въ какомъ положенн находится въ настоящее время преподаваніе музыки въ учебныхъ заведеніяхъ.

С. Зусманъ.

Камилло Эверарди. Біографич. очеркъ (съ портретомъ) составилъ Л. В. Кіевъ. 1895 г.

Настоящая брошюра издана по случаю юбилея почтеннаго профессора и представляетъ довольно тщательно разработанное обзорнѣе его артистической и педагогической дѣятельности. Біографическія данныя собраны полно и снабжены отрывками изъ современныхъ исполненію Эверарди отзывовъ.

Л.

Отчетъ Тифлискаго отдѣленія Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества и состоящаго при немъ Музыкальнаго Училища за 1894½ года. Тифлисъ. 1895.

Тифлисское Отдѣленіе И. Р. М. О. вступленіемъ въ должность директора Музык. училища г. Кленовскаго—работаетъ очень дѣятельно на поприщѣ музыкальнаго просвѣщенія въ этомъ центрѣ Кавказа. Въ вышнѣмъ году окончили курсъ четыре лица съ аттестатомъ 1-й степени (міанистки г-жи О. Калантарова, А. Рпагень, И. О. Пашковская и по композиціи г-жа Т. Миряманова) и пять ученицъ съ аттест. 2-й ст. (г-жи Т. Лисовская, С. Хильшѣва, М. Бабутова и С. Марданова по фортепіано и г-жа А. Казимірская по классу пѣнія). Отдѣленіе насчитывало въ прошломъ сезонѣ членовъ: соревнователей—2, почетныхъ—4, пожизненныхъ—1 и дѣйствительныхъ—18; постоянныхъ гостей—59. Въ теченіе сезона состоялись: 5 симфон. собр., подъ управл. Н. С. Кленовскаго (были испол. симфоніи: Бетховена—2-я и 5-я, С. Сауса—2-я ор. 55, Моцарта—D—dur и Гайдна—D—dur № 54), 5 квартетныхъ, изъ которыхъ одинъ (17-го декабря) былъ посвященъ памяти А. Г. Рубинштейна.

Л.

«Wer ist musikalisch»? Nachgelassene Schrift von Theodor Billroth. Herausgegeben von Eduard Hauslick. Bellin. 1896 г.

Знаменитый, недавно умершій, вѣнскій хирургъ Бильротъ имѣлъ другомъ не менѣе извѣстнаго критика Ганслика. «Хирургъ» весьма и весьма обожалъ музыку и любилъ формулировать на бумагѣ свои музыкальныя впечатлѣнія. И вотъ послѣ

его смерти «другъ» привелъ въ порядокъ оставшіяся въ рукописи и не совсѣмъ оконченное сочиненіе Бильрота «Wer ist musikalisch» и преподнесъ его музыкальному міру. Въ «эскизахъ» Бильрота можно замѣтить двѣ стороны: когда авторъ касается физиологическихъ основаній музыкальности, когда онъ, даже, талантливо набрасываетъ родъ эволюціи музыкальнаго искусства—видно, что имѣлъ дѣло съ весьма культурной личностью, человекомъ глубоко продумавшимъ нѣкоторыя музыкальныя проблемы, когда же онъ отдѣляется въ мантию и изрекаетъ прѣговоры, начинать ставить *отмѣтки* композиторамъ, видно что предъ нами лишь хирургъ Бильротъ, заннмавшійся музыкой между «вывихнутой ногой» и «стрепанной черепомъ».

Чтобы опредѣлить, кто музыкантъ, говорить Бильротъ, нужно знать, какъ развилась музыка до современнаго состоянія. Наша современная музыка, по мнѣнію автора, развилась не на основанн анатомо-физиологическихъ законовъ и математико-физическими формулами объяснена быть не можетъ; она вышла изъ индивидуальныхъ чувствъ различныхъ поколѣній и развилась изъ социальныхъ и культурныхъ потребностей (стр. 105). «Приятное» въ гармонн мѣнялось постоянно съ теченіемъ времени. Что трезвучіе должно нравиться и что *только оно* могло стать исходнымъ пунктомъ развитія современной гармонн—доказать математически невозможно. «Гармоническое чувство я считаю», говоритъ Бильротъ (стр. 110) «за условно и постепенно развившееся въ человѣкѣ, но не за первоначально необходимое».

Музыкальный ритмъ тоже развился исторически; языкъ былъ точкой кристаллизаціи для музыки. Метрика повела за собою ритмъ, создала его и потомъ вліяла на него, когда онъ сдѣлался самостоятельнымъ по отношенію къ ней. Про ритмъ трудно сказать, приятенъ онъ или нѣтъ; по другая сторона мелодіи—*последовательность тоновъ*—можетъ быть приятной или не приятной. Основаніе для мелодической приятности чисто гармоническое: та мелодія приятна для большинства, для народа, которая вращается въ кругѣ *обычныхъ* гармонн. Но мелодію ждетъ цѣлая историческая эволюція: благодаря полифонн она пріобрѣтаетъ диссонирующіе акценты, которые отвѣчаютъ вполнѣ потребностямъ музыкально-интеллигентнаго меньшинства современности. Въ наше время встрѣчаются уже пьесы, основанныя на такой последовательности, какъ *b, a, c, h*, (Листъ), или же *a, b, e, g, d*. (Шуманъ).

Въ «набросанной» 7-й главѣ Бильротъ опредѣляетъ сущность музыкальныхъ способностей. Способность къ простымъ чувственнымъ воспріятіямъ всегда врождена, способность къ эстетическимъ ощущеніямъ по отношенію къ несложнымъ формамъ тоже, по отношенію къ болѣе сложнымъ—должна быть пріобрѣтена. Разложить музыкальное дѣло на его составныя части—вотъ что значить *понимать* музыку. Къ музыкальнымъ способностямъ относится «*память о прозвучавшемъ и о видѣ его структуръ*» (230). Музыкальный талантъ—это *быстрое* схватываніе и запоминаніе мелодіи. Низшую степень музыкальныхъ способностей составляетъ запоминаніе мелодій короткихъ, рѣдко ритмированныхъ и ясно расчлененныхъ; высшую—запоминаніе самыхъ длинныхъ и трудныхъ мелодій.

Таковъ одинъ Бильротъ. Есть еще другой: Биль-

ротъ неспокойный, Бильротъ, напичканный гангликянскими идеями, Бильротъ, вооружившийся на новое музыкальное движеніе и его выразителей и «ампутирующій» программную, комическую и религиозную музыку, Берліоза и Вагнера.

«Употребленіе подражательныхъ звуковыхъ эффектовъ», говоритъ Бильротъ, «имѣетъ значеніе въ музыкѣ не большее, чѣмъ употребленіе звѣриныхъ головокъ, цвѣтвъ и листьевъ въ арабескахъ» (стр. 146). Отнявъ одинъ «палецъ» Бильротъ переходитъ къ «комическому» въ музыкѣ: нѣтъ музыкальнаго остроумія—говоритъ онъ. Не спросить-ли Бильрота, что если слушатель, смѣясь подъ впечатлѣніемъ какого-нибудь «сердца» Бетховена не можетъ иногда опредѣлить, что онъ реально представляетъ себѣ при этомъ, — то не доказываетъ-ли это что сама музыкальная комбинація можетъ быть «комичною»? У Берліоза «хирургомъ музыкантомъ» ампутируется всякая творческая, специально музыкальная способность (стр. 162). Вдобавокъ Бильротъ обвиняетъ Берліоза въ отсутствіи оригинальности, на что не рѣшился и знаменитый Фетисъ, заклятый врагъ музыки Берліоза, первый метнувшій въ него ядовитую стрѣлу, но при этомъ признавшій въ немъ громадную оригинальность. Вагнера тоже «ампутируютъ», но осторожно, слегка и въ концѣ-концовъ Бильротъ остается доволенъ своимъ «больнымъ» бить его по плечу и признаетъ у него и грандіозность общей концепціи, и музыкальную красоту и т. д.

А. П. Коптяевъ.

Ernst von Elterlein. Beethovens Clavier-Sonaten 1895.

Толково написанная брошюра; хороший языкъ и ясное изложеніе дѣлаютъ ее симпатичной. Слѣдующее только вызываетъ сомнѣніе. Е. Elterlein полемизируетъ, напр., съ Маркомъ относительно бетховенской сонаты Op. 109 (E—dur); Маркъ находитъ въ Prestissimo этой сонаты болѣненное предчувствіе смерти; Эльтерлейнъ—желѣшь нервное возбужденное состояніе... Должна-ли подобная схоластика господствовать при серьезномъ музыкальномъ разборѣ?—Эльтерлейнъ справедливо видитъ въ бетховенскихъ сонатахъ уже зародыши будущихъ музыкальныхъ теченій. Такъ въ упомянутомъ Prestissimo проглядываютъ по его мнѣнію элементы будущаго Мендельсона, въ маршѣ A—dur'ной сонаты (Op. 101)—будущіе Берліозъ и Вагнеръ. Странно только, что, разбирая довольно тонко

сонаты Бетховена, г. Эльтерлейнъ не догадался увидѣть въ fis-moll'номъ Adagio сонаты Op. 106 будущаго Шопена. Вообще отношеніе г. Эльтерлейна къ Шопену составляетъ пятнышко (мы бы сказали даже пятно) на его довольно интересной въ общемъ брошюрѣ. Едва-ли можно согласиться съ отзывомъ г. Эльтерлейна о шопеновской сонатѣ В—moll (за разборомъ бетховенскихъ сонатъ въ книгѣ слѣдуетъ исторія сонаты послѣ Бетховена); трио знаменитаго похороннаго марша онъ считаетъ сколомъ съ Беллини, а гениальную послѣднюю часть этой сонаты «этюдомъ!» Вотъ какъ пишутъ исторію въ Лейпцигѣ!

А. П. Коптяевъ.

Hugo Riemann.—Dictionaire de musique.—Traduit d'après la quatrième édition, revu et augmenté par Georges Humbert.—Paris, 1896.

Лучшій изъ существующихъ небольшихъ музыкальныхъ лексиконовъ, вполне удовлетворяющій потребностямъ ежедневнаго обихода музыканта, отличающійся своею полнотой и сжатостью и доступный по цѣнѣ, — лексиконъ Г. Римана съ начала 1896 г. издается фирмою Перренъ и К^о во французскомъ переводѣ профессора исторіи въ Женевской консерваторіи G. Humbert'a. По установившемуся въ послѣднее время удобному обычаю изданіе выходитъ выпусками по 4 печатныхъ листа (64 стр.), стоящими каждый 1 фр. 25 с.; всѣхъ выпусковъ предположено 14 — 16. Словарь печатается въ восьмую долю листа, въ два столбца, на хорошей бумагѣ, четкимъ и убористымъ шрифтомъ. Насколько можно судить по первому выпуску, оканчивающемуся фамиліей Бетховенскаго, переводчикъ дополнилъ нѣмецкаго лексикографа болѣе обширными свѣдѣніями по исторіи французской музыки, имѣющими интересъ и цѣну для французскихъ читателей, сокративъ, взамѣнъ этого, нѣкоторыя—весьма рѣдкія—статьи Римана, страдавшія мелочностью.

Можно только позавидовать французамъ, которые будутъ имѣть прекрасную справочную музыкальную книгу на своемъ родномъ языкѣ, и пожелать, чтобы таковая появилась поскорѣе и въ Россіи или въ видѣ самостоятельнаго труда, или въ видѣ перевода Римановскаго словаря, дополненнаго добросовѣстно собранными свѣдѣніями о русской музыкѣ.

А. В. Оссовскій.



ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ О МУЗЫКѢ.

Новое что о музыкѣ русскихъ цыганъ.

О русскихъ цыганахъ мы вообще мало имѣемъ достовѣрныхъ свѣдѣній; еще меньше о ихъ музыкѣ. Въ то время какъ Листъ напечаталъ свое очень обширное изслѣдованіе о венгерскихъ цыганахъ (*Des Bogémiens et de leur musique en Hongrie*), наши этнографы съ одной стороны, а музыканты съ другой, мало обращали вниманіе на это бродячее племя, ихъ быть и музыку. Поэтому мы приводимъ здѣсь въ извлеченіи тѣ краткія свѣдѣнія, которыя даетъ г. Н. Г. Штиберъ въ своемъ очеркѣ о русскихъ цыганахъ, напечатанномъ въ «Ежемѣс. литерат. приложеніяхъ Нивы» № 11. Кстати слѣдуетъ замѣтить, что цыгане появились въ Россіи (сначала въ Волыни) изъ Венгріи и придунайскихъ княжествъ, а затѣмъ, уже въ XVIII в. распространились въ Россіи вообще.

Цыгане надѣлены отъ природы прекраснымъ музыкальнымъ слухомъ: они поютъ и играютъ на различныхъ инструментахъ по слуху, не зная ни одной ноты.

Среди цыганъ, живущихъ въ Россіи, только крымскіе, да отчасти закавказскіе цыгане питаютъ склонность къ инструментальной музыкѣ и занимаются въ то же время ею, какъ ремесломъ. Первые изъ нихъ играютъ на скрипкѣ, зурнѣ и *дауль* (родъ барабана), почему мѣстные татары и называютъ ихъ *даулджи*. У большинства остальныхъ цыганъ, особенно сѣверно-русскихъ и населяющихъ центральныя губерніи Россіи, правомъ гражданства пользуется пѣніе, примѣромъ чего могутъ служить такъ-называемые хоры московскихъ цыганъ.

Пѣсня русскихъ цыганъ можно раздѣлить, по характеру и содержанію, на слѣдующія категории:

1) *Пѣсни, сложенные самими цыганами на родномъ языкѣ.* Пѣсни эти не заключаютъ въ себѣ никакихъ глубокихъ и возвышенныхъ мыслей (все вниманіе обращено на рѣзю) и въ переводѣ на русскій языкъ могутъ даже показаться шпому безсодержательнымъ безвѣзнымъ наборомъ словъ;

но сердцу цыгана эти пѣсни близки, потому что въ нихъ отражается, какъ въ зеркаль, внутренний міръ его соплеменниковъ. Въ пѣсняхъ этихъ воспѣваются обыкновенно различныя моменты кочевой жизни цыганъ; хотя вообще текстъ пѣсни играетъ у цыганъ второстепенную роль,—главное мѣсто отведено мелодіи.

2) *Пѣсни смѣшанныя*, въ текстѣ которыхъ русскія слова перемежаны съ цыганскими.

3) *Пѣсни русскія*, которыя цыгане перекладываютъ на свой манеръ, часто даже съ нѣкоторымъ измѣненіемъ мотива самой пѣсни.

Аккомпаняментомъ пѣнію у цыганъ служитъ семиструнная гитара, получившая широкое распространеніе только въ Россіи съ начала нынѣшняго столѣтія. Семиструнную гитару ввелъ впервые извѣстный гитаристъ Андрей Осиповичъ Сухра, умершій въ 1851 году. На западѣ Европы извѣстна только шестиструнная гитара, на которой играютъ и цыгане, живущіе за предѣлами Россіи.

Пріемъ игры на гитарѣ и характеръ аккомпанямента у цыганъ своеобразны. Семиструнная гитара составляетъ обязательный аккомпаняющій инструментъ въ такъ-называемыхъ хорахъ московскихъ цыганъ; большинство же кочующихъ цыганъ обходится во время пѣнія безъ всякаго аккомпанямента, или замѣняетъ гитару болѣе дешевымъ музыкальнымъ инструментами; такъ, напримеръ, сибирскіе цыгане, по сообщенію Голодникова, аккомпанируютъ пѣнію на балалайкѣ и гармоникѣ.

О возникновеніи въ Россіи хоровъ московскихъ цыганъ имѣются слѣдующія историческія свѣдѣнія. Въ царствованіе императрицы Екатерины II, графъ А. Г. Орловъ-Чесменскій далъ приказъ набрать пѣвъ цыганъ особый хоръ. Этотъ хоръ состоялъ изъ крѣпостныхъ людей графа Орлова, получившихъ вполнѣ вольную, и былъ приписанъ къ подмосковному селу Пушкину. Первымъ дирижеромъ этого хора, который можетъ считаться родоначальникомъ всѣхъ цыганскихъ хоровъ въ Россіи, былъ цыганъ Иванъ Трофимовъ Соколовъ. Въ этомъ хорѣ подвизалась знаменитая цыганка Степа,—или «Степа»—какъ ее называли тогда, которая неподражаемо исполняла романсъ «Ужь какъ палъ туманъ на синемъ морѣ». Эту пѣвицу съѣзжались слушать со всѣхъ концовъ Россіи. По смерти Ивана Соколова управляетъ хоромъ цыганъ въ теченіе сорока лѣтъ племянникъ его, Ілья Осиповъ Соколовъ, который далъ впер-

вые цыганскимъ пѣснямъ извѣстные законы музыки; онъ переложилъ нѣсколько русскихъ пѣсень, — какъ, напримѣръ, «Слышишь мой сердечный другъ», — а сочиненныя имъ пѣсни «Улане, улане» и «Хожу я по улицѣ» получили широкую популярность какъ при жизни, такъ и по смерти Ильи Соколова. Въ хорѣ Ильи Соколова выдѣлялась своимъ прекраснымъ голосомъ и замѣчательной красотой цыганка Тани.

Илья Соколовъ умеръ въ глубокой старости, оставивъ по себѣ память, какъ о талантливомъ дирижерѣ, умѣвшемъ одушевлять и хоръ, и публику. Онъ создалъ при жизни цѣлую школу учениковъ, между которыми первое мѣсто занялъ цыганъ Иванъ Васильевъ, другъ драматурга Островскаго и критика Аполлона Григорьева, хороший музыкантъ, пѣвецъ, обладавшій красивымъ баритономъ и композиторъ многихъ романсовъ, какъ напримѣръ, «Дружбы пѣжное волненье», «Тебя-ль забыть?», «Я цыганка—быть княгиней» и др.

Въ старину цыганскіе хоры пользовались въ Россіи выдающимся успѣхомъ. У графа Орлова-Чесменскаго цыгане пѣли на всѣхъ парахъ его и праздникахъ. Свѣтлѣйшій князь Тавриды и Зубовъ съ восхищеніемъ слушали пѣніе цыганъ. Въ началъ нынѣшняго столѣтія были въ большой модѣ парадные обѣды въ лучшихъ столичныхъ трактирахъ, при чемъ послѣ обѣда приглашался обязательно хоръ цыганъ. Цыганъ пріѣзжали слушать и помѣщики, и лихіе гусарскіе ротмистры, и купеческіе сынки, и загулявшіе старики-кушцы. Посѣтители заказывали дорогіе ужины, доили цыганъ виномъ, щедро награждали ихъ деньгами, а служнымъ черноокиимъ цыганкамъ привозили цѣнные подарки за ихъ пѣсни и огненные взгляды. Нередко случалось, что такая цыганка покорила сердце посѣтителя, напримѣръ, какого-нибудь богатаго помѣщика, и вскорѣ выходила за него замужъ. Цыганскимъ пѣніемъ увлекались не только простые смертные, но и тѣ, которые стязали себѣ безсмертную славу или извѣстность на поприщѣ литературы и музыки. Такъ, напримѣръ, цыганка Тани доводила Пушкина своими пѣснями до рыданій; у ногъ этой же цыганки лежалъ поэтъ Языковъ.

Въ настоящее время хоры цыганъ удержались только въ Петербургѣ и Москвѣ.

Къ концертамъ малолѣтняго Кочальскаго.

Г. Корещенко, музык. рецензентъ «Московск. Вѣдом.» напечаталъ любопытное, но въ тоже время очень грустное, письмо Рауля Кочальскаго, доказывающее насколько мы были правы въ прошломъ №, пожалѣвъ мальчику, попавшаго въ самую ужасную сѣть рекламы и жажды наживы. Это безграмотное письмо (очевидно продиктованное какимъ нибудь аферистомъ, незнающимъ русскаго языка) явилось отвѣтомъ на рецензію напечатанную г. Корещенко послѣ концертовъ юнаго піаниста. рецензію, вѣроятно не-несправедливую. Приводимъ это образцовое письмо:

Милостивый Государь! Я прочиталъ Вашу рецензію и сейчасъ вспомнилъ слова безсмертнаго Крылова:

«Сказать не ложно,
Его безъ скуки слушать можно,
Но жаль, что не знакомъ онъ съ нашимъ
пѣтухомъ.»

Ещебъ онъ больше наострился,
Когдабъ(ы) у него немножко поучился.

Но я прошу Васъ успокоитъ(сь),—я помню (?) Вашихъ совѣтовъ, къ московскимъ пѣтухамъ на ученье не пойду, предоставляя это такимъ оконченнымъ и знаменитымъ виртуозамъ, какъ Вы, Милостивый Государь. — Я же доволенъ признаньемъ всѣ(ей) Европы(,) читаю всѣ Ваши рецензіи(и) съ улыбкой снисходительности, и прошу на будущее время совершенно не стѣснитъ(ь)ся и въ вышней еще мѣрѣ обнаруживать въ Вашихъ рецензіяхъ Ваше высокое знаніе и пониманіе.— Меня это положительно не тревожитъ, и я не въ претензіи(и) нась. Съ почтеніемъ Рауль Кочальскій.

Если не ошибаемся, это не первый образецъ безцеремоннаго обращенія съ рецензентами, но если бы только опекуны знали какъ это вредитъ мальчику и всей его будущности!

Листъ и Графъ Ал. Толстой.

Въ декабрьской книжкѣ «Вѣстн. Европы» напечатанъ рядъ интересныхъ писемъ покойнаго поэта къ великой пріятельницѣ Листа княгинѣ Витгенштейнъ. Въ одномъ изъ писемъ (20 февр. 1867 г.) онъ подробно рассказываетъ о первой постановкѣ своей трагедіи «Смерть Іоанна Грознаго», къ которой Сѣровъ написалъ музыку пляски скородуховъ.

«Что касается г-на Сѣрова, пишетъ Толстой, то я даже его еще не знаю, когда онъ написалъ свою музыку, полную красотъ и оригинальности. Я его попрошу мнѣ дать копию, которую я пошлю нашему милому Листу. Сѣровъ намѣревается написать такъ же остальные антракты...»

Однако Сѣровъ ограничился однимъ антрактомъ, который, кстати сказать, давно уже слѣдовало бы издать (рукопись его, вѣроятно, имѣется въ Дирекціи Имп. театровъ).

Съ Листомъ, повидимому, при посредствѣ княгини Витгенштейнъ, Толстой былъ въ дружескихъ отношеніяхъ и цѣнилъ его геній. Въ 1875 г. Толстой написалъ балладу «Слѣпой пѣвецъ», которая была послана Листу. Послѣдній выразилъ желаніе положить ее на музыку.

«Нужно было бы быть безъ сердца и безъ ума, чтобъ не быть осчастливленнымъ предложениемъ Листа и не схватиться за него обѣими руками,—пишетъ Толстой 28 мая 1875 г.—Я хорошо помню, что при нашемъ послѣднемъ свиданіи вы имѣли мысль назвать балладу «Sängers Segen» (Благословеніе пѣвца).. Мнѣ кажется, что «Der Blinde» (Слѣпой), или «Der Blinde Sängerg» (Слѣпой пѣвецъ) подходитъ лучше и не содержитъ никакой полемической мысли».

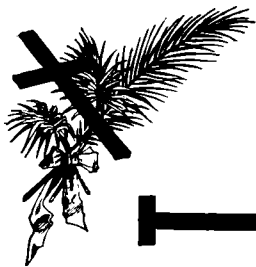
Какъ извѣстно, Листъ дѣйствительно написалъ музыку къ балладѣ «Слѣпой пѣвецъ», которая и была издана въ Петербургѣ В. Бесселемъ. Въ письмѣ къ послѣднему (отъ 4 октября 1874 (?) г.) напечатанномъ вскорѣ послѣ смерти Листа, въ одномъ изъ №№ «Музыкальнаго Обозрѣнія» онъ сообщалъ объ этомъ:

«Во время вашего проѣздѣ черезъ Веймаръ,

въ іюнь прошлаго года, я вамъ предложилъ и даже сыгралъ мое фортепіанное сопровожденіе прекрасной и полной благородства баллады графа Толстого «Слѣпой пѣвецъ». Если вы пожелаете издать это маленькое произведеніе, копію котораго я вамъ высылаю сегодня, то я васъ прошу изданіе сдѣлать подобнымъ изданію другой баллады, которую получите одновременно».

Странно разногласіе въ датахъ писемъ гр. Толстого и Листа по поводу этой баллады. Повидимому въ письмѣ своемъ 1875 г. А. Толстой сообщаетъ о *предположеніи* Листа сочинить музыку, а письмо послѣдняго 1874 г. говоритъ объ окончаніи этого произведенія уже въ 1873 г?! Кстати—почему то послѣднее письмо Листа къ В. В. Бесселю не вошло въ собраніе писемъ Листа, изданное недавно La-Maga.





НЕКРОЛОГЪ.

Joseph Gout,—скрипачъ въ оркестръ Большой парижской оперы,—† въ ноябрѣ п. г. въ Парижѣ, 64-хъ лѣтъ.

Griffith—директоръ музык. школы Kneller Hall † въ Лондонѣ, въ ноябрѣ п. г.

Въ Кельвѣ скончался 52 лѣтъ отъ роду профессоръ теоріи музыки въ мѣстной консерваторіи, *Gustav Teisen*, извѣстный своей блестящей эрудиціей. Младшій братъ довольно извѣстнаго композитора, Альфреда Теисена, онъ родился въ Кенигсбергѣ въ 1843 г., изучалъ теорію композиціи подъ руководствомъ Дена и бралъ уроки игры на скрипкѣ у Лауба и, позже, Іохима. Въ 1872 г. онъ былъ приглашенъ занять мѣсто профессора въ Кельвской консерваторіи. Несмотря, на время отнимаемое педагогіей и участіемъ въ оркестрахъ и квартетахъ, покойный сочинялъ довольно много. Многие изъ его произведеній пользовались успѣхомъ. Его симфонія и серенада для оркестра исполнялись въ Кельвѣ, Дрезденѣ, Гамбургѣ, Голландіи и Америкѣ. Изъ сочинено много квартетовъ, тріо, сонатъ, вокальных произведеній. Наибольше славятся его аранжировки старинныхъ классическихъ произведеній.

Алфонсъ Лемаръ (Lemaire),—композ. и бывш. дирижеръ королевскаго театра въ Антверпенѣ и *Société royale d'Harmonie*,—† 5 дек. п. г. въ Антверпенѣ, 85 лѣтъ.

Въ Лондонѣ внезапно скончался, почувствовавъ себя дурно въ концертѣ, извѣстный арфистъ-виртуозъ *Карлъ Обертюръ*. Покойный родился въ 1819 году въ Мюнхенѣ, въ 1844 переселился и утвердился въ Англіи. Его произведенія, среди которыхъ ямяются тріо для арфы, скрипки и виолончели, концертъ и симфон. легенда «Лорелен»

для арфы съ оркестромъ, квартетъ для 4-ыхъ арфъ и пр. и пр., составляютъ существенную часть серьезнаго репертуара арфистовъ.

Louis Henry Obin,—профессоръ пѣнія въ парижской консерв., извѣстный въ свое время баритонъ Большой оперы,—† въ Парижѣ, 75 лѣтъ (род. 4 авг. 1820 г. въ Агсу, сѣверн. департ.).

Въ Брюсселѣ скончался архивистъ и музыкальный критикъ, сотрудникъ многихъ журналовъ, Эдмондъ ван-дер-Стретенъ (род. въ 1826 г.), авторъ почтенныхъ трудовъ «Музыка въ Нидерландахъ до XIX в.» (9 томовъ), «Сельскій театръ во Фландріи» (4 тома), «Нидерландскіе музыканты въ Италіи съ XIV по XIV в.», «Фламандскіе музыканты въ Испаніи», «Вольтеръ-музыкантъ», «Лоэнгринъ, его инструменталія и философія и пр., и пр.

Конр. Јос. Фишеръ,—концертмейстеръ,—† 6-го дек. п. г. въ Висбаденѣ, 68 лѣтъ.

Gust. Alex. Flacland,—одинъ изъ крупныхъ франц. музык. издателей и фортеп. фабрикантовъ,—† 11 ноября п. г. въ Парижѣ (род. въ 1821 г. въ Страсбургѣ). Ему принадлежитъ честь первыхъ французскихъ изданій 4-хъ оперъ Вагнера.

Albert Ritter v. Hermann,—композиторъ и музык. писатель,—† въ дек. п. г., 31 года.

Edmond Hocelle,—органистъ, композиторъ и музык. критикъ (псевд. Edm. de Bissy),—† 12 ноября п. г. въ Асильерѣ. р. 18 сент. 1824 г. въ Парижѣ)

Јосифъ Шраммельъ—извѣстный въ свое время квартетистъ и вѣнскій композиторъ, † 24 ноября п. г. въ Непалс бл. Вѣны, 43 лѣтъ.

Фредерика Штрейхеръ (рожд. Мюллеръ),—извѣстная въ свое время пианистка, учен. Шопена,—† 12 декабря въ Вѣнѣ.

ОТЪ РЕДАКЦІИ.

Желаніе доставить нашимъ подписчикамъ съ 1-й книжкой возможно болѣе разнообразный матеріалъ заставило Редакцію включить въ составъ ея нѣкоторыя запоздавшія статьи и отчеты, чѣмъ и вызвано нѣкоторое, весьма нежелательное, запозданіе ея.

По независящимъ отъ Редакціи обстоятельствамъ, предназначенная для настоящей книжки «Русской Музыкальной Газеты» Записка А. К. Глазунова объ окончаніи «Князя Игоря» Бородина, будетъ напечатана въ слѣдующемъ №. Въмѣсто нея здѣсь печатается статья В. Стасова «Неизданное письмо Берліоза».

Вмѣстѣ съ тѣмъ, Редакція считаетъ долгомъ заявить, что книжки «Русской Музыкальной Газеты» будутъ выходить въ 1896 году въ *первыя числа* каждаго мѣсяца.

Редакторъ-Издатель *Ник. Финдейзенъ.*

ПОДВИЖНОЙ КАТАЛОГЪ

ИЗДАНИИ, 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 пдателя М. П. Бѣльева, иллюстрированных портретами композиторовъ).
- Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt.** Herausgegeben von La Mara. Leipzig 1895.
(2 тома 367+377 стр.) без. пер. 7. 20.
- Амбросъ, Августъ Вильгельмъ.** Границы музыки и поэзія. Этюдъ изъ области музыкальной эстетики. Переводъ И. Т. (съ 2-го нѣм. пзд.) 144 стр. 89. 1. 50
- Глинка, М. И.** Замѣтки объ инструментовкѣ. Съ примѣчаніями А. Н. Стррова. (Общедоступная музыкальная бібліотека) 36 стр. 95. — 10
Содержаніе: Тональность и характеръ оркестрныхъ инструментовъ.—Духовые деревянныя.—Смычковые инструменты.—Приложеніе инструментовки къ музыкальному сочиненію.
- Жизнь за Царя.** Альбомъ (въ 16-ю долю) 12 хромолитографированныхъ картинъ Н. Каразина. Сюжетъ взятъ изъ оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя». Въ переплетѣ. — 60
- Коптяевъ, А. П. Ц. А.** Кюи, какъ фортепіанный композиторъ. Музыкально-критическій этюдъ. 54 стр. 95. — 60
- Ларошъ.** Музыкально-критическія статьи. (Музыкальный листокъ 1872—1877 г. и «Музыкальное Обозрѣніе 1885—1889 г.) 160 стр. 94. 1. 50
- Музыкальный календарь-Альманахъ на 1895г.** (съ порт. Д. Бауля, В. Н. Кашперова, Ю. Н. Мельгунова, А. Г. Рубинштейна, Г. Я. Строва и П. И. Чайковскаго, съ планами императ. театровъ и концертныхъ вальъ) 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 діакіи и поддіакіи, и Государевы пѣвчіе діакіи. Съ портретами и факсимиле Разумовскаго, біографич. очеркомъ и спискемъ его печатныхъ трудовъ. — 60
- Савкетти, Л.** Очеркъ всеобщей исторіи музыки. Изд. 2-е, испр. и дополн. 316 стр. 91. 3 —
- Стрровъ, А. Н.** Критическія статьи, въ 4-хъ томахъ. Съ портр. автора. 6. —
(Допускается разсрочка взносами по 2 р. въ 3 срока).
- Турьгина, Л.** Руководство къ исторіи музыки. Для юношества и самообразованія 284 стр. 95. 1. 50
- Фаминцынъ, Ал. С.** Гусли—русскій народный музыкальный инструментъ. Историческій очеркъ съ многочисленными рисунками и нотными примѣрами. Folio 144 стр. 90. 2 —
(въ продажу поступило незначительное количество экземпляровъ).
- —Домра и сродные ей музыкальные инструменты русск. народа—Балабайка.—Кубза. — Торбанъ. — Гитара. Историч. очеркъ съ многочисленными рисунками и нотными примѣрами Folio. 218 стр. 14 стр. музык. приложенія (ноты для балабайки, бандуры и гитары). 91. 3 —
- — Древняя индо-китайская гамма въ Азій и Европѣ, съ особенными указаніями на ея проявленіе въ русскихъ народныхъ напѣвахъ, съ многочисленными нотными примѣрами. Музыкально-этнографическій этюдъ, 174 стр. 89. 1. 50
- — Начатки теоріи музыки. Курсъ среднихъ учебныхъ заведеній. 92 стр. 95— 85
Одобрень художеств. совѣтомъ СПБ. консерваторіи Импер. Русск. Муз. Общ.
Рекомендованъ Ученымъ Комитетомъ Министр. Народн. Провс. для фундамен. бібліотекъ ср. учебн. завед., а равно и для учит. бібліотекъ учительскихъ инст. и семинарій.
Допущень Учебн. Комит. при Св. Синодѣ къ приобрѣтенію въ бібліотеку духовно-учебн. зав. въ качествѣ пособія для учителей церк. пѣвчн.
- 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. Коріолааъ, Бетховена. — «Садко» муз. карт. Н. Римскаго Корскакова.—Оп. «Пиковая дама», П. Чайковскаго. — «Эдвардъ Григъ» очеркъ) съ нотными примѣрами. 68 стр. 91. — 50
- Халютинъ, С. Л.** Іоганнъ Себастьянъ Бахъ и значеніе въ музыкѣ. 120 стр. 94. — 40
- Шуманъ, Робертъ.** Изъ записной книжки маэстро Раро, Флорестана и Эйзебія. Переводъ И. Корзухина. 280 стр. 93. 1. 35
- Чешихинъ, Всеволодъ.** Краткія либретто. Содержание 100 оперъ современнаго репертуара. 38 стр. 94. 1. 25

МУЗЫКАЛЬНАЯ

№ 2 (Февраль).

ГАЗЕТА.

РЕДАКЦІЯ „КНЯЗЯ ИГОРЯ” БОРОДИНА.

Ровно черезъ годъ послѣ смерти А. П. Бородина, я напечаталъ въ «Новостяхъ» 15 февраля 1888 г., статью подъ заглавіемъ: «Поминокъ по Бородинѣ», и здѣсь рассказывалъ, что было сдѣлано съ оперой «Князь Игорь» и другими сочиненіями Бородина, оставшимися недоконченными. Въ своей статьѣ я говорилъ, между прочимъ:

«Черезъ немного недѣль послѣ смерти Бородина (15 февраля 1887 г.) Н. А. Римскій-Корсаковъ, взявшій на себя обязанность рассмотреть и привести въ порядокъ, для возможности всеобщаго пользованія, все то, что осталось недоконченнаго и неизданнаго между музыкальными твореніями его покойнаго друга, созвалъ въ квартиру покойнаго ближайшихъ товарищей его по музыкальному дѣлу, его ближайшихъ друзей и почитателей. Самымъ капитальнымъ, но не вполне доконченнымъ, созданіемъ являлась тутъ опера «Князь Игорь». Разсмотрѣли либретто, приготовленное самимъ авторомъ, разсмотрѣли музыку, какъ уже вполне законченную, такъ и оставшуюся въ наброскахъ и черновыхъ эскизахъ. Потомъ разсмотрѣли прочія сочиненія Бородина, еще не опубликованныя или недоделанные: нѣкоторыя части III-й симфоніи, струнный квартетъ, романсы. Послѣ этого, Н. А. Римскій-Корсаковъ подробно изложилъ свой планъ дѣйствія, который не могъ не быть одобренъ присутствующими, впервые потому, что Н. А. Римскій-Корсаковъ — крупный художникъ, которому глубоко драгоценны интересы русской музыки и русской музыкальной школы, наследницы Глинки. Потомъ, оупъ въ продолженіе долгихъ лѣтъ былъ связанъ съ Бородинымъ самой тѣсной дружбой, твердо зналъ всѣ музыкальныя памѣренія Бородина; къ этому надо прибавить и то, что Бородинъ любилъ съ нимъ, и часто, совѣщаться по разнымъ подробностямъ своихъ сочиненій, и много разъ играть ихъ ему (какъ и другимъ

ближайшимъ друзьямъ и знакомымъ), начиная отъ временъ еще самого зачаточнаго ихъ вида и до поры полнаго художественнаго ихъ развитія... Собраніе радостно утвердило всѣ предположенія Н. А. Римскаго-Корсакова — и вотъ, теперь дѣло уже доведено до конца»...

Въ 1888 году была напечатана М. П. Вѣляевымъ полная партитура оперы «Князь Игорь», собственность которой была имъ приобрѣтена еще при жизни Бородина. Въ предисловіи къ партитурѣ было сказано:

«Оставшаяся неоконченной, по смерти автора, опера «Князь Игорь» закончена Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ и А. К. Глазуновымъ. Первымъ оркестрованы оставшіеся неинструментованными №№ Пролога, I-го, II-го и IV-го дѣйствія, а также Половецкій маршъ (№ 18); вторымъ докопчены, по оставшимся матеріаламъ, и инструментованы остальные № III-го дѣйствія и увертюра. Въ началѣ каждого № партитуры означено, кому принадлежитъ инструментовка или окончаніе его»...

Но, кромѣ того, что высказано вкратцѣ въ этихъ строкахъ, мнѣ казалось необходимымъ сохранить, для будущаго времени, подробное и точное свѣдѣніе о томъ, что именно сдѣлано каждымъ изъ двухъ нашихъ музыкантовъ, участвовавшихъ въ редакціи «Князя Игоря». Потому я и просилъ Н. А. Римскаго-Корсакова и А. К. Глазунова написать мнѣ «записку» объ этомъ. По общему ихъ соглашенію, такую «записку» написалъ А. К. Глазуновъ, и вручилъ мнѣ ее 1-го ноября 1891 года.

Печатаю ее здѣсь вполне, безъ всякихъ измѣненій.

В. Стасовъ.

ЗАПИСКА А. К. ГЛАЗУНОВА

о редакціи „Юнзя Игоря“ Бородина.

I. УВЕРТУРА.

Увертюра сочинена мною *приблизительно* по плану Бородина. Темы авторомъ были выбраны и переписаны мною изъ соответствующихъ оперныхъ №№.

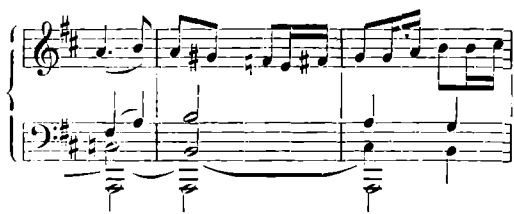
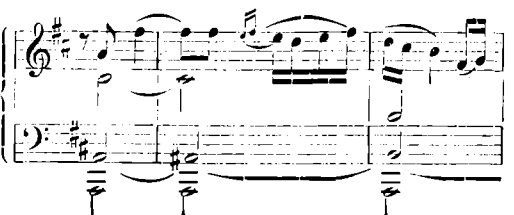
Заключеніе второй темы, построенное канонически, отыскано мною въ наброскахъ автора:



Фанфары нѣсколько измѣнены мною для увертюры (въ № 19 партитуры, послѣ речитатива: «играйте трубы», фанфары цѣликомъ принадлежатъ Бородину, въ увертюру же идея фанфаръ сохранена, но послѣдовательность ихъ мною измѣнена). Въ срединѣ, ходъ басовъ я нашель на доскуткѣ,



а равно и соединеніе двухъ темъ:



(аріи Игоря и фразы тріо). Оно также найдено въ бумагахъ автора. Въ самомъ концѣ сочинено мною нѣсколько (16) тактовъ (гамма цѣлыми тонами)



II. Прологъ и дѣйствіе 1-е.

Прологъ остался безъ измѣненія и прибавокъ. Первая картина 1-го дѣйствія тоже.

Во второй картинѣ Н. А. Римскій-Корсаковъ сочинилъ маленькій переходный речитативъ послѣ ухода Владиміра Галицкаго до входа бояръ («я вся дрожу»).

Набатъ найденъ въ эскизѣ, и въ немъ Н. А. Римскій-Корсаковъ сдѣлалъ нѣкоторое прибавленіе, какъ напримѣръ вой за сценой.

III. Дѣйствіе 2-е.

Самое начало 2-го дѣйствія (нѣсколько аккордовъ) сочинилъ я, такъ какъ второе дѣйствіе у автора начиналось прямо со вступленія голоса (пѣсня половчанки).

Въ пляскѣ № 8 кое-что додѣлано Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ съ технической стороны. А именно, онъ прибавилъ въ гармоніи кое-гдѣ при ритмѣ $\frac{6}{8}$ пятидольную хроматически повышающуюся фразу, напримѣръ:



Въ каватинѣ Кончаковны Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ вставленъ хоръ, чего не было у Бородина.

№ 10, речитативъ послѣ каватины Кончаковны, сочиненъ Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ.

Русскій хоръ записанъ мною на память, какъ и слыхаль его въ исполненіи А. Н. Бородина, и я не ручаюсь за полную точность его:



Слова «Дай Господь здоровья, красныя дѣвицы» сочинилъ Н. А. Римскій-Корсаковъ.

Ритурнель къ хору сочиненъ такъ:



Какъ въ началѣ, такъ и въ концѣ, сочинены: 2 первыхъ такта Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ, два послѣднихъ — мною.

№ 14, речитативъ Овлура, мы, вмѣстѣ съ Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ, открыли въ бумагахъ Бородина, что было сдѣлать очень трудно. Остальное вплоть до конца по автору.

IV. Дѣйствіе 3-е.

Маршъ цѣликомъ былъ написанъ авторомъ, но инструментованъ Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ.

№ 19. Пѣсня Кончака. Первые 2 такта я хорошо помнилъ, слѣдующіе 6 тактовъ я продолжилъ самъ; со словъ «Послѣ битвы при Каялѣ» опять идутъ 2 такта, найденные на лоскуткѣ.

Фразы Бородина:



Хоровой возгласъ «Слава Гзаку и Кончаку» твердо помнится мнѣ въ исполненіи автора, но у него онъ относился не къ хору, а къ Кончаку. Остальное, какъ связи и середина пѣсни, сочинено мною на темы автора (отчасти на тему «хора хановъ»).

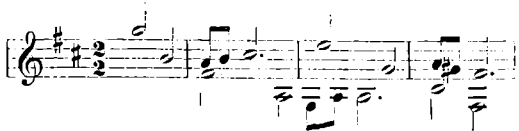
Слѣдующій речитативъ «играйте трубы» — фанфары цѣликомъ автора и списаны мною съ рукописи; далѣе: «Итакъ идемъ дѣлать добычу», до слова «А плѣнныхъ крѣпко сторожить», сочинено мною съ желаніемъ держаться возможно ближе стіля Бородина.

Хоръ хановъ, сцена съ обозомъ и ансамбль («Ужели нашъ городъ взять») за нѣсколькими сокращеніями принадлежить самому Бородину.

№ 21. Хоръ:



Хоръ и пляску сторожевыхъ сочинилъ я, и, воспользовавшись указаніемъ Н. А. Римскаго - Корсакова, вставилъ фразу изъ половецкихъ плясокъ предыдущаго дѣйствія, идущую канонически въ 2-хъ голосахъ:



(идея канона принадлежитъ Н. А. Римскому-Корсакову)

Тема же для пляски найдена въ рукописи, и хотя не обозначено для чего она, но можно полагать, что по всей вѣроятности она назначалась для этого.

набросокъ Бородинъ (тема пляски):



и въ такомъ видѣ:



№ 22, речитативъ Овлура (слова: «Князь скорѣй собирайся въ путь») сочиненъ мною на темы Овлура.

№ 23, тріо, сочинено такъ: все, что было въ дуэтѣ «Млада», вошло сюда, какъ всегда назначалъ это, при жизни, самъ Бородинъ. При этомъ голоса нужно было подводить вновь. Возглавъ Игоря взять изъ его ариі; промежуточная музыка (какъ въ увертюрѣ) найдена нами и очевидно предназначена была для «бѣгства Игоря», такъ какъ представляетъ собою развитіе главной темы тріо. Слова для тріо были частью сочинены подъ эту музыку самимъ Бородинымъ, частью пришло мнѣ присочинить ихъ.

№ 24, финаль сочиненъ мною до хора хановъ: «Кончакъ, позволя совѣтъ держать» (Es-dur); затѣмъ все идетъ по автору, только съ моей орнаментикой, для приданія музыкѣ свадебнаго характера. Предыдущее сочинено мною на темы изъ оперы (именно: изъ ариі Кончака, изъ хора хановъ, изъ тріо, изъ сцены съ обозомъ и т. д.).

Для 3-го дѣйствія сценаріума не существовало и онъ написанъ Н. А. Римскимъ - Корсаковымъ, причемъ многія слова автора и намѣренія его сохранены; недостающія слова сочинены Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ и мною.

V. ДѣЙСТВІЕ 4-Е.

Оно все цѣликомъ по Бородину.



НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ А. С. ДАРГОМЫЖСКАГО

3 письма Даргомыжскаго къ его сестрамъ С. С. Даргомыжской и Э. С. Кошкаровой
(1858 г.).

Благодаря любезному содѣйствію г. И. А. Корзухина, отыскавшаго нѣсколько неизданныхъ писемъ покойнаго композитора у наслѣдника его г. Кашкарова, мы имѣемъ возможность напечатать ихъ на страницахъ «Русской Музыкальной Газеты».

Эти три письма А. С. Даргомыжскаго, на первый взглядъ короткія и незначительныя, не только интересны, но и чрезвычайно важны, такъ какъ они даютъ *впервые* свѣдѣнія объ одномъ весьма крупномъ фактѣ жизни автора «Русалки», фактѣ, о которомъ биографы его ничего не сказали, потому что ничего о немъ не знали и, вѣроятно, въ современныхъ періодическихъ изданіяхъ не отыскивали подробностей. Фактъ этотъ: *первая постановка* «Русалки», на спецѣ Императорскаго театра въ Москвѣ. Въ своей чересчуръ краткой автобіографіи, Даргомыжскій всего только и говоритъ объ этомъ обстоятельстве: «Въ 1858 г. «Русалка» поставлена была на московскомъ театрѣ, для бенефиса г-жи Семеновой». Вотъ и все. Какъ поставили, кто были исполнители, не были ли композиторъ на первомъ представленіи, какъ онъ относился къ нему?—этого никто не зналъ и объ этомъ мы впервые узнаемъ изъ печатаемыхъ здѣсь писемъ, которые были адресованы къ сестрамъ Даргомыжскаго: Эрминіи Сергѣевнѣ (въ замужествѣ Кашкаровой) и Софіи Сергѣевнѣ, и всѣ были писаны изъ Москвы, въ январѣ 1858 г.

Вмѣстѣ съ тѣмъ мы печатаемъ здѣсь весьма любопытную каррикутуру на Даргомыжскаго, рисованную художникомъ любителемъ Г. Гр. Васильевымъ, въ 1852 г. Поводомъ къ каррикутурѣ послужила, вѣроятно, не совсѣмъ удачная постановка первой оперы Даргомыжскаго—«Эсмеральда» въ 1851 году въ С.-Петербургѣ. Этотъ рисунокъ получень нами отъ многоуважаемаго В. В. Стасова.

Ред.

I.

Понедѣльникъ. 11-е Генваря [1858 г. Москва].

Въ суточной тюрьмѣ протрясся я благополучно. Погода была чудесная, ни жарко, ни холодно. Остановился я у Шиловскаго¹⁾: и удобно и спокойно. Здоровье—вождедѣнно. Чего же вамъ болѣе?

¹⁾ Мужъ известной пѣвицы-любительницы и пріятельницы Глипки и Даргомыжскаго,

Разсказать мнѣ вамъ нечего, кромѣ суеты моихъ вчерашняго дня. Ну, признаюсь, денекъ! Известно, что послѣ желѣзной дороги человекъ тупо-дурѣетъ и цѣлый день ходитъ—альбиносомъ. Таковъ и я былъ вчера... Не смотря на то, пріѣхавъ къ Семеновой въ 12-мъ часу, я долженъ былъ тотчасъ же съ нею въ театральную каретѣ отправиться на репетицію оперы, да до 5-го часу. Въ 7 часовъ опять репетиційка до $\frac{1}{2}$ 11-го. А половина 11-го режиссеръ изъ усердія попросилъ къ себѣ поговорить о постановкѣ—такъ я на силу отъ него вырвался. Вотъ какъ Москва усердна.

Сегодня поутру поѣду кое съ кѣмъ повидаться, а вечеромъ опять репетиція. Прощайте. Пишу карандашомъ, потому что Шиловскій еще спитъ, а чернила у него въ комнатѣ.

Это письмо адресую на Ханю—а слѣдующее на Соноу. Такъ и будетъ Ханя¹⁾—Соноя, Ханя—Соноя. Обнимаю всѣхъ: у Старика²⁾ ручку цѣлую.

II.

[Безъ числа. Января 1858 г. Москва].

Посылаю вамъ афишу³⁾; передай се отцу. Я какъ мельникъ

здоровъ и сытъ и весель, только въ хлопотахъ. Вчера пріѣхала сюда Леонова и будетъ пѣть княгиню. Здѣшнія контральто слишкомъ ужъ не подходящія. Искру⁴⁾ здѣсь знаютъ и

Маріи Васильевны Шиловской. Въ молодости военный, онъ остался впоследствии только очень богатымъ помѣщикомъ.

¹⁾ Такъ называлъ Даргомыжскій свою сестру Эрминію.

²⁾ Отецъ—Сергій Николаевича Д.

³⁾ Вѣроятно 1-го представленія «Русалки».

⁴⁾ Журналь каррикутуръ, издававшійся большимъ пріятелемъ и родственникомъ А. С. Даргомыжскаго, пѣвственнымъ каррикуристомъ Н. А. Степановымъ.

хвалять каррикатуры; что касается до литературы — говорят, что ожидали больше. Не сътуйте, что мало пишу: всталъ въ восемь часовъ, провѣрялъ партіи и передѣлывалъ дуэты для Владиславлева до 11-ти, и теперь спѣшу на репетицію. Ханю и Кашкарова благодарю за письма и разныя послуги; всѣхъ васъ обнимаю; у старика поцѣлуйте ручку. Полагаю, что выѣду отсюда послѣ 2-го представленія, а впрочемъ посмотрю еще какъ примуть. До сихъ поръ я здѣсь играю роль довольно важную, вродѣ знаменитости. Подъ часъ смѣшно, но отнюдь не скучно.

III.

Четвергъ 23-го Января [1858 г. Москва].

Голубушка Ханя, пишу тебѣ въ режиссерской за кулисами, въ антрактѣ, для того, чтобы завтра пошло письмо. Сегодня была у насъ послѣдняя репетиція Русалки. Шло весьма хорошо. Семенова на репетиціи была такъ хороша, что и высказать не могу: чуть ли не выше Петрова въ Мельникѣ. Декораціи превосходныя въ полномъ смыслѣ слова. Послѣдняя картина очаровательная. Владиславлевъ хорошъ; остальные, разумѣется, слабѣ нашихъ. Хоры идутъ очень хорошо, оркестръ превосходно,

балетъ премилый, и съ одною изъ лучшихъ здѣшнихъ танцовщицъ. Кажется все хорошо, но публика такая, что я никакъ на большой успѣхъ не надѣюсь. Репетиція кончилась поздно: обѣдалъ я у Шиловскаго, и теперь завезу это письмо въ кружку по дорогѣ.

Объ оперѣ кончено.

Благодарю за письма твои. Насмѣшила ты меня разсказомъ про поѣздку Кашкарова съ Любинькой; впрочемъ еще слава Богу, что они попали въ Гамлета, а не въ Монастырь и не въ канаву. Было бы хуже.

Сдѣлай одолженіе, попроси Кашкарова, въ случаѣ ежели я не поспѣю къ вамъ къ первому февраля—дать Любовь Федоровнѣ къ 1-му числу 25 руб. сер.—Я еще самъ не знаю, какъ выѣду отсюда. 2-е представленіе идетъ, говорятъ, въ понедѣльникъ 26-го. Если пойдетъ плохо, то постараюсь выѣхать 27-го. Если же пойдетъ не дурно—то быть можетъ выѣду въ четвергъ или пятницу. Надѣюсь, что отецъ не посѣтуетъ, что я на вѣсколько дней опоздаю. Поцѣлуй у него руку. Васъ всѣхъ обнимаю.

На конвертъ:

Ея Высокоблагородію Эрминіи Сергѣевнѣ Кашкаровой.

Въ С.-Петербургѣ. На Моховой, въ д. Есакова.



Г-но N идущій въ театр и несущій вѣнокъ лавровый.



О ДИРИЖИРОВАНИИ.

ФЕЛИКСА ВЕЙНГАРТНЕА.

(Переводъ съ нѣмецкаго А. П. Копяева).

Рихардь Вагнеръ подъ тѣмъ-же заглавiемъ обнародоваль въ 1869 году свою извѣстную брошюру, положившую основанiе совершенно новому взгляду на призванiе дирижера и черезъ неприкрашенную откровенность, съ которой былъ нанесенъ ударъ знаменитѣйшимъ капельмейстерамъ тогдашняго времени, доставившую автору непримиримую враждебность подвергшихся нападенiю. Но злобная ненависть поколебленныхъ въ въ своей непогрѣшимости музыкальныхъ папъ не могла всетаки воспрепятствовать, чтобы они удержали въ исторiи искусства такое мѣсто, которое имъ подобаеть и которое, приблизительно, можно сравнить съ положенiемъ египетской мумiи въ музеѣ, тогда какъ Р. Вагнеръ, рассматриваемый на этотъ разъ лишь какъ воспроизводящiй художникъ, и то, что онъ совершилъ въ этомъ отношенiи дѣломъ и словомъ, еще теперь продолжаютъ жить въ дѣятельности нѣкоторыхъ его призванныхъ учениковъ и послѣдователей, пользуются успѣхомъ и заслуженной славой. Обычная и всегда повторяющаяся судьба всего новаго и возвышающагося надъ посредственностью въ этомъ мiрѣ!—Пигмеи боятся быть раздавленными великаномъ, который внезапно появляется среди нихъ, и въ страхѣ они укалываютъ его въ пятки. Выше они не доходятъ; раны конечно болятъ, но онѣ не приводятъ

героя къ паденiю. Онъ еще отважнѣе проламывается впередъ, онъ уже—не въ царствѣ пигмеевъ; тогда *народцы* падаютъ на колѣни, молятся на него, какъ на бога, и счастливы сдѣлать его жизнь радостной, счастливы прокарбаться еще немного дальше, покажутъ не появляется новый гигантъ, раздѣляющiй судьбу перваго. Такъ случалось и такъ будетъ случаться, пока земля движется вокругъ солнца.

Вагнеръ начинаеть свою брошюру, послѣ немногихъ вступительныхъ словъ, слѣдующимъ предложенiемъ: «Безспорно для композиторовъ не все равно, въ какомъ исполненiи ихъ работы доходятъ до слуха публики, ибо публика весьма естественно можетъ получить вѣрное впечатлѣнiе отъ музыкальнаго произведенiя лишь черезъ хорошее исполненiе, тогда какъ неправильное впечатлѣнiе, произведенное худымъ исполненiемъ, она не можетъ признать, какъ таковое».

Онъ признается затѣмъ, что настоящiй интересъ къ моцартовской инструментальной музыкѣ у него возбудился лишь тогда, когда ему самому представился случай, дирижировать моцартовскими вещами, и такимъ образомъ онъ могъ слѣдовать своему желанiю оживленно исполнять моцартовскую кантатену; далѣе, что онъ получилъ въ своей молодости отъ исполненiя девятой симфонiи въ лейпцигскомъ Gewandhaus'ѣ лишь самыя смутныя впечатлѣнiя, не

смотря на то, что онъ самъ собственно-ручно списалъ себѣ партитуру этого произведенія,—такъ что онъ ошибался въ Бехтовенѣ и одно время совершенно отъ него отворачивался. Позднѣе, въ 1839 году, онъ услышалъ ту-же самую симфонію въ Парижѣ, исполненную консерваторскимъ оркестромъ: «Здѣсь спала у меня, что касается до исполненія, какъ-бы повязка съ глазъ», пишетъ онъ, и тотчасъ-же я понялъ, въ чемъ тутъ заключалась тайна счастливаго рѣшенія задачи. Оркестръ именно научился узнавать въ каждомъ тактѣ бетховенскую мелодію, которая повидимому совершенно ускользнула отъ нашихъ бравыхъ лейпцигскихъ музыкантовъ; и эту мелодію оркестръ *тыл*. Тайна въ этомъ заключалась».

Дирижеръ, заслуженный Габенекъ (Habeneck), нѣмецъ, какъ Вагнеръ дальше рассказываетъ, человѣкъ не особеннаго таланта, но руководитель, которому повисовалось все, не пересталъ до тѣхъ поръ штудировать симфонію, «пока новая бетховенская мелодія не открылась каждому музыканту, и, такъ какъ то были музыканты, обладавшіе вѣрнымъ чувствомъ для мелодическаго исполненія, то каждымъ эта мелодія была и вѣрно передана».

Это пониманіе *мелоса*, проникновеніе въ глубочайшее, недѣлимое зерно художественнаго произведенія, которому это зерно придаетъ лишь свой настоящей характеръ, свою собственную физиономію, доставило упомянутому исполненію девятой симфоніи его высокую цѣну передъ лейпцигскимъ, гдѣ ноты нанизывались одна на другую, безъ обращенія вниманія на духовное содержаніе музыкальнаго произведенія. Къ этому присоединилась въ Парижѣ, благодаря многочисленнымъ репетиціямъ, продолжавшемуся мѣсяцы разучиванію, во всякомъ случаѣ, еще большая точность и правильность исполненія, тогда какъ лейп-

цигскіе музыканты съ своими двумя—самое большое—репетиціями, которыя обыкновенно полагаются тамъ на одинъ концертъ, вѣроятно не слишкомъ гнались за этимъ. Если, не смотря на это превосходное рѣшеніе задачи, Вагнеръ и называетъ Габенека человѣкомъ не особенной геніальности, то это можно объяснить лишь тѣмъ, что Габенекъ, повидимому, съ чисто нѣмецкою основательностью, съ образцовой добросовѣстностью и корректностью относился къ своему дѣлу, но что ему не доставало необходимаго *темперамента* для достиженія высшихъ, идеальнѣйшихъ цѣлей. Настоящая-же геніальная дѣятельность невозможна ни въ какой области безъ значительнаго избытка темперамента. Это конечно не могутъ дать ни воспитаніе, ни добросовѣстность—между прочимъ будь замѣчено, и не протекція. Это добровольно дарится природою, оно должно быть *врождено*, поэтому поступки генія неизмѣримы и неисчислимы, качественно поднимаются высоко надъ посредственностью—последняя въ самой большой степени лишь ихъ предчувствуетъ, но въ полномъ своемъ значеніи они могутъ быть поняты опять лишь другими геніями и людьми, стоящими въ духовномъ отношеніи очень высоко, подобно тому какъ полную величину и красоту горы можно правильно оцѣнить лишь съ высокаго пункта.

Не смотря на то, что въ прісмахахъ Габенека отсутствовала геніальность, все-таки они наряду съ впечатлѣніями, которыя Вагнеръ получилъ въ ранней молодости отъ Вебера, должны считаться рѣшающими факторами для позднѣйшей дирижерской дѣятельности Вагнера. Когда онъ выступилъ въ Дрезденѣ у капельмейстерскаго пульта, то онъ уже узналъ въ Парижѣ, до какой законченности можетъ дойти оркестровое исполненіе подъ правильнымъ руководствомъ, и его стремленіе направлялось лишь къ тому,

чтобы въ дирижируемыхъ имъ музыкальныхъ произведеніяхъ заставлятъ выступать то, что извѣстнымъ образомъ лежитъ за тонами и нотами, къ чему эти служатъ лишь средствомъ. Онъ отыскивалъ самъ въ сложнѣйшихъ и казавшихся разрозненными музыкальныхъ конгломератахъ соединяющую нить, ту психологическую ткань, ощущеніе которой дѣлало вдругъ какъ-бы посредствомъ чуда изъ стертой картины—прекрасно-оформленное, идущее прямо къ сердцу изображеніе, такъ что слушатели въ удивленіи спрашивали, какимъ образомъ давно уже извѣстныя вещи въ одинъ разъ получили совершенно другой характеръ, и человѣкъ безпристрастный радостно сознавался самому себѣ: «Да, такъ должно, такъ должно быть». Изъ глубины тоновъ выступалъ самъ *духъ художественнаго произведенія*; его прекрасный видъ, до тѣхъ поръ лишь неясно замѣтный, освобождался отъ тумана и восхищалъ тѣхъ, которые должны были его видѣть Вагнеръ называетъ этотъ духъ, это зерно, этотъ гений художественнаго произведенія—его *Melos*, изъ чего потѣшное недомысліе нѣкоторыхъ потомъ сдѣлало «вѣчную мелодію» — преимущественно по отношенію къ собственнымъ произведеніямъ Вагнера. Его стремленіе къ ясному выдѣленію этого мелоса вело его такъ далеко, что онъ, именно въ бетховенскихъ произведеніяхъ, въ мѣстахъ, гдѣ нельзя было осуществить при данной инструментовкѣ ясно понятое намѣреніе композитора, будь это потому, что бывшіе въ распоряженіи Бетховена инструменты были слишкомъ недостаточны, или потому, что увеличившаяся глухота композитора, вмѣстѣ съ тѣмъ затемняла для него ясное представленіе объ отношеніи діапазоновъ различныхъ инструментовъ другъ къ другу,—беззаботно измѣнялъ въ значительныхъ чертахъ инструментовку, равнымъ образомъ

предприималъ ретушовку, которая заставляла сразу удивительно отчетливо выступить намѣреніе Бетховена, бывшее до тѣхъ поръ неяснымъ.

Конечно музыкальные папы не приминули закричать о святотатствѣ и пропѣли анафему, но я думаю, что теперь ни одинъ до нѣкоторой степени мыслящій дирижеръ не исполнитъ напр. 9-ую симфонію безъ вагнеровскихъ измѣненій въ оркестровкѣ. Къ этому стремленію къ отчетливости у Вагнера присоединялся — что повидимому у Габенка отсутствовало — страстный темпераментъ, съ которымъ онъ приступалъ къ разрѣшенію своихъ задачъ, опираясь на свое быстрое схватываніе предмета, — равно какъ способность *непосредственнаго сообщенія* и передачи своего желанія музыкантамъ однимъ словомъ — гений, который дѣлалъ его приемы столь несравнимыми!

Къ сожалѣнію мнѣ не было суждено видѣть когда-либо Вагнера дирижирующимъ. Его мнѣ рисовали такъ: средняго роста, бодрый видъ, движенія руки не слишкомъ рѣзкія и не захватывающія большой кругъ, по сдержанныя и очень отчетливо обозначенныя; не смотря на оживленность, отсутствіе безпокойности; большей частью безъ партитуры, устремивъ выразительный взглядъ на играющихъ, съ увѣреннымъ правомъ короля властвуя надъ оркестромъ. Старый флейтистъ Фюрстенау въ Дрезденѣ рассказывалъ мнѣ однажды, что когда Вагнеръ дирижировалъ, члены капеллы вовсе болѣе не чувствовали, что они *руководятся*. Каждый вѣрилъ, что онъ слѣдуетъ свободно своему собственному чувству и все таки все шло удивительно вмѣстѣ. То была мощная воля Вагнера, которая съ силою, но совершенно безсознательно, переносилась на каждого, такъ что онъ мнилъ себя свободнымъ, тогда какъ онъ только слѣдовалъ Вагнеру и *лишь его* желаніе жило и сказывалось въ немъ. «Все шло такъ легко

и хорошо, то было высокое наслажденіе!» говорилъ Фюрстенау, и глаза стараго художника горѣли въ радостномъ возбужденіи. Да, замѣчательно, какъ оживаетъ оркестръ подъ геніальнымъ руководствомъ; какъ онъ не чувствуетъ какъ будто-бы напряженія и какое радостное, теплое настроеніе овладѣваетъ даже обыкновенно самыми вялыми музыкантами, въ то время, какъ, при неталантливомъ дирижерствѣ, среди играющихъ начинаетъ скоро царить переутомленіе и часто даже досада, дурное расположеніе духа.

Вагнеръ занималъ свою должность королевскаго капельмейстера въ Дрезденѣ, лишь въ теченіи семи лѣтъ, отъ 1842 до 49 г. Въ послѣднемъ году онъ впутался въ политическую агитацію и долженъ былъ оставить Германію, чтобы только лишь въ 1860 опять вернуться туда. Постояннымъ капельмейстеромъ онъ опять не сдѣлался, на благо ему и міру, ибо никогда-бы онъ не могъ создать свои послѣдніе шедевры, будучи въ зависимомъ положеніи. Относительно, даже рѣдко встрѣчаемъ мы его въ роли дирижера. Нѣсколько концертовъ въ Лондонѣ и Вѣнѣ, одинъ въ Мангеймѣ, нѣсколько—въ королевскомъ оперномъ театрѣ въ Берлинѣ и, главнымъ образомъ, памятное исполненіе девятой симфоніи при закладкѣ основнаго камня театра въ Байрейтѣ (1872 г.) были наиболѣе выдающимися проявленіями его позднѣйшей дирижерской дѣятельности.

Все свое громадное знаніе, всю свою интенсивную концептивную способность стремился онъ теперь перенести на болѣе молодых, способныхъ къ развитію, лица, чтобы все это въ нихъ продолжало жить. Предъ нимъ носился планъ основанія идеальной школы, гдѣ пѣвцы и дирижеры воспитывались-бы въ его духѣ. Къ сожалѣнію этотъ планъ не осуществился за равнодушіемъ современниковъ. Нѣсколько юныхъ музыкантовъ присое-

динились теперь къ Вагнеру, ихъ онъ стремился приобщить къ своему духовному міру. Среди нихъ выдѣляется равно какъ старѣйшій его другъ, посѣщавшій его и во дни изгнанія чаще всѣхъ, такъ и имѣющій наибольшее значеніе среди всѣхъ его интимныхъ друзей, и въ то же время вѣрнѣйшій запѣвало его направленія, какъ онъ его самъ однажды называетъ, его «alter ego»,—образцовый дирижеръ Гансъ фонъ-Бюловъ.

Ко многому, относительно чего нужно жаловаться на неумолимую судьбу, принадлежитъ въ не малой степени и несчастное стеченіе обстоятельствъ, которое здѣсь раздѣлило навсегда друга отъ друга учителя и ученика, друга и друга. Бюлову вышло на долю счастье и честь дирижировать первыми представленіями «Тристана и Изольды» и «Мейстерзингеровъ изъ Нюрнберга». Его длившеся годами близкое общеніе съ Вагнеромъ помогло ему окончательно войти въ намѣренія великаго маэстро и его натура, по существу своему нерасположенная къ самостоятельному творчеству, до такой степени поглотилась продуктивнымъ духомъ Титана, что онъ смогъ развиться до идеала воспроизводящаго художника. Если онъ приблизился къ источнику своего времени, благодаря общенію съ Францомъ Листомъ, то Вагнеръ былъ тотъ, который ему открылъ, рядомъ съ своими собственными произведеніями, волшебный міръ *Бетховена*. Вагнеръ, появившій и оцѣнившій Бетховена, какъ никто, далъ своему великому ученику въ искренномъ сообщеніи лучшее изъ того, что онъ самъ чувствовалъ и зналъ; и то, за что мы потомъ были такъ благодарны Бюлову въ его исполненіи бетховенскихъ симфоній, въ концѣ концовъ слѣдуетъ свести къ его общенію съ Вагнеромъ. Кто былъ, конечно, болѣе, чѣмъ онъ, призванъ стать рядомъ съ творцомъ «Нибелунговъ» тогда, когда мечта, главная цѣль жизни послѣдняго наконецъ

осуществилась—когда на холмѣ у Байрейта поднялось зданіе торжественныхъ представлений, достойный фундаментъ для подобающихъ исполненій его послѣднихъ и величайшихъ созданій? Кто былъ-бы такъ, какъ онъ, призванъ взять колеблющуюся бразды правленія въ свои руки, когда ранняя, внезапная смерть вырвала маэстро изъ этого міра? Кто-бы попытался оспаривать его *справедливый* авторитетъ? Кто-бы осмѣлился ему предписывать, какой темпъ взять здѣсь или тамъ? Какъ могло-бы быть возможнымъ, чтобы уловки гешефтмахерства, протекція и дилетантизмъ такъ распространились-бы тамъ, какъ это случилось на самомъ дѣлѣ,—если-бы онъ стоялъ во главѣ? Какъ возможно было-бы тогда осмѣлиться привлечь, для передачи главныхъ вагнеровскихъ типовъ, пѣвцовъ которые не безупречно владѣютъ нѣмецкимъ языкомъ,—съ единственной цѣлью заманить иностранную публику, такъ что мы въ прошедшемъ году принуждены были слышать Эльзу, поющую съ *англійскимъ* акцентомъ, Лоэнгина съ *французскимъ* и Тельрамунда съ языкомъ *чешскимъ*? Какъ могъ-бы случиться подъ управленіемъ Бюлова тотъ неслыханный фактъ, что въ угоду одной американской примадоннѣ допустили ея совершенно неспособнаго ученика пѣть «Парсифаля»? И все это случилось подъ эгидой «образцовыхъ представлений» («*Mustervorstellungen*»), которыхъ руководящія личности хотятъ заставить насъ повѣрять, что онѣ суть носители непогрѣшимой традиции.

Я полагаю, что вся наша теперешняя музыкальная жизнь стояла-бы на болѣе высокой ступени, что постепенно развивлось-бы и окрѣпло дѣйствительное художественное сознание, отсутствіе котораго Вагнеръ оплакивалъ всю свою жизнь, развилась-бы болѣе интенсивная способность отличать истинное отъ фальшиваго, если-бы Байрейтъ остался тѣмъ,

чѣмъ онъ былъ при жизни Вагнера: освященной, свободной отъ всякихъ побочныхъ цѣлей *твердыней искусства*, твердыней къ которой жаждущій настоящаго искусства могъ-бы совершать паломничество не ради моды, но для чистаго наслажденія; и все могло остаться въ такомъ видѣ въ какомъ находились условія въ день смерти Вагнера, лишь если-бы согласіе между нимъ и Бюловымъ осталось неомраченнымъ и послѣдній взялъ на себя высшее руководство.

Этому не суждено было быть! Бюловъ долженъ былъ въ 1869 навсегда отдѣлиться отъ Вагнера и замкнулся на нѣкоторое время въ Флоренци, отказавшись отъ всякой публичности. Его короткая, впоследствии, дѣятельность въ ганноверскомъ придворномъ театрѣ окончилась недоразумѣніями. Но его звѣзда должна была проблестѣть еще однажды.

Въ 1880 году онъ выступилъ, призванный герцогомъ мейнингенскимъ, во главѣ мейнингенской придворной капеллы, съ которой онъ, послѣ года совместной дѣятельности, предпринялъ большія концертныя *tournees* по европейскимъ столицамъ, спѣша отъ одного триумфа къ другому. Это была побѣда духа надъ матеріей, такая рѣдко встрѣчается въ жизни. Маленькая, въ цѣломъ далеко не превосходная, капелла побиваетъ вездѣ большіе знаменитыя оркестры, составленные изъ первоклассныхъ артистовъ.

И это совершилъ лишь выдающійся дирижеръ, который—какъ второй Леонидъ—былъ на столько смѣлъ, чтобы съ маленькой кучкой вѣрнаго, превосходно обученнаго войска сопротивляться большой массѣ музыкальныхъ армій, руководимыхъ большей частью обыкновенными *тактовъбивателями* (*Taktschläger*). Черезъ прилежное, неустанное штудированіе, онъ передавалъ свое пониманіе музыкальнаго произведенія оркестру такимъ образомъ, что достига-

лось для того времени неслыханное совершенство ансамбля. Детальнѣйшая ритмическая точность соединялась съ полнѣйшимъ слянiемъ различныхъ, часто такъ разнородныхъ звуковыхъ элементовъ. Ничто не являлось преждевременно, все вытекало другъ изъ друга; «мелось» музыкальнаго произведенiя всегда можно было видѣть въ безупречной чистотѣ. Оркестръ былъ инструментъ, на которомъ разыгрывалъ артистъ Бюловъ.

Концертныя турнэ мейнингенской придворной капеллы имѣли большое и сильное влiяние на музыкальную жизнь и бытъ. Было признано, что не нужно такъ безбожно, небрежно и бессмысленно выбивать тактъ въ выдающихся мѣстахъ, какъ это дѣлали до тѣхъ поръ, такъ какъ этимъ можно было-бы потерять въ довѣрiи и вниманiи публики, которая, полакомившись однажды со стола выдающагося человѣка, болѣе уже не желала кормиться грубой пицей. Иной дирижеръ, конечно, и хотѣлъ быть настолько-же остроумнымъ, какъ и Бюловъ, и подражать его нѣкоторымъ нюансамъ и даже его общимъ приѣмамъ дирижирования. Объ этомъ я скажу позднѣе. Но въ общемъ, по крайней мѣрѣ, стали стараться, какъ можно лучше развить оркестръ съ технической стороны; стали дѣлать больше репетицiй, слѣдовали добросовѣстнѣе помѣченной нюансировкѣ и въ особенности стали удѣлять большее, чѣмъ до тѣхъ поръ, вниманiе корректности ансамбля. Оркестры играютъ теперь лучше чѣмъ десять лѣтъ тому назадъ; это не подлежитъ никакому сомнѣнiю. Такiя исполненiя, на какихъ я присутствовалъ въ началѣ восьмидесятихъ годовъ въ лейпцигскомъ гевандгаузѣ, когда я былъ еще ученикомъ лейпцигской консерваторiи,—въ своей неприкрытой небрежности должны теперь рѣдко встрѣчаться. Начало С-молл'ной симфонiи было однажды сыграно

такъ небрежно, что я ясно слышалъ четыре *G* вмѣсто трехъ ¹⁾).

Другой разъ была назначена восьмая симфонiя. Я долженъ былъ впервые слышать это произведенiе, которой партитуру я зналъ наизусть, и былъ поэтому уже въ теченiи всего дня въ радостномъ возбужденiи и ожиданiи. Какое разочарованiе я долженъ былъ пережить! Превосходная симфонiя была сыграна отъ начала до конца въ однообразномъ, непрерывномъ *mezzoforte*; безъ всякихъ динамическихъ или ритмическихъ измѣненiй, въ то время какъ господинъ капельмейстеръ при этомъ очень красиво вытанцовывалъ тактъ. Послѣ третьей части мнѣ было достаточно. Я не желалъ омрачить себѣ еще представленiе, которое я создалъ собѣ о финалѣ и я оставилъ залъ. Я естественно далъ сильный просторъ своему негодованiю вездѣ, гдѣ я только могъ, что мнѣ было однако поставлено въ большую вину. Что восемнадцатилѣтнiй юноша осмѣлился оппонировать противъ освященнаго авторитета издавна знаменитаго гевандгауза, противорѣчило всѣмъ обычаямъ. Когда же, вскорѣ послѣ этого, въ Лейпцигѣ появился Бюловъ съ мейнингенцами, многiе увидѣли, что «смѣлый консерватористъ» ужъ не такъ былъ неправъ.

Нельзя отрицать, что Бюловъ уже тогда, когда онъ былъ еще руководителемъ мейнингенской придворной капеллы, въ своихъ воспроизведенiяхъ чаще заставлялъ угадывать *педагогическiй элементъ*. Было ясно замѣтно, что онъ одинаково хотѣлъ нанести ударъ молота съ одной стороны филистерскому, механическому выбиванiю такта, съ другой—ставшему обыкновеннымъ со времени Мендельсона элегантному дирижированiю

¹⁾ Первый тактъ V бетховенской симфонiи:



Прим. ред.

ню, при которомъ черезъ трудныя мѣста старались гладко промахивать по возможности въ разудаломъ темпѣ. Случалось, что въ мѣстахъ, которыя, чтобы быть выразительно исполненными, требовали измѣненія темпа, онъ (Бюловъ) утрировалъ этимъ измѣненіемъ, чтобы уже совершенно отчетливо отразить его въ сознаніи слушателей, и вообще впадалъ въ совершенно другой темпъ. Такъ было, напр., въ увертюрѣ къ «Эгмонту». Вагнеръ рассказываетъ, что онъ побудилъ Бюлова (въ Мюнхенѣ) этотъ мотивъ, такъ поразительно составленный изъ страшной энергіи и пріятнаго самочувствія:



мотивъ, который при обыкновенныхъ исполненіяхъ «уносился въ неудержимомъ Allegro, какъ завялый листъ по теченію», — исполнять вѣрно въ духѣ композитора, «модифицируя до тѣхъ поръ страстно возбужденный темпъ лишь въ видѣ намека такъ, чтобы оркестръ успѣлъ сообразить акцентуацію этой тематической комбинаціи, переходящей отъ взрыва энергіи къ чувственному удовольствію».

Всѣ, слышавшіе эту увертюру подъ управленіемъ Бюлова, могутъ подтвердить, что Бюловъ въ упомянутомъ мѣстѣ вовсе не прибѣгалъ къ одному лишь «намеку», но изъ Allegro переходилъ прямо въ Andante grave, чѣмъ конечно вредилъ цѣльному впечатлѣнію отъ музыкальнаго произведенія. Но требуемое вѣрное выраженіе можетъ быть достигнуто и безъ замѣтнаго измѣненія главнаго темпа. Если указать струнной группѣ, которой поручены первые два такта мотива, исполнять ихъ какъ съ сильной энергіею тона, въ видѣ общаго, равномернаго подчеркиванья каждой ноты,

такъ и съ наибольшей ясностью, не обращая такимъ образомъ, какъ это часто случается, послѣднюю «восьмую» первого такта въ «шестнадцатую», отчего это мѣсто, по мнѣнію Вагнера, обращается въ танцевальное па, тогда какъ третій и четвертый такты должны быть исполнены при мягкой и выразительной фразировкѣ, по возможности legato, такимъ образомъ, чтобы октавный прыжокъ мелодіи съ кларнета на флейту не нарушилъ-бы смысла мелодіи, который выражается слѣдующимъ образомъ:



что можетъ быть достигнуто рядомъ съ мелодическимъ выраженіемъ и вѣрнымъ взвѣшиваніемъ динамическихъ силъ инструментовъ, въ ихъ отношеніи другъ къ другу. Я предлагаю слѣдующую нюансировку при тонкомъ выдѣленіи знаковь < и >:

Гобои звучатъ на С, Ас немного рѣзко, если даже на нихъ играютъ съ полнымъ совершенствомъ, поэтому, при одновременномъ полномъ ріано слабой по тону флейты, они могутъ заглушить ее и тѣмъ самымъ повредить общему впечатлѣнію, требуемому «dolce». Если-же флейта, въ виду того, что ей нужно по выраженію примкнуть здѣсь къ кларнету, будетъ

звучать въ началѣ такта немного сильнѣе при одновременномъ *pianissimo* го боевъ, то этимъ будетъ достигнута цѣлостность звуковаго впечатлѣнія и всей фразы будутъ сохранены надлежащія границы. При такомъ способѣ исполненія будетъ достаточно самого малаго, хотя-бы въ видѣ «намека», задержанія темпа, чтобы придать этому мѣсту должное значеніе и это мѣсто не нарушитъ болѣе, какъ это было при Бюловѣ, гармоніи цѣлаго.

Вагнеръ справедливо полемизируетъ противъ обычнаго темпа скерцо въ третьей части восьмой симфоніи, требуетъ для нея болѣе покойнаго темпа менуэта. Подъ управленіемъ-же Бюлова я слышалъ эту часть до такой степени въ медленномъ темпѣ, что уже болѣе вовсе не ощущалась свѣтлая, полная юмора веселость ея, а взамѣнъ этого являлась какая-то непривѣтливая, безотрадная серьезность.

Конечно будетъ противорѣчить титаническому, трагическому характеру увертюры къ «Коріолану» если провести главную тему



и по обычаю и всю вещь въ стремительномъ *presto*, но Бюловъ начиналъ ее почти съ *andante* и отсюда уже ускорялъ темпъ вплоть до генеральной паузы, чтобы потомъ опять начать *andante* и ускорить секвенцію подобнымъ-же образомъ. Но во 1-хъ черезъ подобный приемъ столь ярко оригинальная тема будетъ

лишена характера стремящейся впередъ, бѣшенной силы, во 2-хъ я думаю также, что еслибы Бетховенъ *пожелалъ* такіа тонкости, то онъ-бы ихъ и *предписалъ*, ибо онъ всегда давалъ, съ большою точностью, указанія для исполненія.

Намѣреніе Бюлова, какъ таковое, было всегда отчетливо видно и было также всегда вѣрно. Онъ говорилъ одинаково и своимъ слушателямъ, и собственно учащимся музыкантамъ: «Не неситесь мимо такъ бессмысленно въ этомъ выдающемся мѣстѣ въ увертюру къ «Эгмонту»; не дѣлайте скерцо изъ спокойно-привѣтливаго менуэта восьмой симфоніи; исполняйте главную тему увертюры къ Коріолану такъ, какъ это прилично достоинству этого музыкальнаго произведенія!» Но въ стремленіи быть окончательно яснымъ онъ шель часто слишкомъ далеко. Его прежніе слушатели и поклонники вспомнятъ, что часто, когда онъ такъ неподобно пластически выработывалъ одно мѣсто, напр. заставлялъ выступать опять соотвѣтственнымъ образомъ средней голосъ, обыкновенно гонимый на смерть, при шаблонномъ «тактовыбиваніи», онъ поворачивался тогда къ публикѣ, конечно для того, чтобы видѣть удивленные лица, но главнымъ образомъ для того, чтобы сказать: «Глядите, вотъ такъ вы должны поступать!» Въ такіа минуты онъ не былъ болѣе художникомъ,—онъ былъ педагогомъ. Но произведеніе искусства должно существовать лишь ради самого себя и не должно имѣть никакихъ другихъ цѣлей. Если-бы Венера Милосская вдругъ заговорила и произнесла передъ нами рѣчь о красотѣ и о законахъ ея элементовъ, то мы-бы сильно разочаровались. Совершенно вѣрнымъ будетъ здѣсь соединеніе яснаго выдѣленія всѣхъ важныхъ, необходимыхъ для пониманія цѣлага, подробностей, какъ это было при Бюловѣ, и законченно цѣльной поднимающейся надъ всеми подробностями и никогда

не прерываемой концепціей основнаго характера всего произведенія,—концепціи, которая должна выйти изъ глубокаго чувства къ послѣднему. Очень поучительно, въ этомъ отношеніи, письмо К.

М. фонъ-Вебера къ директору музыки Прэггеру въ Лейпцигѣ относительно предстоящаго тамъ исполненія «Эврианты»—письмо это приложено въ концѣ настоящей статьи.

(Продолженіе будетъ).



ДЮТШИ—ОТЕЦЪ И СЫНЪ.

Биографическій очеркъ.

Ц. А. Кюя въ своемъ прекрасномъ изслѣдованіи о русскомъ романсѣ называетъ О. И. Дютша *несправедливо забытымъ* композиторомъ. У этого Дютша — талантливаго композитора — былъ сынъ — талантливый дирижеръ и приверженецъ русской школы — слишкомъ рано скончавшійся, о которомъ также иные, кажется, уже успѣли забыть, а другіе о немъ, пожалуй, и не слыхали. Эта двойная несправедливость когда-нибудь можетъ исправиться, но тогда и свѣдѣній о томъ и другомъ врядъ-ли можно будетъ собрать — сойдутъ въ могилу и современники послѣдняго, а потомъ, пожалуй, будетъ поздно — останутся однѣ забытыя и полуразвалившіяся могилы. Г. Кюя во время напомнилъ объ имени Дютша и намъ хочется сохранить и собрать въ одинъ биографическій очеркъ свѣдѣнія объ обоихъ этихъ музыкантахъ, изъ которыхъ каждый, по мѣрѣ силъ и таланта, принесъ пользу русскому музыкальному искусству.

I.

Сынъ неизвѣстнаго музыкальнаго учителя *Оттона Ивановича Дютши* родился около 1825 года въ Копенгагенѣ. Въроятно отецъ его видѣлъ мало сладостей и успѣховъ въ своей трудовой жизни музыкальнаго учителя, потому онъ и хотѣлъ сына направить по совершенно иному пути, именно задумалъ его готовить къ духовному званію. Но природенныя способности мальчика къ музыкѣ заставили его перемѣнить свое рѣшеніе и, вмѣсто того, чтобы на-

править въ теологическій факультетъ, онъ отправилъ 17-ти лѣтняго Дютша въ Лейпцигъ въ тамошнюю консерваторію, которая въ то время, т. е. въ сороковыхъ годахъ, кажется, была въ наибольшей славѣ и почетѣ; въ числѣ ея профессоровъ находился Мендельсонъ, великій любимецъ публики, обожаемый и музыкантами пепередоваго направленія. Подъ руководствомъ этого знаменитаго композитора, а также у проф. Шпейера, Дютшъ изучалъ теорію музыкальной композиціи. Подробностей о его музыкальномъ образованіи, какъ и свѣдѣній о многомъ другомъ изъ его дальнѣйшей дѣятельности, до насъ не дошло. Матеріалы скудны, смутны и подчасъ неточны. По окончаніи консерваторіи Дютшъ, въ 1847 г., отправляется во Францію и Италію, съ намѣреніемъ дать тамъ концерты. Это не удается молодому музыканту. Тогда, по примѣру многихъ своихъ сородичей-иѣмцевъ, онъ думаетъ искать счастья, или хотя-бы поддержки существованію, въ Россіи. Въ слѣдующемъ 1848 году онъ пріѣзжаетъ въ Петербургъ, откуда онъ вскорѣ ѣдетъ на Кавказъ, получивъ, благодаря участію къ его судьбѣ князя Анат. Барятинскаго, мѣсто капельмейстера въ кабардинскомъ полку. Однако и здѣсь Дютшъ проживаетъ не долго; черезъ полтора года онъ уже возвращается въ Петербургъ, усталый, безъ мѣста, безъ покровительства, безъ надежды на славу, кажется даже безъ денегъ. Около двухъ лѣтъ бился онъ; не оставалось ничего другаго, какъ поступить хотя бы капельмейстеромъ въ оркестръ, игравшій въ лѣтнемъ увеселительномъ

заведеніи. И онъ дѣйствительно мыкался по садамъ, не смотря на все свое знаніе, на всю свою талантливость, о которыхъ ясно говорятъ лучшіе критики — и покойный Сѣровъ, и П. А. Кюи. Въ это время Дютшъ, вѣроятно, познакомился съ петербургскимъ музыкальнымъ и театральнымъ міромъ. Ему поручаютъ сочиненіе, или вѣрнѣе арранжировку, музыки къ двумъ поставленнымъ пьесамъ — къ комедіи знаменитаго Н. Кукольника «Деньщикъ» (1851 г.) и оригинальной комедіи «Русская свадьба» Сухонина (1852 г.), обошедшей всѣ русскія сцены, дававшейся даже въ Парижѣ и исполняемой нѣрѣдко и въ наше время. Къ этой пьесѣ Дютшъ весьма удачно арранжировалъ многія народныя русскія пѣсни. Миѣ самому помнится, какъ на одномъ изъ позднѣйшихъ представленій «Русской свадьбы» меня поразили удачный эффектъ замирающей пѣсни «Сѣни», которую исполняютъ, въ послѣдней картинѣ, хоръ удаляющихся гостей. Пьеса имѣла значительный успѣхъ, который, быть можетъ, раздѣлил и авторъ удачно арранжированной музыки и, вѣроятно, благодаря этому послѣднему обстоятельству къ нему отнеслись съ бѣльшимъ вниманіемъ и предложили ему, въ 1852 году, поступить на службу въ дирекцію С.-Петербургскихъ Императорскихъ театровъ. Онъ занялъ должности репетитора хора и органиста итальянской оперы.

Съ этого времени начинается новый фазисъ дѣятельности О. И. Дютша на музыкальномъ поприщѣ, которая проявляется весьма разнообразно. Дютшъ былъ солидно образованный музыкантъ, прошедшій хорошую нѣмецкую школу. Вѣроятно онъ былъ въ театрѣ прекраснымъ органистомъ, какъ являлся отличнымъ репетиторомъ хора. Въ одной изъ своихъ статей 1855 года Сѣровъ, давая отчетъ объ исполненіи итальянской труппы, говоритъ, между прочимъ: «хоры шли превосходно, и тутъ нельзя не замѣтить вліяніе опытнаго дирижера ихъ, г. Дютша». Точно также, по свидѣтельству современниковъ, Дютшъ былъ отличнымъ аккомпаниаторомъ, неоднократно выступавшій въ концертахъ. Мы уже знаемъ, что онъ съ успѣхомъ дебютировалъ и на композиторскомъ поприщѣ — музыкой къ пьесамъ Н. Кукольника и Сухонина, къ которымъ, впоследствии, прибавились еще двѣ крупныя арранжировки — въ 1856 г. къ неизмѣвшей успѣха оригинальной комедіи Сухонина «Деньги», а въ 1859 г. къ водевилу Родиславскаго «Разставанье». Это были все, въ сущности композіціи, написанныя на слу-

чай, или по заказу. Но съ ними мы переходимъ къ главному роду дѣятельности покойнаго О. И. Дютша — къ его музыкальному творчеству.

II.

Какъ и всякій другой музыкантъ, О. И. Дютшъ, въ области композиціи не писалъ въ какомъ либо одномъ родѣ, но проявлялъ свой талантъ разнообразно; такъ мы знаемъ, что имъ написаны: опера (достаточно крупная по своимъ размѣрамъ), двѣ оперетки, около 70 романсовъ — цифра очень почтенная, нѣсколько фортепианныхъ пьесъ и даже симфоническая соната, для фортепиано съ оркестромъ.

Безъ сомнѣнія, наибольшаго вниманія изъ всѣхъ этихъ сочиненій заслуживаетъ его опера «Кроатка», до сихъ поръ не потерявшая въ извѣстной части своей прелести и свѣжести. Она была поставлена въ 1-й разъ въ Маринскомъ театрѣ 9 декабря 1860 г.; однако, не смотря на несомнѣнный и довольно значительный успѣхъ, почему то, послѣ 7—8 представлений, была снята съ репертуара; быть можетъ причиной тому была сюжетъ оперы, въ которой описывалось возстаніе или борьба кроатовъ съ венграми, что несовсѣмъ гармонировало съ настроеніемъ высшаго общества того времени. Между тѣмъ драма въ «Кроаткѣ» самая безъобидная, самая рутинно-оперная.

Во время войны кроатовъ съ венграми, кроатскій капитанъ *Георгій* спасаетъ дочь венгерскаго магната *Илию*, которую, въ первомъ же дѣйствіи, приводитъ въ замокъ ея отсутствующаго отца и тамъ въ нее влюбляется. Кроатка *Ганкса*, первая возлюбленная Георгія ¹⁾ и героиня оперы, готова пожертвовать своею привязанностью, лишь бы капитанъ не измѣнилъ отечеству. Во 2-мъ актѣ, происходящемъ въ томъ же

¹⁾ Миѣ всегда нравится необыкновенная простота въ наименованіяхъ оперныхъ героевъ добраго стараго времени, иногда просто даже лишенныхъ имени, какъ и встрѣчающіеся даже въ «Кроаткѣ» — *Магнатъ* (!). Большинство композиторовъ, особенно оперъ на сюжеты собственнаго изобрѣтенія, ограничивались очень небольшимъ числомъ именъ. Благодаря этому, въ оперной литературѣ существуютъ: болѣе 200 арій Альфредовъ или Альфонсовъ, штукъ 200—300 навагинъ и арій Марій, Аделаидъ, Элоизъ и т. д., штукъ 1000 арій магнатовъ, принцевъ и королей, и безчисленное множество солныныхъ (всякихъ размѣровъ и формъ, но одинаковыхъ по недоброкачественности) номеровъ пажовъ и наперстницъ!

дамскі, кроаты врываются въ замокъ и уводятъ Георгія, успѣвшаго еще болѣе полюбить прелестную венгерку, которая отвѣчаетъ ему взаимностью, вслѣдствіе чего она (въ 3-мъ дѣйствіи) отправляется въ лагерь кроатовъ и старается увлечь молодого капитана. Его удерживаютъ съ одной стороны его старый слуга Чучоръ, а съ другой патриотка Ганкса. Но Георгій, должно быть, человѣкъ недостаточно сильный—не можетъ противустать мольбамъ Илии и въ 4-мъ актѣ успѣваетъ таки измѣнить своей родиѣ; происходитъ бурная встрѣча съ отцомъ Илии (имя котораго *Магнатъ*), искавшимъ покуда дочь и соглашающимъ, въ концѣ концовъ, на бракъ Георгія съ Илией. Однако радость послѣднихъ кратковременно: измѣнника капитана убиваетъ кроатка Ганкса! Таково безобидное и неприхотливое содержаніе оперы, либретто которой, принадлежащее небезызвѣстному либреттнику дѣль мастеру Куликову еще того неприхотливѣе. Вотъ 2—3 образчика его стихотворной формы: хоръ венгерцевъ поетъ напр.:

Венгерскіе магнаты
Роскошны тароваты:
Какъ гостя вы здѣсь святы....
Какой еще вамъ платы? (?!)

Кроаты пресмѣшно, во время перепалки, торопятся:

Пали	Всегда
Вѣрвѣй!	Стрѣляй
Коли	Стремись,
Смѣлѣй!	Дерись,
Иди,	Колься,
Гляди,	Рубись.
Гдѣ бой,	И пой!
Туда,	

Это ли не образцовый текстъ для драматической оперы!

На такое либретто Дютшъ все же сочинилъ достаточно талантливую музыку, конечно въ старинныхъ, вѣками освященныхъ формахъ, наиболѣе характерной чертой, по ѣдкому и очень остроумному выраженію г. Кюи, является то, «что послѣ каждой катастрофы дѣйствіе прерывается, всѣ выстраиваются вдоль рампъ и поютъ длиннѣйшій ансамбль». Если бы эту фразу могли слышать многіе и многіе изъ композиторовъ запада и у насъ, какъ на этомъ, такъ и на томъ свѣтѣ—сколькихъ враговъ навѣялъ бы себѣ почтенный критикъ! сколько мертвецовъ перевернулось бы въ гробахъ!..

Музыка «Кроатки» очень милая, достаточно художественно написанная, но почти вполнѣ лишенная оригинальности. Очень многіе изъ композиторовъ имѣли сильное вліяніе на творчество Дютша и, безъ сомнѣнія, болѣе всего

Мейерберъ, оперы котораго въ то время такъ гремѣли по всей Европѣ, а также Глинка и Даргомыжскій, «Русалка» котораго только что была поставлена (въ 1856 г.) въ Петербургѣ; Глинку, безъ сомнѣнія, Дютшъ очень любилъ. Для характеристики венгерцевъ композиторъ взялъ нѣсколько напѣвовъ изъ рапсодій Листа. Не смотря на отсутствіе оригинальности опера очень красива, написана съ чувствомъ, со вкусомъ и выказываетъ безспорную талантливость ея автора. Ц. А. Кюи въ своемъ отзывѣ (1882 г. въ «Голосѣ», № 104) справедливо оцѣниваетъ ея качества. «Музыка «Кроатки», пишетъ онъ, весьма вокальна, отличается обиліемъ красивыхъ, пѣвучихъ кантиленъ, гармонизована превосходно... Форма всѣхъ померовъ, правда стереотипныхъ, отличается стройностью, закругленностью и производитъ цѣльное впечатлѣніе. Голосоведеніе образцовое и въ ансамбляхъ даетъ сочетаніе замѣчательной красоты. Въ «Кроаткѣ» нѣтъ дѣйствія, въ которомъ не было бы нѣсколькихъ красивыхъ номеровъ».

Къ этому сводится и болшинство отзывовъ современниковъ, признающихъ музыку оперы О. И. Дютша симпатичной, простой и талантливой.

Много лѣтъ спустя, въ январѣ 1881 г., опера была поставлена въ Петербургѣ «Музыкально-драматическимъ кружкомъ», при слѣдующихъ исполнителяхъ:

Ганкса . . .	г-жа Глинянская-Фалькманъ.
Илия . . .	г-жа Потоцкая.
Георгій . . .	г. Каринскій.
Магнатъ . . .	г. Иллеръ.
Чучоръ . . .	г. Орловъ.

И тогда опера также имѣла успѣхъ. Жаль, очень жаль, что о ней совершенно забыли наши частные театры. Эта одна изъ оперъ, вполнѣ пригодная для небольшихъ оперныхъ средствъ, не требующая роскошной обстановки. Частныя оперныя труппы, возобновляющія даже такую старинную диковинку, какъ «Аскольдова могила» Верстовскаго, могли бы освѣжить свой репертуаръ «Кроаткой», которая пришлось бы имъ по силамъ и очень кстати.

III.

Изъ двухъ опереттокъ О. И. Дютша, одна—написанная на русскій текстъ, именно «Узкіе башмаки», была дана въ Петербургѣ, по кажется, безъ всякаго успѣха. Другая — «Im Dorfe» — не извѣстно мнѣ, ставилась ли гдѣ йли нѣтъ (быть можетъ она была исполнена когда-либо императорскою пѣмечной труппой?).

Первая была поставлена въ 1856 году на сценѣ Александринскаго театра, въ бенефисъ актрисы Подобѣдовой; кромѣ нея въ пьесѣ участвовали: актеръ Марковецкій, исполнявшій «полькообразную арію», и извѣстный пѣвецъ Булаховъ. Музыка этой оперетки до насъ не дошла. Приведу о ней лишь то, что писалъ въ своемъ отчетѣ А. Н. Сѣровъ (въ «Музык. и Театр. Вѣстникъ» за 1856 г., № 8).

«Сюжетъ сельскій, наивный — а въ оркестрѣ безпрестанно режутъ три тромбона, да еще кажется, съ офиклендою¹⁾. Оно и кстати! Прябавьте къ этому, что г. Дютшъ не ограничился инструментовкою, принятою для серьезныхъ, драматическихъ размаховъ. Во всемъ поворотѣ своей «оперетки», въ самыхъ рисункахъ мелодическихъ онъ какъ будто забылъ, кто у него на сценѣ; забывъ, что тутъ дѣло идетъ только о башмакахъ, которые жмутъ ногу молодой крестьянки. Самую прелюдію онъ написалъ такую унылую, такую трагическую, какъ будто послѣ поднятія занавѣса, передъ нами будутъ гробницы, катакомбы, лды и кинжалы!

Вся музыка этой оперетки обличаетъ большую техническую опытность композитора въ дѣлѣ музыкальнаго сочиненія (особенно финаль хорошо разработанъ) и стремленіе подражать мелодическимъ оборотамъ отчасти Мендельсона, отчасти новѣйшихъ итальянцевъ. Но оригинальности, свѣжести мыслей не замѣтно, а дисгармоніи, о которой я говорилъ, въ самой музыкѣ и въ ея оркестровкѣ — окончательно портить дѣло».

Также нельзя не замѣтить, что тѣ сцены пѣсней, которыя какъ будто сама собою вызываютъ дуэты, терцеты, квартеты, пущены подъ разговоры — а для музыки оставлены большею частью одни монологи и притомъ всего чаще эпизодическіе, какъ куплеты въ водевиллѣхъ.

... Вообще это произведеніе, въ отношеніи музыки, можетъ служить полезнымъ этюдомъ — съ отрицательной стороны.

Не слѣдуетъ, конечно, забывать, что въ области большихъ композицій «Увкіе башмаки» — первый опытъ Дютша («Кроатка» сочинена 4 года спустя, а музыка къ «Русской свадьбѣ» и «Деньгамъ» въ счетъ идти не могутъ). Врядъ-ли, къ тому же, онъ обладаетъ талантомъ комическимъ, по крайней мѣрѣ въ его романсахъ, доходящихъ числомъ до 70-ти — едва-ли найдется хотя одинъ съ настоящей комической жылкой.

Послѣ оперы «Кроатки», изъ вокальныхъ произведеній О. И. Дютша, болѣе всего, безъ

сомнѣнія, значенія имѣютъ его романсы изъ которыхъ часть написана на нѣмецкіе тексты, а другая — на русскіе. Изъ послѣднихъ 45 романсовъ были изданы Ѡ. Стелловскимъ, изъ коихъ нѣсколько перешли въслѣдствіи къ Юргенсопу. Наиболѣе цѣннымъ мнѣніемъ является характеристика О. И. Дютша, какъ романснаго композитора, сдѣланная Ц. А. Кюи въ его вышеупомянутомъ изслѣдованіи о «Русскомъ романсѣ». Привожу ее почти цѣликомъ:

«Чтобы опредѣлить (романсы Д.) однимъ словомъ, скажу, что по качеству музыки, они не уступаютъ среднимъ романсамъ Глинки и Даргомыжскаго, но превосходятъ ихъ красотой, разнообразіемъ, интересомъ, звучностью и музыкальною аккомпаниментовъ. По своей фактурѣ, по своему исключительно мелодическому стилю, они ближе подходятъ къ романсамъ Глипки. Въ нихъ нѣтъ ничего особенно глубокаго и сильнаго, но они подкупаютъ своею искренностью, теплотою и вкусомъ. Многіе изъ нихъ устарѣли, но иные до сихъ поръ сохранили только-что указанныя привлекательныя качества. Ихъ музыкальное настроеніе довольно однообразное, почти исключительно лирическое, съ преобладающими отгѣнками то граціознаго, то милого, то сердечнаго. А чаще всего его романсы представляютъ смѣсь этихъ трехъ отгѣнковъ. Къ граціознымъ романсамъ слѣдуетъ отнести: «Приложи ты прелестную ручку», съ музыкой; не соотвѣтствующей мрачному тексту (чуть-ли не единственное исключеніе среди романсовъ Дютша, всегда вѣрно передающихъ настроеніе словъ); «Вдохъ о жизни» — простой, безыскусственный и очень благодарный романсъ для хорошаго романснаго исполнителя. — Къ числу преимущественно милыхъ романсовъ слѣдуетъ отнести «Одинъ лишь мигъ», съ зауряднымъ началомъ и красивой серединой (тема въ басу); «Не позабудь меня», начало котораго слегка напоминаетъ начало «Приди ко мнѣ» Вацакирева; «Сердце»; «Ты скоро меня позабудешь», съ особенно милой серединой; «Сумерки»; «День и почъ»; «Спросила ты». Послѣдніе романсы отличаются, кромѣ того, красивыми и разнообразными аккомпаниментами. Изъ разныхъ видовъ аккомпаниментовъ Дютшъ особенно любилъ фигурныя арпеджіи и аккомпанименты съ непрерывнымъ движеніемъ среднихъ голосовъ. Аккомпаниментъ романса «Спросила ты» состоитъ изъ оригинальныхъ, интересныхъ и красивыхъ колеблющихся октавъ въ верхнемъ регистрѣ фортепиано, выдержанныхъ отъ начала до конца романса. — Романсы: «Любила, люблю я» — мелодическій, въ противоположность декламационному романсу Даргомыжскаго натовъ-же текстъ; «Язуба», слегка напоминающій романсы Шуберта, и «Не скажу никому» — кромѣ вышеуказанныхъ качествъ отличаются теплотою и сердечностью.

Кстати еще нужно упомянуть о граціозномъ итальянскомъ романсѣ (въ ритмѣ польки), съ успѣхомъ исполнявшимся г-жей Лагранжъ, въ видѣ вставнаго № въ «Севильскомъ циркульникѣ» въ 50-хъ годахъ.

Изъ остальныхъ произведеній Дютша до насъ почти ничего не дошло. Въ старомъ ка-

¹⁾ Врядъ ли, однако, въ оркестрѣ Александринскаго театра могъ находиться этотъ инструментъ, который и въ нашемъ современномъ оркестрѣ встрѣчается не постоянно.

талогъ Ѳ. Стелловскаго значутся его слѣдующія фортепьянные произведенія.

Trois impromptus, op. 13.
Trois idylles, op. 40.
Nocturne, op. 51.
Quintetto de l'opéra: Un ballo in maschera de Verdi, transcrit.
Прискорбный часъ. Элегія на смерть Государя Императора Николая Павловича.
Celebre aria di chiesa del anno 1667 de A. Stradella.
La Tarantella.
Sonst und jetzt. Tableau musical, op. 12
Trois impromptus, op. 13.
Une fleur sur la tombe. Elégie.
Chant de Néréides. Feuilles d'album.
Berceuse.
Santa Lucia. Valse de Braga.
Une larme sur la tombe. Mélodie.
Nocturne.

Кромѣ того въ одномъ каталогѣ я нашелъ три пьесы его:

Dernière pensée (изд. Büttner'омъ).
Chanson du Bérceau
Элегія по случаю кончины вел. кн. Александры Николаевны. } изд. Бернардомъ.

Наконецъ извѣстны еще: виолончельная соната и симфоническая соната (г. Кюи называется концертное allegro) Fis-moll, для 2-хъ фортепьянъ съ оркестромъ. Эта пьеса сочинена въ 1855—56 гг. и съ успѣхомъ была исполнена 29-го марта 1856 г. въ концертѣ, устроенномъ Дютшемъ и Вителаро. О ней Сѣровъ даетъ слѣдующій отзывъ: «Сочиненіе съ большими достоинствами, которое еще разъ подтвердило мою мысль, что г. Дютшъ несравненно болѣе способенъ къ музыкѣ съ направленіемъ серьезнымъ, страстнымъ, во вкусѣ инструментальныхъ вещей Мендельсона, нежели къ комической оперѣ». (Муз. и театр. Вѣстн., 1856 г., № 15).

IV.

Изъ всего вышесказаннаго легко теперь опредѣлить значеніе и характеръ творчества О. И. Дютша.

Безспорно талантливый, но лишенный оригинальности и самостоятельности въ области композиціи, Дютшъ можетъ вполнѣ представлять собою образецъ композитора средняго достоинства, не богатаго изобретеніемъ, но вполнѣ художественнаго, толковаго и серьезнаго музыканта, мало способнаго къ комиче-

скимъ элементамъ искусства. Направленіе его мендельсоновски-элегичное, красивое, спокойное, наполовину заурадное. Г. Кюи опредѣляетъ его такъ: «У Дютша полное отсутствіе оригинальности». Пройдя хорошую чисто нѣмецкую школу у Мендельсона, Дютшъ не могъ не заимствовать у своего учителя и его наиболѣе привлекательныхъ сторонъ. Въ силу этого его музыка почти сплошь красивая. Не обладая замѣчательнымъ талантомъ Мендельсона, онъ является скромнымъ труженикомъ, достаточно одареннымъ музыкальными способностями, чтобы создавать вещи красивые, изящныя, привлекательныя. Волненіе, охватившее весь музыкальный міръ, при появленіи лучшихъ созданий Мейербера, не могло не увлечь и Дютша, который въ нѣкоторыхъ страницахъ своей «Кроатки», въ особенности въ финалахъ, передалъ это увлеченіе. Работая на русской почвѣ, онъ, естественно, какъ чуткій музыкантъ, долженъ былъ прислушаться къ двумъ лучшимъ и дѣйствительно замѣчательнымъ композиторамъ Россіи (въ то время)—къ Глинкѣ и Даргомыжскому. Отсюда ясно вліяніе этихъ послѣднихъ на самостоятельный талантъ Дютша.

Нельзя, поэтому, относиться пренебрежительно къ тому, что написалъ Дютшъ, по нужно его «Кроатку» слушать, потому что она еще не устарѣла и лучше многихъ рутинныхъ произведеній, пользующихся славой не по ихъ достоинству.

Замѣчу, кстати, что какъ отличный техникъ, Дютшъ былъ приглашенъ въ открытую А. Г. Рубинштейномъ петербургскую консерваторію — въ качествѣ профессора теории музыки.

Дѣятельность Дютша въ Петербургѣ, какъ композиторская, такъ и служебная, длилась очень не долго — всего 10 лѣтъ.

Въ 1862 году онъ отправился на родину, въ Копенгагенъ, съ цѣлью поставить тамъ свою оперу. Однако, какъ всегда, и здѣсь его постигла неудача: дѣло стали затягивать слишкомъ долго. Онъ возвратился въ Петербургъ совершенно разстроенный, взялъ отпускъ и поѣхалъ, въ 1863 г., за границу лечиться и тамъ во Франкфуртѣ на Майнѣ скончался, не доживъ и до 40-лѣтняго возраста.

Ник. Финдейзень.

(Окончаніе будетъ).





ШАРЛЬ ГУНО ЗАПИСКИ АРТИСТА.

(Переводъ съ французскаго А. В. Оссовскаго).

(Продолженіе).

III.

Германія.

Направляясь изъ Рима въ Германію, я, естественно, намѣтилъ себѣ путь чрезъ Флоренцію и сѣверную Италію, свернувъ нѣсколько вправо, — на Феррару, Падую, Венецію и Триестъ.

Я остановился во Флоренціи, достопримѣчательностей которой не стану перечислять. Флоренція, какъ и Римъ, для любителя искусства представляетъ неисчерпаемая богатства. *Uffizi*, музей Питти, академія, церкви, монастыри полны образцовыхъ созданій искусства. Но и здѣсь, въ этомъ прелестномъ городѣ Флоренціи, скипетръ находится въ рукахъ Микель-Анджело, царящаго надо всѣмъ съ высотъ чудной, обаятельной Капеллы Медичи. И здѣсь, какъ и въ Римѣ, его геній оставилъ по себѣ неизгладимую и величавую память.

Гдѣ бы вы ни встрѣтились съ Микель-Анджело, всюду подчинитесь его силѣ: когда онъ начинаетъ говорить, невольно все смолкаетъ, и эта властная мощь, быть можетъ, нигдѣ такъ не чувствуется, какъ въ Капеллѣ Медичи.

Что за диво по концепціи это *Pensiero*, этотъ нѣмой стражъ, точно слѣдящій за смертью и неподвижно ожидающій трубнаго гласа Страшнаго Суда. Сколько покоя и свободы въ фигурѣ Ночи, или, лучше, мирнаго сна, представляющей дополненіе къ здоровой фи-

гурѣ Дня. Глубиною своей мысли, идеальностью и въ то же время естественностью своихъ созданій Микель-Анджело всюду возвышается до необычайной силы выраженія, составляющей характерную черту его могучей личности. Колоссальность формъ его произведеній есть лишь русло, пробитое величественнымъ потокомъ его мысли, и поэтому всякое подражаніе этимъ формамъ неизбежно переходитъ напыщенность и неестественность, ибо одинъ лишь его геній могъ пользоваться ими, будучи въ состояніи дать имъ содержаніе и жизнь...

Однако, я на пути въ Германію, куда меня торопятъ и время и недостатокъ средствъ. Надо вскользь осмотрѣть Флоренцію, передавъ, — также вскользь, — вынесенныя мною изъ нея хорошія воспоминанія. — Я проѣзжаю черезъ пустынную Феррару и останавливаюсь на одинъ или два дня въ Падуѣ, чтобы ознакомиться съ прекрасными фресками Джіотто и Мантеньи.

За мое пребываніе въ Италиі я узналъ три большихъ города, — Римъ, Флоренцію и Неаполь, — представляющихъ главные очаги искусства этой исключительной страны. Римъ — городъ души; Флоренція — городъ ума; Неаполь — городъ очарованія и свѣта, восторговъ и упоенія. Мнѣ оставалось увидѣть еще четвертый городъ, занявшій также, въ свою очередь, огромное и славное мѣсто въ исторіи искусствъ и, благодаря своему географическому положенію, обладающій

особенной, единственной въ свѣтѣ физиономіей,—оставалось увидѣть еще Венецію.

Она—вѣчный контрастъ, странное сочетание самыхъ противоположныхъ впечатлѣній, городъ разомъ веселый и печальный, свѣтлый и мрачный, изящный и угрюмый, розовый и синеватый; это жемчужина въ морской тинѣ.

Венеція чародѣйка. Она родина лучезарныхъ художниковъ и внесла въ живопись солнечный свѣтъ.

Въ противоположность Риму, успокаивающему вашу душу, медленно располагающему васъ къ себѣ и, наконецъ, дѣлающему васъ своимъ безпрекословнымъ рабомъ разъ и навсегда, Венеція поражаетъ ваше чувство и сразу же очаровываетъ васъ. Римъ полонъ мира и ясности; Венеція опьяняетъ и вселяетъ въ душу безпокойство; къ восторгу здѣсь присоединяется,—по крайней мѣрѣ, для меня,—какое то неопредѣленное чувство меланхоліи, чувство человѣка въ плѣну. Не отражаются ли въ этомъ чувствѣ мрачныя драмы, театромъ которыхъ была Венеція и къ которымъ она какъ бы была предназначена судьбою по самому своему положенію? Весьма возможно. Во всякомъ случаѣ, долгое пребываніе въ этомъ земноводномъ городѣ,—этомъ кладбищѣ,—для меня представляется невыносимымъ безъ чувства духоты и удручающаго *сплина*. Спяція воды, въ угрюмомъ молчаніи омывающія ступени старинныхъ дворцовъ, печальный мракъ, въ глубинѣ котораго, мнится, слышны стоны какой-нибудь знаменитой жертвы, дѣлаютъ изъ Венеціи столицу Трепета: на ней лежатъ зловѣщій отпечатокъ. И въ то же время какое волшебство этотъ Большой Каналь при лучахъ яркаго солнца! Какое море серебра эти лагуны, волны которыхъ перерождаются въ свѣтъ! Сколько величественности и красоты въ этихъ постарѣвшихъ остаткахъ былого великолѣпія, точно просящихъ у неба пощады и помощи и противъ разрушенія, которому они съ каждымъ днемъ все болѣе и болѣе поддаются для того, чтобы, наконецъ, исчезнуть навѣки.

Римъ призванъ стать глашатаемъ единства міра; Венеція приговорена къ смерти. Римъ—нашъ великій прародитель, который завоеуетъ весь міръ и

объединитъ его единствомъ латинской вѣры, составляющимъ первый шагъ, предлюдію къ единству другому, болѣе объемлещему и глубокому. Венеція представительница Востока,—и не греческаго, а византійскаго; въ ней на память приходятъ скорѣе сатрапы, чѣмъ понтифексы,—скорѣе роскошь Азіи, чѣмъ торжественность Афинъ или Рима.

Здѣсь нѣтъ ни одной церкви, включая и это чудо—церковь св. Марка,—ни одной церкви, которая не напоминала бы скорѣе мечеть, чѣмъ базилику или соборъ, дѣйствуя еще больше на воображеніе, чѣмъ на чувство и душу.

Мозаики и золото, играющее своими переливами отъ купола до основанія ея храмовъ, представляютъ по своему великолѣпію, явленіе совершенно исключительное, и я не знаю эффекта болѣе разительнаго и сильнаго.

Венеція внушаетъ страсть, но не любовь. Вступая въ нее, я былъ очарованъ; но покидая, не испытывалъ щемящаго чувства, охватившаго мое сердце при разлукѣ съ Римомъ, а оно то и есть признакъ и мѣра глубины привязанности.

У Неаполя улыбка гречанки. Его горизонты, играющіе пурпуромъ и лазурью, его голубое небо, отражающееся въ сафировыхъ волнахъ залива, все, до его древняго названія Партенопей включительно, все вводитъ васъ въ міръ той блестящей цивилизаціи, для которой природа приготвила волшебную обстановку. Иная улыбка Венеціи; за ея ласками чувствуется вѣроломство. Она праздникъ надъ подземной темницей, и, несомнѣнно поэтому, я, при отъѣздѣ, испытывалъ, не отдавая себѣ въ томъ отчета, скорѣе чувство свободы, чѣмъ сожалѣнія, несмотря на чудеса искусства, въ ней находящіяся, и на волшебный духъ, вѣющій отъ нея.

Пароходъ доставилъ меня въ Триестъ, гдѣ я тотчасъ же пересѣлъ въ дилижансъ на Граць. Дорогою я посѣтилъ любопытныя и великолѣпныя сталактитовыя пещеры въ Адельбергѣ, представляющія изъ себя настоящіе подземные храмы, и, затѣмъ, перебрался черезъ Каринтійскія горы, зарисовавъ мимоходомъ ихъ зубчатыя очертанія. Миновали Граць, за нимъ Ольмюцъ, а дальше—желѣзная дорога примчала меня въ Вѣ-

ну, первый изъ намѣченныхъ мною въ нѣмецкихъ странахъ пунктъ, который я старался проѣхать какъ можно скорѣе, чтобы укоротить время моего изгнанія, лишившаго меня матери.

Вѣна оживленный городъ. Ея населеніе, по подвижности своего характера, ближе подходит къ французамъ, чѣмъ къ нѣмцамъ: у него много веселости, увлеченія и общительности.

Для Вѣны у меня не было ни одного рекомендательнаго письма, и я никого тамъ не зналъ. На время мнѣ пришлось поселиться въ гостинницѣ съ тѣмъ, чтобы возможно скорѣе подыскать помѣщеніе болѣе покойное и менѣе дорогое для города, въ которомъ мнѣ должно было провести мѣсяцы, соразмѣряя свой образъ жизни съ наличными моими средствами. Одинъ изъ моихъ спутниковъ посоветовалъ мнѣ поселиться, —буде это окажется возможнымъ, — въ частномъ домѣ. Вскорости мнѣ представился случай примѣнить къ дѣлу этотъ совѣтъ.

Я ни за что на свѣтѣ не допустилъ бы, чтобы моя мать стала въ чѣмъ-нибудь отказывать себѣ для пополненія моего тощаго кошелька, и если иногда находило на меня искушеніе сдѣлать бесполезный расходъ, то одного воспоминанія о такой трудовой жизни, какою была жизнь моей матери, было достаточно, чтобы предотвратить всякую попытку осуществленія его. Квартира, пища и театръ, необходимый для изученія моего искусства, таковъ былъ весь мой бюджетъ, для котораго было довольно одной моей стипендіи.

Первое произведеніе, названіе котораго я увидѣлъ на объявленіяхъ Вѣнской Оперы, была «Волшебная флейта» Моцарта. Я поспѣшно отправился за билетомъ и взялъ себѣ мѣсто изъ дешевыхъ, подъ самымъ потолкомъ; но какъ скромно оно ни было, я не отдалъ бы его ни за какое королевство.

Я слушалъ въ первый разъ удивительную партитуру «Волшебной флейты». Я былъ въ восхищеніи. Исполненіе было превосходнымъ. Оркестромъ управлялъ Отто Николаи. Роль царицы ночи была великолѣпно передана весьма талантливой пѣвицей, г-жей Гассельтъ-Бартъ. Верховнаго жреца Зорастро изображалъ пользовавшійся большою извѣстностью Штаудигль, пѣвецъ, одаренный удиви-

тельными голосомъ, со строгою школою и стильностью исполненія. Остальные роли все были спѣты съ большимъ стараніемъ, и я до сихъ поръ еще помню прелестные голоса трехъ мальчиковъ въ роли трехъ геніевъ.

Я переслалъ директору театра свой академическій билетъ и просилъ позволенія познакомиться съ нимъ. Онъ пригласилъ меня къ себѣ въ театръ, и меня привели прямо на сцену, гдѣ онъ представилъ меня артистамъ, съ которыми я постепенно сошелся довольно близко. Правда, первое время мы чувствовали себя въ нѣсколько затруднительномъ положеніи, ибо я не зналъ ни единого слова по-нѣмецки, а большинство среди нихъ владѣло французскимъ языкомъ не лучше, чѣмъ я нѣмецкимъ.

Къ счастью, на сценѣ находился одинъ изъ артистовъ оркестра, которому я былъ представленъ наравнѣ съ прочими. Онъ говорилъ по-французски и служилъ первымъ валторнистомъ. Его фамилія—Леви; онъ былъ отцемъ Рихарда Леви (тогда 14-лѣтняго мальчика), занявшаго впоследствии въ Вѣнской оперѣ мѣсто своего отца ¹⁾. Леви прекрасно отнесся ко мнѣ и пригласилъ меня къ себѣ. Вскорости мы стали добрыми друзьями. Кромѣ Рихарда, у него было еще трое дѣтей: старшій сынъ, Карлъ, сталъ талантливымъ піанистомъ и порядочнымъ композиторомъ, второй сынъ, Густавъ, въ настоящее время музыкальный издатель въ Вѣнѣ, а дочь, Меланія, весьма симпатичная женщина, вышла замужъ за арфиста Паришъ-Альварса.

Благодаря Леви, я, всего черезъ нѣсколько недѣль моего пребыванія въ Вѣнѣ, познакомился съ графомъ Штокгаммеромъ, оказавшимся однимъ изъ полезнѣйшихъ для меня людей. Штокгаммеръ былъ предсѣдателемъ Филармоническаго общества. Леви, предъ которыми я какъ-то сыгралъ мою римскую мессу, повелъ меня къ нему и сталъ весьма сочувственно говорить графу о моемъ произведеніи. Графъ съ любезною предупредительностью предложилъ мнѣ исполнить мессу въ церкви св. Карла, при участіи хоровъ, солистовъ и оркестра

¹⁾ Это не совсемъ точно, Рихардъ Леви, знаменитый валторнистъ, служилъ *оберъ-инспекторомъ* и *режиссеромъ* въ придворной Вѣнской оперѣ. Прим. переводч.

Общества. Днем исполненія было назначено 14-е сентября. Повидимому, мое сочиненіе довольно понравилось; по крайней мѣрѣ, это заключеніе вытекаетъ изъ того, что Штокгаммеръ немедленно просилъ меня написать для исполненія въ той же церкви реквиѣмъ (соло, хоръ и оркестръ) ко дню поминовенія умершихъ (2 ноября).

Предо мною оставалось всего шесть недѣль. Представлялось невозможнымъ быть готовымъ къ назначенному сроку, не работая безъ отдыха дни и ночи. Однако я съ радостью принялъ предложеніе и, не теряя ни минуты, принялся за сочиненіе. Реквиѣмъ былъ во время оконченъ. Оказалось достаточнымъ всего лишь одной репетиціи, чтобы все шло чудесно; это объясняется общею музыкальною образованностью, встрѣчаемою только въ Германіи и очень пріятно дѣйствующею на музыканта. Особенно я былъ пораженъ легкостью, съ какою мальчики изъ школъ читали ноты съ листа: казалось, они читаютъ книгу на родномъ языкѣ. Понятно, при такихъ условіяхъ исполненіе хоровъ было совершеннымъ. Среди солистовъ въ моемъ распоряженіи находился роскошный басъ Дракслеръ, тогда еще совсѣмъ молодой человѣкъ, дѣлвпшій съ Штаудиглемъ ампула перваго баса въ Оперѣ. Штаудигль съ тѣхъ поръ ужъ давно умеръ, какъ говорятъ, отъ утомительства, а Дракслеръ, смѣнившій его, пѣлъ еще двадцать пять лѣтъ спустя, когда я въ 1868 г. снова посѣтилъ Вѣну для постановки моей оперы «Ромео и Джульетта».

Незадолго до исполненія моего реквиѣма, Николаи познакомилъ меня съ выдающимся композиторомъ Беккеромъ, занимавшимся исключительно камерной музыкой. Каждую недѣлю у него собирався квартетъ, первый скрипачъ котораго, г. Гольцъ, былъ близко знакомъ съ Бетховеномъ; одно ужъ это обстоятельство, помимо его талантливости, дѣлало общество Гольца весьма интереснымъ. Беккеръ, кромѣ того, былъ музыкальнымъ критикомъ, пользовавшимся въ то время, быть можетъ наибольшимъ почетомъ во всей Германіи. Онъ присутствовалъ при исполненіи моего реквиѣма и далъ затѣмъ весьма похвальный отзывъ о немъ, что для человѣка моихъ

лѣтъ служило большимъ поощреніемъ. Между прочимъ, онъ сказалъ, что мое произведеніе, «хотя и обличаетъ въ композиторѣ еще молодого артиста, ищущаго свою дорогу и свой стиль, но носитъ на себѣ признаки силы замысла, ставшей очень рѣдкою въ наше время».

Эта работа, выполненная мною въ столь короткій промежутокъ времени, такъ утомила меня, что я заболѣлъ очень серьезно ангиной, съ нарывами въ горлѣ. Не желая тревожить мать, я написалъ, подъ секретомъ, всю правду только семьѣ Дегофъ, жившей тогда въ Парижѣ. Дегофъ, едва только узналъ о моей болѣзни, не колебался ни мгновенія: онъ бросилъ свою жену и дѣтей, оставилъ всѣ свои картины, предназначившіяся для выставки въ Салонѣ, и отправился въ Вѣну ухаживать за мною.

На переѣздъ изъ Парижа въ Вѣну въ тѣ времена требовалось около пяти-шести дней. Стояла зима,—былъ декабрь мѣсяцъ,—и этотъ переѣздъ, уже и самъ по себѣ трудный въ такое время года, оказался еще тяжелѣе для моего друга вслѣдствіе захватившей его на дорогѣ сильной простуды, такъ что онъ прибылъ въ Вѣну, самъ нуждаясь въ уходѣ. Онъ провелъ у моей постели не менѣе трехъ недѣль, изрѣдка забываясь сномъ на постланномъ на полу матрацѣ и слѣдя съ заботливостью матери за малѣйшимъ моимъ движеніемъ, и возвратился отъ меня въ Парижъ, лишь когда докторъ убѣдилъ его въ моемъ полномъ выздоровленіи.

Такая дружба встрѣчается не часто, но Провидѣніе въ этомъ отношеніи не обидѣло меня.....

Успѣхъ моего реквиѣма измѣнилъ весь планъ моего путешествія по Германіи, заставивъ меня продлить пребываніе въ Вѣнѣ. Гр. Штокгаммеръ сдѣлалъ мнѣ новое предложеніе отъ имени Филармоническаго общества. Дѣло шло о вокальной (безъ инструментальной сопровожденія) мессѣ, которая должна была быть исполненной въ великомъ посту въ той же самой церкви св. Карла, моего патрона. Я постарался не упустить этого новаго случая публичнаго исполненія собственнаго произведенія, столь рѣдкою и драгоцѣнною вещи въ началѣ композиторскаго поприща. Эта месса была моею второю и послѣднею работою въ

Вѣнѣ, откуда я въ скоромъ времени отправился въ Берлинъ чрезъ Прагу и Дрезденъ, которые я посѣтилъ лишь проездомъ. Впрочемъ, я не могъ покинуть Дрезденъ, не побывавъ въ превосходномъ музеѣ, въ коемъ среди другихъ дивныхъ созданій находятся «Св. Дѣва» Гольбейна и чудная «Сикстинская Мадонна» кисти Рафаэля.

По приѣздѣ въ Берлинъ я посѣтилъ г-жу Генцель, исполняя данное ей обѣщаніе.

Приблизительно черезъ три недѣли я снова тяжело заболѣлъ воспаленіемъ кишечника, — какъ разъ послѣ отправленія къ матери письма съ извѣстіемъ о моемъ выѣздѣ изъ Берлина и предстоящемъ скоромъ свиданіи съ нею послѣ разлуки, длившейся 3½ года.

Г-жа Генцель тотчасъ же прислала ко мнѣ своего доктора, которому я поставилъ слѣдующій ультиматумъ:

— У меня въ Парижѣ есть мать, ожидающая моего возвращенія и считающая теперь минуты. Если ей станетъ извѣстно, что меня задерживаетъ на чужбинѣ болѣзнь, она пустится въ дорогу и способна будетъ сойти съ ума. Ей ужъ много лѣтъ. Итакъ, надо придумать для нея отговорку, объясняющую мое запозданіе, которое, однако, не можетъ быть долгимъ. Двѣ недѣли — вотъ весь срокъ, какой я предоставляю въ ваше распоряженіе, чтобы вы или поставили меня на ноги или схоронили.

— Хорошо. Если вы готовы слѣдовать моимъ предписаніямъ, черезъ двѣ недѣли вы отправитесь въ дорогу.

Докторъ сдержалъ слово. На четырнадцатый день я избавился отъ болѣзни, а черезъ сорокъ восемь часовъ послѣ этого я уже направлялся въ Лейпцигъ, мѣстопробываніе Мендельсона, къ которому его сестра, г-жа Генцель, дала мнѣ рекомендательное письмо.

Мендельсонъ принималъ меня удивительно. Я нарочно употребляю это слово, чтобы охарактеризовать то доброе расположеніе, съ какимъ человѣкъ его значенія отнесся къ юношѣ, который въ его глазахъ долженъ былъ быть не болѣе, какъ школьникомъ. Я могу сказать, что въ теченіе четырехъ дней, проведенныхъ мною въ Лейпцигѣ, Мендельсонъ ничѣмъ другимъ, кромѣ меня, не занимался. Онъ разспрашивалъ меня о моихъ занятіяхъ

и моихъ работахъ съ самымъ живымъ и искреннимъ интересомъ и пожелалъ прослушать въ фортепианномъ исполненіи мои послѣднія сочиненія, причемъ я услышалъ отъ него драгоценнѣйшія для меня слова одобренія и поощренія.

Я приведу лишь одну его фразу, слишкомъ лестную для моей гордости, чтобы я могъ когда-нибудь забыть ее. — Я исполнилъ передъ нимъ *Dies irae* изъ моего Вѣнскаго реквиема. Мендельсонъ показалъ рукою на одно мѣсто для пяти голосовъ безъ сопровожденія и сказалъ:

— Мой другъ, подъ этой страницей могъ бы подписаться Керубини!

Подобныя слова въ устахъ такого художника, какъ Мендельсонъ, выше всякихъ знаменъ отличія, и ими слѣдуетъ гордиться больше, чѣмъ звѣздами и лентами.

Мендельсонъ былъ директоромъ музыкальнаго общества подъ названіемъ «Гевандгаузъ». Такъ какъ сезонъ къ тому времени закончился, то общество уже болѣе не собиралось. Тѣмъ не менѣе, Мендельсонъ любезно созвалъ оркестръ и исполнилъ для меня свою красивую «Шотландскую симфонію» въ *a-moll*, причемъ преподнесъ мнѣ въ подарокъ ея партитуру, собственноручно написавъ на ней нѣсколько словъ на добрую память. — Увы! преждевременная смерть прекраснаго и симпатичнаго гения въ скоромъ времени должна была придать иное значеніе этому дружескому подарку. Да и самая смерть его послѣдовала всего черезъ полгода послѣ смерти его сестры, которой я былъ обязанъ знакомствомъ съ ея братомъ.

Мендельсонъ не ограничилъ своего вниманія ко мнѣ однимъ лишь этимъ концертомъ. Онъ былъ перворазряднымъ органистомъ и пожелалъ познакомить меня съ нѣкоторыми изъ многочисленныхъ и удивительныхъ произведеній, созданныхъ великимъ Себастьяномъ Бахомъ для инструмента, надъ которымъ онъ былъ царемъ. Съ этою цѣлью Мендельсонъ привелъ въ порядокъ старый органъ церкви св. Фомы, — тотъ самый органъ, на которомъ въ былое время игралъ самъ Бахъ, — и въ теченіе двухъ часовъ посвящалъ меня въ чудесныя тайны, которыхъ я и не подозревалъ, а затѣмъ, чтобы окончательно подавить меня своею любезностью, подарилъ мнѣ

собрание мотетовъ того Баха, къ которому онъ питалъ религиозное уваженіе, школу котораго прошелъ въ своемъ дѣтствѣ и величественной ораторіей котораго «Страсти по евангелисту Маттею» онъ наизусть дирижировалъ въ четырнадцатилѣтнемъ возрастѣ.

Таково было неизмѣримо доброе расположение ко мнѣ этого симпатичнаго человѣка, этого великаго артиста, этого талантливейшаго музыканта, во цвѣтѣ силъ, — тридцати восьми лѣтъ, — похищеннаго смертью отъ преклонявшихся предъ нимъ друзей, ожидавшихъ отъ него еще многихъ высокихъ созданій. Странна судьба гениальнаго человѣка, даже съ самымъ добрымъ и уживчивымъ характеромъ! Нужна была смерть композитора, создавашаго эти тончайшія произведенія искусства, доставляющія нынѣ

высшее наслажденіе посѣтителемъ концертовъ, для того, чтобы они были приняты благосклонно тѣми же самыми слушателями, которые ранѣе ихъ отвергали.

Послѣ свиданія съ Мендельсономъ, я сталъ заботиться лишь объ одномъ: возможно скорѣе возвратиться въ Парижъ къ моей дорогой матери. Я выѣхалъ изъ Лейпцига 18 мая 1843 г.; въ теченіе дороги я семнадцать разъ мѣнялъ экипажи; изъ шести ночей четыре я провелъ въ пути и, наконецъ, 25 мая я прибылъ въ Парижъ, гдѣ для меня должна была начаться новая жизнь. На почтовой станціи меня встрѣтилъ братъ, и мы вдвоемъ направились къ милому родному дому, гдѣ меня ожидало столько радостей.

(Продолженіе будетъ).



РУССКІЕ КОМПОЗИТОРЫ.

Ст. А. Г. Рубинштейна.

(Переводъ И. Корзухина).

Въ печати не разъ упоминалось о статьѣ А. Г. Рубинштейна объ русской музыкѣ, написанной имъ въ 1855 году. Приводились изъ нея отдѣльныя выдержки, но, насколько мнѣ извѣстно, до сихъ поръ цѣликомъ эта статья не была нигдѣ помѣщена. Между тѣмъ для характеристики художественныхъ воззрѣній, по крайней мѣрѣ, молодого Рубинштейна, статья эта представляетъ значительный интересъ.

У насъ принято вообще считать, что de mortuis nil nisi bene.

Подобное отношеніе къ памяти великаго артиста и пианиста прямо оскорбительно. Рубинштейнъ настолько выдающаяся личность, что скрывать и замалчивать его заблужденія по крайней мѣрѣ странно. Не замалчивать ихъ, а правду, только одну правду нужно говорить: только тогда личность почившаго великаго музыканта встанетъ передъ нами во всей своей силѣ.

Изъ этихъ соображеній я и рѣшился пере-

вести предлагаемую нынѣ читателямъ статью его о «композиторахъ Россіи». Сопоставлять между собою опѣнку Рубинштейна всѣхъ называемыхъ композиторовъ было бы бесполезно. Большинство изъ нихъ, къ счастью для искусства, совершенно забыто. Приведемъ только то, что Рубинштейнъ говоритъ по поводу Глинки и Верстовскаго:

«Глинка — самый гениальный изъ русскихъ композиторовъ (стало быть въ 1855 году были еще другіе гениальные композиторы?) — возымѣлъ смѣлую, но несчастную мысль написать національную оперу... но потерпѣлъ крушеніе. Глинка, даже промахи котораго внушаютъ къ себѣ уваженіе, такъ какъ произошли изъ благороднаго стремленія, не только долженъ быть причисленъ къ лучшимъ русскимъ композиторамъ: онъ занимаетъ почетное мѣсто среди лучшихъ композиторовъ заграницы. Богатство его мелодій, оригинальность, вкусъ и знаніе въ инструментовкѣ даютъ ему безусловное право на это.

Рядомъ съ Глипкой (nächst) подвизается—Верстовскій. Отъ природы одаренный необыкновенными музыкальными способностями, онъ, къ сожалѣнію, почти ничего не сдѣлалъ для ихъ развитія и почти ничего не извлекъ изъ этихъ драгоценныхъ даровъ. Богатство его мыслей, свѣжесть вдохновенія поразительны. Вездѣ, гдѣ только онъ поетъ, приходится ему удивляться».

Итакъ, Глипка и Верстовскій, могутъ стоять почти рядомъ!

Этимъ можно ограничиться, т. к. статья сама ясенѣ покажетъ, *что* великій артистъ въ 1855 году принималъ за національную русскую музыку.

Статья была напечатана въ 1855 году въ «Blätter für Musik, Theater u. Kunst», herausgegeben v. Z. A. Zeller. № 1, S. 113—114, № 2, S. 128—130, № 3, S. 145—146.

И. К.

1. Бортиянскій. Львовъ.

Въ виду того живого интереса, который проявился за послѣдніа десять лѣтъ въ Западной Европѣ, въ особенности въ Германіи, къ русской литературѣ, поэзій, а также, въ не менѣе сильной степени, къ русской музыкѣ и на развитіе котораго, какъ мы надѣемся, не будутъ имѣть вліянія неблагоприятныя современныя политическія обстоятельства, не можетъ оказаться неблагодарнымъ трудомъ намѣреніе автора представить въ сжатомъ видѣ ходъ развитія русской музыки, обращая главнымъ образомъ вниманіе на результаты, достигнутыя ею въ творческомъ отношеніи. Задача эта тѣмъ болѣе благодарна, что, во-первыхъ, область эта еще мало извѣстна, и, во-вторыхъ, что нельзя отрицать, что русская музыка, имѣетъ своихъ достойныхъ представителей, хотя, правда, и не въ такомъ количествѣ, какъ другія отрасли искусства, находящіяся у насъ на болѣе высокой степеніи развитія. Нѣкоторые изъ этихъ представителей заслуживаютъ полного удивленія.

Между всеми славянскими народностями — музыка, какъ языкъ души, наиболѣе присуща русскому племени; пѣніе—это его потребность: работаетъ-ли онъ, или отдыхаетъ, весель-ли, или печалень—онъ поетъ. Войдешь-ли, напримѣръ, въ фабрику — услышишь пѣніе рабочихъ. При этомъ обыкновенно, одинъ запѣваетъ, остальные же вторятъ ему. Войдешь-ли, лѣтнимъ вечеромъ, въ деревню, уже издали допосытятся голоса и звуки: на завалкѣ передъ избою сидятъ парель, окруженный дѣвками, бабами и мужиками. Онъ поетъ, аккомпанируя себя на балалайкѣ (родъ мандолины); они слушаютъ и подхватываютъ припѣвы его пѣсни. Пройдешь-ли мимо кабака, въ деревнѣ, или въ городѣ, слышишь хорвое пѣніе. Часто по

улицамъ тянутся крестьянскія свадьбы: при этомъ никогда не случается, чтобы дѣвушки и бабы съ пѣніемъ и пляской не сопровождали пѣвѣсту въ домъ. Однимъ словомъ, пѣніе для русскаго — существеннѣйшая жизненная потребность, въ самомъ строгомъ смыслѣ этого слова. Но новая эра, эра искусства, началась въ исторіи русской музыки только въ концѣ послѣдняго столѣтія. Императрица Екатерина II первая начала открывать школы для музыки; она же первая начала привлекать въ Россію значительныхъ артистовъ. Въмѣстѣ съ тѣмъ она на казенныя средства стала отправлять за границу талантливыхъ молодыхъ людей для усовершенствованія ихъ музыкальнаго таланта. При врожденной любви русскаго народа къ этой области искусства, при возрождающихся усѣхахъ цивилизаціи, конечно не могло не случиться, что большое число людей съ увлеченіемъ стало посвящать свои силы этой области искусства.

Какъ и во всехъ областяхъ искусства и во всехъ другихъ страпахъ, такъ и въ русской музыкѣ первые опыты творчества производились въ области музыки церковной. Православное богослуженіе поглощаетъ изъ церкви всякій инструментъ, не исключая даже органа, и поэтому композитору приходится ограничиться узкою областью четырехголосоваго хора. Обстоятельство это, конечно, дало возможность первымъ композиторамъ, обладавшимъ способностью къ этому, создать произведенія, заслуживающія всетаки вниманія. Многимъ изъ нихъ удалось даже достигнуть въ этомъ отношеніи значительныхъ результатовъ. Самымъ выдающимся среди этихъ даровитыхъ людей былъ Бортиянскій. Музыку онъ изучалъ въ Италіи. Вернувшись въ Россію онъ отдался исключительно ей. Будучи назначенъ начальникомъ Императорской пѣвческой капеллы, онъ сочинялъ литургіи, псалмы и церковныя пѣсни, и хотя его произведенія лишены глубины и величія лучшихъ произведсній католическаго церковнаго стиля, они, тѣмъ не менѣе, очень хороши, и производятъ, вслѣдствіе удивительнаго исполненія ихъ, магическое впечатлѣніе, благодаря своей простотѣ и нелицемѣрному благочестію.

Генералу Львову, занимающему въ настоящее время мѣсто Бортиянскаго, послѣ котораго онъ является наибольшимъ знатокомъ церковной музыки, принадлежатъ заслуга гармонизаціи и приведенія въ порядокъ старогреческихъ литургій, а также и сочиненія многихъ новѣйшихъ церковныхъ пѣнопѣній. Ему же принадлежитъ сочиненіе извѣстнаго націо-

нальнаго гимна. Кромя того, онъ написалъ много романсовъ и вѣскольکو оперъ, однако съ меньшимъ успѣхомъ, чѣмъ въ вышеназванной области.

По приказанію императора Николая I во всѣхъ церквахъ государства можно исполнять лишь сочиненія Бортнянскаго, а старинныя напѣвы лишь въ обработкѣ Львова. По этой причинѣ только немногіе композиторы занимались, впоследствии, этою областью, да и тѣ писали исключительно по внутреннему влеченію, оставляя свои композиціи въ столѣ.

Богатство русской поэзіи въ отношеніи сказаній и легендъ и сокровищница русскихъ народныхъ пѣсней, ритмика которыхъ и гармонизація мелодій имѣютъ такую своеобразную прелесть, должны были по необходимости поощрять многихъ композиторовъ обращаться къ области оперы, въ томъ духѣ, который можно вполнѣ оправдывать съ точки зрѣнія національнаго искусства, но который со стороны общечеловѣческаго искусства навлекаетъ на себя справедливый упрекъ въ исключительной мѣстной окраскѣ. Русскимъ народнымъ пѣснямъ, несмотря на ихъ великія красоты, присуща, вслѣдствіе ихъ меланхолической и жалобной окраски, извѣстная монотонность, и такъ какъ этотъ мрачный характеръ удерживается болшею частью даже въ веселыхъ и плясовыхъ напѣвахъ, то понятно, что цѣлая опера (въ этомъ духѣ) едва ли можетъ быть понятна за границей, гдѣ національнаго интереса къ ней не имѣется.

Эта монотонность пока для всѣхъ композиторовъ являлась камнемъ преткновенія; многие изъ нихъ даже и не старались обойти его, задаваясь цѣлью создать исключительно національную оперу.

II. Глинка, Верстовскій, Даргомыжскій.

М. И. Глинка, самый гениальный изъ русскихъ композиторовъ, былъ первымъ, возымѣвшимъ и исполнившимъ смѣлую, но несчастную (unglücklichen) мысль написать національную оперу. Исходя изъ этой точки зрѣнія онъ написалъ двѣ оперы: «Жизнь за царя» и «Русланъ и Людмила». Обѣ—chef d'oeuvre'ы въ своемъ родѣ, но къ сожалѣнію обѣ страдаютъ также и вышесказаннымъ недостаткомъ—монотонностью. Сознывая, однако, что именно это свойство является ихъ главной ошибкой, онъ думалъ поправить ее, введя въ текстъ и музыку ихъ окраску другихъ національностей. Для этого онъ и въ первой своей оперѣ ввелъ на ряду съ русскими мелодіями, требующими

безъ исключенія $\frac{2}{4}$ -го и $\frac{4}{4}$ -го ритма, польскій трехтактный ритмъ. Во второй оперѣ гениальный композиторъ пытался переплести русскій элементъ съ восточнымъ, но потерпѣлъ крушеніе (gescheitert), такъ какъ разнообразіемъ музыкальныхъ характеровъ онъ могъ пользоваться только временами, насколько то позволялъ текстъ, такъ что въ цѣлыхъ сценахъ, даже актахъ, преобладаетъ одна и та же окраска. Народная музыка существуетъ, по въ смыслѣ народныхъ пѣсней и танцевъ, но народной оперы, строго говоря, не существуетъ. Каждый отбѣнокъ чувства, содержащійся въ оперѣ, какъ-то: любовь, ревность, жажда мести, веселость, печаль и т. д., присущи всѣмъ народамъ земли и потому музыкальная передача всѣхъ этихъ общечеловѣческихъ чувствъ не должна имѣть національной окраски: ея окраска должна быть мировая (общечеловѣческая). Существенная разница существуетъ только между западной и восточной музыкой, такъ какъ вслѣдствіе обычаевъ, климата и другихъ обстоятельствъ, способность воспринимать ощущенія у восточныхъ народовъ сдѣлалось гораздо сильнѣе, чѣмъ у народовъ западныхъ, такъ какъ никому бы не пришло бы въ голову написать персидскую, малайскую или японскую оперу, а только обще-восточную, то желаніе написать англійскую, французскую или русскую, а не общеевропейскую оперу, никакъ не можетъ свидѣтельствовать о зрѣломъ взглядѣ на этотъ вопросъ. (Замѣтимъ, что здѣсь мы говоримъ только о музыкальной части оперы ¹⁾. Придерживаясь такого взгляда на оперу, можно написать ее только двумя способами: посредствомъ «переплетенія между собою народныхъ пѣсней» и посредствомъ «манеры» ихъ обработывать, такъ какъ до сего дня только въ этомъ заключается различіе между итальянской и нѣмецкой операми.

¹⁾ Весьма любопытно, что А. Рубинштейнъ раздѣлялъ, въ этомъ случаѣ, драму (т. е. текстъ и всю сценическую обстановку) отъ музыки. Такимъ образомъ, вѣроятно, можно было писать оперы на сюжеты хотя бы «Боярина Орша», «Псковитянки», «Сна на Волгѣ» и снабдить ихъ музыкой въ родѣ «Риголетто» или «Донъ Карлоса». Впрочемъ, Рубинштейнъ не совсѣмъ ошибся: пашлись композиторы, писавшіе именно такіе оперы—и въ его время, и въ наши дни. Къ счастью самъ Р. впоследствии совершенно перемѣнилъ свой взглядъ и написалъ «Купца Калашникова» съ русскими (даже церковными) напѣвами и врядъ ли желалъ бы, чтобы *национальная нѣмецкая опера* (Фрейшютцъ) была изложена общеевропейскимъ музыкальнымъ языкомъ: мизанетомъ, баркараллой, ригодономъ, полькой, кадрилию и т. д.
Прим. ред.

Передъ этими неопровержимыми истинами должна потерпѣть крушеніе съ общей эстетической точки зрѣнія всякая попытка создать специфически національное произведеніе искусства. Съ Глинкой такъ и случилось. Но, несмотря на это, Глинка, даже и промахи котораго ввѣшаютъ къ себѣ уваженіе, такъ какъ произошли изъ благороднаго стремленія, не только должны быть причислены къ лучшимъ композиторамъ Россіи: онъ занимаетъ почетное мѣсто и среди лучшихъ композиторовъ заграницы. Богатство его мелодій, оригинальность, вкусъ и знанія въ инструментонкѣ и не менѣе умѣлое пользованіе контрапунктомъ даютъ ему безусловное право на это.

Кромѣ названныхъ двухъ оперъ, онъ написалъ большое количество пѣсень и нѣсколько произведеній для оркестра, изъ которыхъ, въ особенности, фантазія на народную тему (Камаринская) можетъ быть поставлена рядомъ съ лучшими и остроумнѣйшими произведеніями русской и иностранной музыки; кромѣ того, перу его принадлежатъ много мелкихъ вещей для фортепіано.

Рядомъ съ Глинкой съ наибольшимъ успѣхомъ подвизается на поприщѣ оперы Верстовскій.

Отъ природы одаренный необыкновенными музыкальными способностями, онъ къ сожалѣнію ничего не сдѣлалъ для ихъ развитія и почти ничего не извлекъ изъ этихъ драгоценныхъ даровъ. Онъ остался натуралистомъ. Богатство его мыслей, свѣжесть вдохновенія поразительны. Вездѣ, гдѣ только онъ поетъ, приходится ему удивляться, но если изъ этого материала онъ задумаетъ создать болѣе крупное твореніе, то спотыкается то тутъ, то тамъ. Одно не ладится съ другимъ и вездѣ проглядываетъ ученикъ. Верстовскій написалъ нѣсколько оперъ, изъ нихъ нѣкоторыя имѣютъ значеніе, напримѣръ, «Вадимъ» и «Аскольдова могила». Последняя, бесспорно, лучшее изъ его произведеній. Въ области сочиненія пѣсень онъ создалъ также замѣчательныя произведенія.

Даргомыжскій избралъ художественную дѣятельность скорѣе изъ честолюбія, чѣмъ по дѣйствительно внутреннему влеченію, по, тѣмъ не менѣе, благодаря непрестанному труду, достигъ извѣстной высоты, за что говорить его «Эсмеральда», «Торжество Вакха» и «Русалка» — успѣхъ которыхъ обусловливается отчасти ихъ внутреннимъ музыкальнымъ содержаніемъ. Дѣятельность его, какъ композитора романсовъ, была гораздо успѣшнѣе. Но несмотря на все это, среди названныхъ музыкантовъ онъ самый слабый.

Вшедшая въ моду въ Петербургѣ итальянская опера вытѣснила повемногу русскую. Это мы говоримъ, однако, не для упрека: что бы быть справедливымъ, надо сознаться, что, съ художественной точки зрѣнія, подобное предпочтеніе итальянской музыки, можетъ быть, можно оправдать только въ Петербургѣ, и ни въ одномъ другомъ городѣ всего свѣта. Вѣдь одинъ только несравненный ансамбль, составленный изъ первыхъ по части пѣнія личинъ Европы, которыхъ въ другомъ мѣстѣ трудно было бы собрать въ такомъ количествѣ, уже по матеріальнымъ причинамъ, способенъ плѣнить самаго строгого противника итальянской драмы. Насколько же сильнѣе способенъ увлечь онъ массу публики, безусловно поддающуюся чувственнымъ впечатлѣніямъ и далеко не способную здѣсь, какъ и вездѣ, отличить артиста отъ исполняемаго имъ произведенія. Какимъ же образомъ могли бороться русскіе оперные композиторы со своими произведеніями, исполняемыми слабыми силами, противъ столь блестяще исполняемыхъ итальянскихъ оперъ!

Весьма естественно, что публика ими не интересовалась, а это обстоятельство съ своей стороны обезкураживало композиторовъ; чѣмъ ниже опускалась русская опера, становясь на степень трестепеннаго театра, тѣмъ нерѣшительнѣе дѣлались русскіе композиторы. Въ концѣ концовъ, они потеряли всякую охоту ставить на сценѣ даже уже написанныя ими оперы, не говоря уже о томъ, чтобы писать новыя, къ чему они не получали ни какого побужденія. Этими и объясняется скромная цифра, которой достигла русская оперная литература. Уже нѣсколько лѣтъ прошло безъ появленія какихъ либо новинокъ, и приходится ограничиваться исключительно старыми операми, дурно притомъ исполняемыми.

Однако, это безусловно неутѣшительное состояніе нельзя считать кризисомъ; по крайней мѣрѣ будемъ надѣяться. Къ тому же въ последнее время появляются чаще, чѣмъ прежде, молодые стремящіеся (strebende) таланты, такъ какъ кругъ людей съ дѣйствительно художественнымъ вкусомъ разрастается, то можно разсчитывать на лучшія времена. Инструментальная, какъ оркестровая, такъ и камерная музыка имѣетъ пока еще мало представителей; отчасти вслѣдствіе того, что въ массѣ публики не развилось еще въ должной степени пониманіе этого рода произведеній искусства, отчасти же и отъ того, что въ странѣ невозможно получить необходимаго образованія. Однако, съ каждымъ годомъ болѣе и болѣе распростра-

няется вкусъ къ классическимъ вещамъ нѣмецкихъ мастеровъ, и въ недалекомъ будущемъ многіе таланты могли бы почувствовать желаніе испробовать свои силы и на этомъ поприщѣ.

Наконецъ, мы обращаемся къ пѣснѣ, въ области которой русскими композиторами были созданы свои выдающіяся произведенія.

III. Варламовъ, Алябьевъ, Гурилевъ, Глинка, Даргомыжскій, Верстовскій, Графъ Вьельгорскій, Бахметьевъ, Толстой, Пашковъ, Дерфельдтъ, Дютшъ, Лядовъ, Кажинскій, Штуцманъ, князь Одоевскій. Поляки: Шопенъ, Эйсеръ, Добржинскій, Моношюко.

Пѣсня (романсъ) — единственный родъ музыки, имѣющій отечество. Происходя изъ народной пѣсни, она отличается отъ послѣдней облагороженной формой, болѣе глубокимъ проникновеніемъ въ отношеніи текста и болѣе искуснымъ сопровожденіемъ мелодіи. Если не существуетъ, какъ уже замѣчено прежде, національныхъ страстей, а потому и національной оперы, то имѣется за то національный способъ выраженія настроенія, а потому и пѣсня можетъ имѣть національный характеръ. Русскіе композиторы, слѣдуя этому возрѣнію, съ большимъ счастьемъ воспользовались имъ въ своихъ произведеніяхъ.

Въ литературѣ русскихъ пѣсень, вообще богатой, найдется не мало, съ вполне національнымъ характеромъ. Въ Россіи, какъ и вездѣ, пѣсни въ началѣ имѣли куплетную форму, которая съ развитіемъ музыки понемногу расширилась. Благодаря болѣе тѣсному сближенію музыки со словами и формой стихотворенія, постепенно появились и здѣсь совершенныя формы пѣсень: художественная пѣсня, романсы, баллады и т. д.

Самымъ богатымъ мелодіями, а потому и самымъ популярнымъ между этими композиторами былъ Варламовъ, хотя съ художественной точки зрѣнія его нельзя считать самымъ лучшимъ, такъ какъ онъ никогда не занимался серьезно музыкой и удовольствовался своимъ природнымъ большимъ талантомъ; онъ написалъ большое количество пѣсень, изъ которыхъ нѣкоторыя получили широкую извѣстность и за границей. Нѣкоторыя изъ нихъ обязаны своимъ распространеніемъ переложеніемъ ихъ для фортепiano, напр. «Красный сарафанъ», «Горныя вершины» и др. Въ Россіи многія изъ его пѣсень можно услышать въ устахъ народа. Къ самымъ счастливымъ вдохновеніямъ его принадлежатъ также пѣснь Офеліи изъ «Гамлета».

Любимѣйшій композиторъ послѣ Варламова —

Алябьевъ, «Соловей» котораго, благодаря переложенію Листа, весьма распространѣнъ въ Европѣ. Отъ перваго онъ отличается болѣе глубокимъ пониманіемъ искусства и благородными стремленіями. Кромѣ множества пѣсень онъ написалъ еще одну оперу, которая однако не подучила извѣстности, и не разу не была исполнена. Гурилевъ, весьма значительный талантъ, написалъ тоже не мало весьма хорошихъ пѣсень, нашедшихъ себѣ должную оцѣнку; однако самымъ значительнымъ композиторомъ и въ области пѣсень безспорно остается Глинка, котораго, безъ сомнѣнія, можно называть русскимъ Шубертомъ. Онъ прдалъ русской пѣснѣ художественную форму и не довольствовался только тѣмъ, чтобы, подобно другимъ, найдя удачную, болѣе или менѣе соответствующую тексту мелодію и снабдивъ ее аккомпаниментомъ изъ арпеджій, выпускаетъ ее въ свѣтъ. Пѣсни его, напротивъ того, удовлетворяютъ всѣмъ болѣе высокимъ требованіямъ искусства, заключая, кромѣ того, прелестнѣйшее мелодическое изобрѣтеніе.

Рядомъ съ нимъ, заслуживаетъ стоять Даргомыжскій. Его значительный талантъ блестящимъ образомъ выражается въ этомъ родѣ сочиненія.

Верстовскій, Лядовъ, Вьельгорскій, Бахметьевъ, Толстой, Пашковъ, Дерфельдтъ, Дютшъ, Лядовъ, Кажинскій и др. имѣютъ каждый среди своихъ пѣсень общезнавшія и всѣми любимыя.

Есть, однако, и другіе, которые не заслуживаютъ доставшейся на ихъ долю извѣстности: какъ напр. Лазаревъ, Рупини, Кашиевскій и др.

Въ такой снисходительности, однако, грѣшитъ публика не только въ Россіи, но и во всѣхъ другихъ странахъ. Если только разсмотрѣтъ всѣхъ, такъ называемыхъ, любимыхъ композиторовъ, при болѣе яркомъ освѣщеніи, то мало весьма извѣстныхъ именъ придется причислить къ этой послѣдней категоріи.

Въ сочиненіи танцевъ въ Россіи также найдутся весьма талантливые композиторы, какъ то: Лядовъ, Штуцманъ, Кажинскій, Дютшъ и др.

Самый выдающійся изъ нихъ Штуцманъ, который, благодаря эффектной инструментовкѣ, ласкающимъ мелодіямъ, увлекающему ритму, всего ближе подходитъ къ вѣнцу — Штраусу. Не малая часть лучшихъ русскихъ музыкантовъ является людьми, занимающимися музыкой изъ любви къ искусству, и не видящихъ въ ней способа пропитанія.

Большинство изъ нихъ предалось исполнительной части искусства, и достигло въ этомъ

направленіи такого совершенства, что затрудняетъ дорогу артистамъ; многіе же изъ нихъ занялись композиціями и создали произведенія, достойныя въ меньшей степени удивленія.

Самый выдающійся среди нихъ графъ М. Ю. Вельгорскій, соединяющій большою талантъ съ глубокими познаніями. Онъ писалъ оперы, симфоніи, квартеты, пѣсни, хоралы и т. д., создавая, такимъ образомъ, во всѣхъ областяхъ искусства и очень большимъ успѣхомъ. Несмотря на свой высокій постъ и сопряженныя съ нимъ многочисленныя постороннія занятія, онъ серьезно занялся музыкой и достигъ въ ней такихъ глубокихъ познаній, что русскіе музыканты считаютъ его высшимъ авторитетомъ для оцѣнки своихъ произведеній и рѣдко выпускаютъ въ свѣтъ болѣе значительныя свои произведенія, не узнавъ его, созрѣвшего долгимъ опытомъ и рѣшительнаго, мнѣнія.

Во всей Европѣ трудно было бы найти дилетанта, котораго можно было поставить съ нимъ рядомъ.

Князь В. Ѳ. Одоевскій, выдающійся своими замѣчательными теоретическими познаніями, посвятилъ себя исключительно серьезному направленію; онъ сочиняетъ органичныя фантазіи, фуги, каноны и т. д., которые отвѣчаютъ самымъ строгимъ требованіямъ искусства, но отъ природы онъ менѣе богато одаренъ, чѣмъ вышеупомянутые композиторы. Существуетъ еще нѣсколько композиторовъ, которые заслу-

живали бы почетнаго упоминанія, но цѣль этой статьи заключается только въ указаніи самыхъ выдающихся явленій.

Изъ другихъ странъ, принадлежащихъ къ Россіи, не появилось ни одного значительнаго музыканта, исключая Польши, которая можетъ указать кромѣ всемірно-извѣстнаго Шопена, еще на недавно умершаго Эльснера, который написалъ много ораторій, мессъ, инструментальныхъ произведеній; Добржинскаго, богато одареннаго природою композитора, произведенія котораго получили извѣстность въ Германіи, и, наконецъ, Моношко, котораго въ настоящее время нужно считать самымъ выдающимся изъ польскихъ композиторовъ.

Если принять во вниманіе короткое время существованія въ Россіи музыки какъ искусства и результаты достигнутыя въ ней, то нельзя не питать на будущее самыхъ лучшихъ надеждъ. Будемъ ожидать, что въ самомъ короткомъ времени русскіе композиторы будутъ пользоваться полнымъ признаніемъ всей остальной Европы.

Желательно, чтобы музыкальные издатели Европы познакомили ея публику по крайней мѣрѣ съ пѣснями русскихъ композиторовъ, издавъ ихъ на двухъ языкахъ. Публика ознакомилась бы, такимъ образомъ, со многими новостями, художники приобрѣли бы широкое поле для разсмотрѣнія и кругъ ихъ музыкальныхъ воззрѣній расширился бы значительно.





Хроника.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

«Вертеръ».

Лирическая драма (по Гете). Музыка Ж. Массенэ.

Последняя новинка Мариинской сцены не оказалась совершенной новостью для Петербургской публики. Года два тому назадъ она была исполнена гастролеровъ въ Маломъ театрѣ французской оперной труппой съ Ван-Дейкомъ и Колонномъ во главѣ. Тогда, помнится, опера Массенэ произвела болѣе впечатлѣнія, чѣмъ теперь. Можетъ быть потому, что въ нашей труппѣ не имѣется Ван-Дика и, уже во всякомъ случаѣ, потому, что каждое лирическое произведеніе, исполненное въ переводѣ, непременно и значительно проигрываетъ въ сравненіи съ подлинникомъ.

Не стоить рассказывать то, что учинила безшабашная компанія французскихъ либреттистовъ (Бло, Миллье и Гартманъ) надъ превосходнымъ романомъ Гете. Скажу лишь, что либретто вышло безсвязное, прескучное, монотонное и до крайности блѣдное. Оно обладаетъ всеми данными, необходимыми для парализаціи музыкальнаго впечатлѣнія.

«Вертеръ» написанъ Массенэ въ

1886—87 годахъ, т. е., если не ошибаюсь, передъ «Эсکلармондой», но въ свѣтъ появился позже ея, такъ какъ первое его представленіе состоялось въ 1892 г. въ Вѣнѣ. Въ немъ ясно сказалося приобщеніе Массенэ къ Байретскимъ теченіямъ, ясно, но со стороны художественности также безуспѣшно, какъ и въ «Эсکلармондѣ» и др. позднѣйшихъ произведеніяхъ. Написана она безъ округленныхъ (за малыми исключеніями) номеровъ, музыка идетъ непрерывно, параллельно сценическому дѣйствію, въ вокальной части преобладаетъ декламационная сторона, совмѣстное и хоровое пѣніе отсутствуютъ, въ оркестрѣ разрабатываются повторяемые, условно характеристичные, мотивы, самъ оркестръ сталъ симфоничнѣе и изысканнѣе и интересъ музыки инструментальной по большей части беретъ перевѣсъ надъ музыкой вокальной. Въ нюансировкѣ видна особенная тщательность, продуманность. Имѣются прелестныя детали. За всѣмъ тѣмъ музыка оригинальностью не отличается, силы и размаха въ ней нѣтъ совершенно и, несмотря на захватывающую нервность послѣднихъ сценъ оперы, особеннаго впечатлѣнія она не производитъ.

Если идти по порядку, то съ 1-го же акта слѣдуетъ отмѣтить появленіе Вертера съ красивымъ, сильно-напряженнымъ очереднымъ solo виолончели и скрипки и слѣдующую затѣмъ D-dur'ную мелодію (уже появлявшуюся въ прелюдіи) свѣтлаго пасторальнаго характера. Вообще весь первый монологъ довольно поэтиченъ и картиненъ въ оркестровомъ сопровожденіи. Въ немъ даже не бросается въ глаза нѣкоторая напыщенность выраженія, всегда свойственная французскимъ художникамъ. Впрочемъ всю декламационную сторону придется обойти молчаніемъ. Она показалась слабой и безцвѣтной, но доврять этому впечатлѣнію нельзя, такъ какъ качество ея сильно обусловлено текстомъ подлинника и, само собой, слабѣетъ при исполненіи на чужомъ языкѣ, притомъ же въ довольно посредственномъ переводѣ. Граціозна вальсообразная музыка сопровождающая приходъ гостей. Она становится еще пріятнѣе, появляясь отрывками *piano-pianissimo* въ началѣ 2-ой половины акта, при восхожденіи луны. Пѣвучая, простая и нѣжная синкопированная фраза, составляющая главную тему любовной сцены, звучитъ очень поэтично въ связи съ луннымъ освѣщеніемъ и появленіемъ на сценѣ сантиментальной пары героевъ. Нѣжный колоритъ дуэта не выдержанъ; въ срединѣ его съ оглушительнымъ неистовствомъ врывается весь мѣдный хоръ оркестра, превращая на мгновеніе скромныхъ Вацларскихъ обывателей въ испанскихъ Вотана и Брунгилду. Очень красивъ ходъ модуляцій (съ арпеджіями арфы), составляющій какъ бы прелюдію къ пѣвучей фразѣ «Улыбка неземная». Хороша также прочувствованная заключительная фраза Вертера «Вы клятыѣ той останетесь вѣрны! А я умру!... Шарлотта!»

Во II-омъ актѣ употреблена за сценой очень банальная органная музыка. Она излишня и вставлена, вѣроятно, для колорита, но нужно замѣтить, что нѣмецкаго колорита, не говоря уже объ особенно типичномъ въ Гетевскомъ «Вертерѣ» нѣмецкомъ духѣ, въ оперѣ нѣтъ. — Нравится тепло написанное, спокойное и безмятежное дуэтино Шарлотты и Альберта.

Исполняемое Вертеромъ Allegro, мо-

жетъ быть удачно для пѣвца съ наклономъ къ блеску исполненія, но оно довольно поверхностно и ходульно. Въ сценѣ съ Софьей музыка пріобрѣтаетъ почти всегда удачный у французскихъ композиторовъ легкій колоритъ, она граціозна, шаловлива и непринужденна. Милая своей незатѣйливой мелодіей (въ $\frac{6}{8}$) пѣсенка Софьи «Солнечный лучъ» выиграла бы отъ нѣсколько болѣе медленнаго темпа. Въ сценѣ прощанія Вертера съ Шарлоттой есть не мало страстныхъ выразительныхъ мѣстъ. Также производитъ впечатлѣніе фраза его монолога «Когда съ пути дитя вернется», звучащая искренне и трогательно.

Третье дѣйствіе самое интересное по содержанию. Это отразилось и на музыкѣ. Временами она является способной увлечь слушателя. Сцена чтенія писемъ, разнообразная и содержательная, дуэтъ двухъ сестеръ, удачно основанный на контрастахъ, теплый и задумчивый производятъ прекрасное впечатлѣніе, нѣсколько нарушаемое слѣдующимъ затѣмъ Allegro agitato Шарлотты (въ $\frac{6}{4}$) въ которомъ авторъ снова, неособенно удачно становится на ходули. Много удачнаго въ сильно драматическомъ дуэтѣ Шарлотты и Вертера. Выразительно трепетное, судорожное обращеніе послѣдняго «Это я!... Прищель!...», но особенно хороша проникнутая безнадежной грустью мелодія «Зачѣмъ будить меня». Появленіе Альберта мрачный колоритъ, приданный его оркестровому мотиву, пріобрѣтаютъ мелодраматическую окраску. Въ «интермеццо», соединяющемъ 3-ій актъ съ 4-мъ, проводятся уже слышанные мотивы, достигающіе порою значительной напряженности. Послѣдній, заключительный дуэтъ, заключая въ себѣ нѣсколько интересныхъ деталей, въ отношеніи музыкальнаго содержанія сильно уступаетъ предыдущему. Вызвавшее его, сценическое положеніе довольно неестественно. Впрочемъ, въ немъ употребленъ сильный эффектъ—это исполняемый за сценой дѣтскій рождественскій гимнъ, слышанный въ моментъ первой встрѣчи Шарлотты съ Вертеромъ.

Въ общемъ опера слушается очень легко, безъ утомленія, но за исключеніемъ упомянутыхъ сценъ 3-го акта, почти ни на чемъ вниманія не останавливается. Массна несомнѣнно талантли-

вый композиторъ, но есть во Франціи и талантливѣе его. Между тѣмъ, за исключеніемъ Гуно, это единственный счастливецъ, проникшій въ Маринскій театр. Не считая «Короля Лагорскаго», дававшегося въ годы казенной Итальянской оперы, «Вертеръ»—третье его произведение, появляющееся на русской сценѣ («Маяонъ», «Эсклармонда»). Полагаю у С.-Санса найдутся оперы, не менѣе оперъ Массенэ, достойныя постановки у насъ. Есть еще красивая драма Лало «Король Исъ»; большимъ успѣхомъ пользовалась въ Парижѣ «Отчизна» Паладилэ, но, главное въ томъ, что большая сцена, принимающая несложныя, сочиненныя для театра комической оперы, произведенія Массенэ, до сихъ поръ не озаботилась постановкой возможныхъ единственно на ней «Троянцевъ» Берлиоза. Выключеніе этой оперы въ репертуаръ нашей сцены составило бы безспорно одно изъ выдающихся событій столичной артистической жизни.

Исполненіе Вертера было, какъ всегда, хорошее и главные исполнители (гг. Фигнеры, Яковлевъ и г-жа Рунге) имѣли крупный успѣхъ. Опера разучена подъ мастерскимъ управленіемъ Э. Ф. Напрavnика.

Постановка художественная. Очень колоритны и характерны декораціи 1-го и 2-го актовъ. Въ нихъ много солнца. Но выше всего декоративное «интермеццо» 4-го—лунный свѣтъ, отраженіе его въ гладкомъ льду рѣки, старинныя зданія съ освѣщенными окнами, черныя, голыя деревья по берегу, падающій свѣтъ... Эта декорація положительно захватываетъ зрителя вложенной въ нее поэзіей и захватываетъ несравненно сильнѣе, чѣмъ посторонняя ей музыка «интермеццо». Декорація написана г-мъ Ивановымъ, выказавшимъ въ ней талантъ, сильно напомнившій зрителямъ талантъ покойнаго декоратора—поэта М. Бочарова. П.

«Гензель Гретель» Гумпердинга.

Панаевскій театръ, 2-го Января 1896 года.

Современная оперная литература не только проникается, но прямо уже начинаетъ жить Вагнеровскими принципами и тенденціями. Иная форма музы-

кально-драматическаго произведенія въ настоящее время является невозможной. Нѣтъ новой и болѣе совершенной, какъ потому, что старая, вѣрнѣе *современная*, не дала еще всего, что можетъ дать, такъ и потому, что не явился еще новый художникъ съ геніемъ Вагнера. Возвратъ къ прежней формѣ является анахронизмомъ. Композиторство Евгенія Діаза вызываетъ въ публикѣ смѣхъ. Присущая большинству послѣ-вагнеровскихъ оперъ манера музыкальной драмы принимается какъ должное, естественное и необходимое.

Опера Гумпердинка—настоящая Вагнеровская опера. Она—не подражаніе, не поддѣлка подъ характеръ творчества Байрейтскаго исполина. Она одушевлена духомъ Вагнера просто потому, что въ оперной дѣятельности онъ является въ настоящее время единственнымъ животворнымъ, вызывающимъ къ жизни духомъ. И сюжетъ, и музыка «Гензель и Гретель»—байрейтскія. Почти всѣ герои современной оперы являются родственными по происхожденію героямъ тетралогіи. Зигфриды, Брунгильды, Гундинги породили цѣлое общество Фредегондъ, Гвендолинъ, Гунтрамовъ, Лидериковъ и пр. Послѣдніе, по большей части, составляютъ блѣдныя тѣни первыхъ, ихъ подчиненную, сливающуюся въ одно смутное пятно, свиту. Гензель и Гретель—родились самостоятельно живыми лицами, они не занимаютъ подчиненнаго мѣста въ свитѣ кочующихъ по Европейскимъ театрамъ (кроме Россіи) боговъ, героевъ и великановъ. Они—младшіе, но *родные* братья Зигфрида, Брунгильды, Зигмунда. —Средоточіемъ Вагнеровскаго труда является миѣическое преданіе. Сказка, часто дѣтская, составляетъ только одну изъ болѣе мелкихъ формъ выраженія мѣа. Герои ея, часто дѣти, обнаруживаютъ полное родство съ героями-богатырями миѣическихъ былинъ. Они дѣйствуютъ въ сверхъ-

естественной, но *для нихъ* всегда естественной, средѣ. Они живутъ самыми простыми, но за то сильными чувствами, не укорачиваемыми, не заглушаемыми рефлексіей. Зигфридъ, Брунгильда, Парсифаль—большія дѣти. Гензель и Гретель—маленькіе герои. Первые содержательнѣ вторыхъ, но вслѣдствіе того и однообразнѣ. По большей части, они являются невольниками рока и чувственной страсти. Послѣдніе, раздѣляя деспотизмъ судьбы, избѣгаютъ владычества страсти. Въ результатѣ—дѣйствія ихъ менѣе сильны и увлекательны, но болѣе разнообразны и оригинальны. Герои Гумпердинка также обходятъ всю Европу. Они не замедляютъ вызвать себѣ сопутствующія тѣни. Массенэ пишетъ «Сандрильону».

Въ музыкѣ Гумпердинка—та-же крайняя живость и самостоятельная подвижность голосовъ оркестра, то же немолчное движеніе впередъ, какъ и въ музыкѣ Вагнера. Дѣйствующія лица перваго поютъ очень несложныя, незатѣйливыя мелодіи. Послѣдній, когда было нужно, умѣлъ писать мелодіи, приближающіяся своей простотой къ народной пѣснѣ. Какъ у того, такъ и у другаго—и оркестровыя созвучія и вокальныя мелодіи не являются цѣлью сами по себѣ. Онѣ служатъ средствомъ воплощенія поэзіи, наполняющей мысль, чувство, положеніе, въ живыхъ звукахъ. И часто сочная звучность музыки Гумпердинка поражаетъ тѣмъ-же одуряющимъ, прекращающимъ мысль, ароматомъ, который такъ свойственъ музыкѣ Вагнера. Все сказанное не должно привести къ тому, что автора «Гензеля» можно поставить на одну доску съ авторомъ «Парсифаля». Вагнеръ—геній, Гумпердинкъ—талантъ и, насколько возможно судить по одному произведенію, талантъ небольшой, не глубокой, въ иныхъ условіяхъ прошедшій бы незамѣченнымъ. Я хотѣлъ сказать только, что

Гумпердинкъ, *композиторъ - вагнеристъ*, среди цѣлой пляды современныхъ композиторовъ того же направленія, изъ которыхъ многіе даровитѣе его, является, кажется, единственнымъ *не подражателемъ* Вагнера. Подражаніе, по большей части—копированіе внѣшней манеры, искусственное подлаживаніе подъ характеръ оригинала, производитъ неприятное отталкивающее впечатлѣніе, какъ неискренняя рѣчь актерствующаго человѣка. Опера Гумпердинка оставляетъ впечатлѣніе свѣжее, пріятное, здоровое, порой обаятельное. Его музыка искренна, естественна; онъ имѣетъ симпатичную музыкальную индивидуальность. Онъ сочиняетъ *свою* музыку и *по своему*, но его музыкальная личность *воспитана* Вагнеромъ.

Сказаннаго достаточно, чтобы не входить въ подробный разборъ обработки всѣмъ извѣстнаго сюжета и неотъемлемой отъ него музыки. Слѣдуетъ замѣтить лишь, что инстинктивно-возникающее въ слушатель недовѣріе къ состоятельности и занимательности подобнаго сюжета, въ пригодности его для оперной сцены, на которой привыкли видѣть кровавое бѣснованіе различныхъ Азученъ, Риголеттъ, Сен-Брисовъ или безконечныя любовныя объятія Фаустовъ и Маргаритъ, Ромео и Джульеттъ и пр., разсѣивается съ первой же картины. Несложныя похождения героевъ, чувства и настроенія ихъ положительно плѣняютъ, увлекаютъ и трогаютъ своей чистотой, неотразимой поэзіей искренности и цѣльности, свѣтлой, великой и незапятнанной красотой, наполняющей дѣтскія души. Отсутствие неизмѣнныхъ прилипчивыхъ сценическихъ страданій, полнѣйшее отсутствіе элемента страсти, придающаго впечатлѣнію, при современномъ поворотѣ умовъ, независимо отъ формы своего выраженія, извѣстный, хотя бы и неумовимо-легкій оттѣнокъ скабрзаности—

все это въ связи съ положительными качествами оперы сообщаютъ слушателю особенно мирное, спокойное настроеніе. Точно слушаешь прекрасную, увлекательную сказку, сопровождаемую колыбельнымъ припѣвомъ.

Перечислять отдѣльныхъ хорошихъ мѣстъ не стоитъ. Во первыхъ опера очень цѣльна и хотя имѣются въ ней и слабыя мѣста, но они пропадаютъ, сглаживаются въ общемъ хорошемъ впечатлѣніи, во вторыхъ—опера безусловно хороша, но ничего особеннаго, изъ ряда вонъ выдающагося въ ней нѣтъ. Укажу лишь на чарующую поэзію «лѣсныхъ ужасовъ», ночлега въ лѣсу и пробужденія, на яркій фантастическій комизмъ сценъ съ вѣдьмой.—По свѣжести, цѣльности и оригинальности впечатлѣнія она является несомнѣнно самой удачной новинкой нашего опернаго сезона.

Исполнена опера была стройно, со вкусомъ со стороны главныхъ вокальныхъ исполнителей (г-жи Забѣлла, Любатовичъ, Нума и г. Соколовъ) и съ рѣдкою для частныхъ театровъ чистотою оркестроваго сопровожденія. Постановка по возможности тщательная. Декорации написаны своеобразно и характерно, но не рассчитаны на величину зрительной залы. Размахистость кисти, умышленная небрежность деталей, стремленіе къ оригинальности, составляющія ихъ отличительную черту, привели автора, художника г. Коровина, къ порядочно рѣжущей глазъ безвкусицѣ въ декорации апофеоза 2-ой картины.—Опера, состоящая изъ 2-хъ актовъ, исполняется въ раздѣленіи на три, что не выгодно отражается на непропорціональной длиннотѣ 3-ей картины.

За товариществомъ Панаевского театра остается честь ознакомленія нашей публики съ выдающимся произведеніемъ новѣйшаго иностраннаго композитора. и не только публики, но и дирекціи казенныхъ театровъ, такъ какъ есть слухъ

о постановкѣ «Гензель и Гретель» въ будущій сезонъ на Маріинской сценѣ. Отъ души желаемъ, чтобъ слухъ этотъ оправдался.

П.

Юбилейный Концертъ Петропавловскаго Хороваго Общества.

«Четыре времени года» Иос. Гайдна.

Покойный А. Г. Рубинштейнъ, исполняя на своихъ лекціяхъ сонаты Гайдна, назвалъ автора ихъ—добродушнымъ дѣдушкой, заманивающимъ къ себѣ ребятшекъ, угощающимъ ихъ конфетами и, не рѣдко, учиняющимъ надъ ними забавную, незлобиво-ехидную шутку. Великолѣпное сравненіе, характерное и мѣткое! Но, только, не всегда одни конфеты, не всегда лишь шутки. Порой дѣдушка усаживаетъ маленькихъ гостей вокругъ своего стола. Онъ хочетъ быть поучительнымъ. Физиономія его принимаетъ благодушную умиленность сельскаго пастора, занятаго чтеніемъ библіи. Съ особенной, слегка торжественной серьезностью, при сосредоточенномъ вниманіи слушателей,—дальшихъ отъ него годами, но ровесниковъ по духу,—начинаетъ онъ вырѣзывать ножницами изъ листа бѣлой бумаги различныя фигуры. Вырѣжетъ одну,—«это Богъ!»—всѣ тотчасъ же видятъ, что никакъ нѣтъ бѣлый слугать и быть не можетъ. Вырѣжетъ другую: «а вотъ это архангелъ Михаилъ!»—третью: «а это школьный учитель»; вотъ это «деревенская дѣвушка, а вотъ батракъ Лука»... Нѣтъ нужды, что и Богъ, и батракъ Лука, и его возлюбленная имѣютъ одинаковый цвѣтъ, одинаковый размѣръ, одинаково растопыренные руки и ноги, симметричныя дыры вмѣсто глазъ... Неняскому міромъ масляныхъ красокъ, дѣтскому воображенію всѣ эти фигуры являются именно тѣмъ, чѣмъ называетъ ихъ дѣдъ съ волшебными ножницами. И самъ онъ, также непоколебимо, какъ и его воспримчивая аудитория, вѣрить въ подлинность своихъ куколокъ, во всемогущество своихъ острыхъ ножницъ.—Лица готовы, начинается исторія. Для покожденій ихъ, для обстановки, для всякихъ чудесныхъ событій является орудіе болѣе острое и топкое, чѣмъ ножницы,—матеріалъ болѣе гибкій, болѣе подвижный, чѣмъ бумага: слово и звукъ. Рѣчь старика, пересыпанная прибаутками, пословицами, частыми библейскими изрѣченіями, смягченными обыденнымъ слогомъ, увлекаетъ слушателей, интересуетъ

и тѣшить ихъ. Бумажныя фигуры оживляются: каждая изъ нихъ, и Богъ, и молодая дѣвушка, приобретаютъ характерный профиль самого разказчика и точно сами начинаютъ смотрѣть и слушать, какъ резоледшійся старикъ, строя уморительныя гримасы, притоптывая и приплясывая, принимаясь передразнивать крики и движенія всевозможныхъ птицъ и звѣрей, изображать все, что угодно.... Правда, какъ всѣ старые люди онъ немножко болтливъ, излишняя же болтливость утомляетъ вниманіе, охлаждаетъ увлеченіе, притупляетъ интересъ. Но, когда окончится рѣчь, представленіе и угощеніе, сразу почувствуешь сколько теплою, простой, искренней и самобытной поэзіи выдѣлилъ изъ своей славной души веселый, добродушный хозяинъ на потѣху и поученіе гостямъ.

Одна изъ такихъ рѣчей прозвучала намъ въ день 25-лѣтняго юбилея С. Петри-Ферейна, 7-го Января, и снова слушатели, уже «блазнованные» страстными рыданиями и мучительными стонами тревожной, мятежной души новѣйшаго искусства, отдохнули, любуясь этимъ перелившимся въ звуки простодушіемъ, набожнымъ умиленіемъ, а, главное, ясностью, чистотой и особенной свѣтлой, почти дѣтской радостью, составляющими существенный элементъ красоты безмятежной Гайдновской музы. Просто, чисто, ясно! Даже важныя контрапунктическія формы теряютъ подъ перомъ Гайдна свой суровый, величавый, монастырскій характеръ, даже сложная и нерѣдко жесткая работа полифоніи приобретаетъ у него особую благодушность, мягкость и привѣтливость. Стиль Баховскаго искусства сравниваютъ съ средневѣковой готикой, одновременно и мрачной торжественной, возносящей душу въ безграничность и пристающей, подавляющей ее величіемъ своихъ формъ, съ готикой, прихотливо развертывающей воздушный узоръ чарующихъ мистическихъ грезъ и отливающей въ тяжело-реальныя, каменные формы неумолимую, неподвижную жестокость религіознаго фанатизма. Контрапунктическій стиль Гайдна можно сравнить съ небольшой сельской церковью; та-же готика (вѣрнѣе осколокъ ея), но въ малыхъ размѣрахъ утратившая все свое величіе, силу, таинственность; сохранена гармоничность формы, по окружающая природа положила на нее новый колоритъ; ясность горизонта, голубое небо, зелень вокругъ; всѣ уголки храма освѣщены солнцемъ; набожность сливается съ непокидающимъ богомольцевъ ощущеніемъ здоровой жизненной веселости; рѣчь пастора звучитъ самымъ обыденнымъ

слогомъ и часто на самыя обыденныя темы; глубокое, властное *готическое настроеніе* исчезло совершенно.

Въ музыкѣ Гайдна заключено много проблесковъ красоты, еще немеркнувшихъ и для современнаго уха. Особеннымъ характеромъ запечатлѣваетъ ее—вѣра въ изобразительныя способности музыки, наивно-серьезное отношеніе къ выбору темъ и довѣріе къ употребляемымъ средствамъ ихъ выраженія. Наивность, съ которою розыскиваются и изображаются различныя примитивныя аналогіи, лишаетъ прозведенія Гайдна заключенной иногда въ ихъ замыслѣ доли величія, но придаетъ имъ особенный рельефъ, особенный отбѣнокъ созерцательности, особенную прелесть впечатлѣнія, проникшаго въ дѣтскую душу и отраженнаго ею въ видѣ инстинктивно сформированной, милой и поэтической, по своей незатѣйливости и непосредственности, дѣтской скакки. Въ стремленіи къ изобразительности, къ программности ясно сказывается происхожденіе Гайдна изъ народной среды и непрекращающаяся за отсутствіемъ культуры духовная связь его съ этою средой. Мысль народа неудовлетворяется исканіемъ абсолютной, самой въ себѣ заключенной красоты, понятной и воспринимаемой только на извѣстной ступени эстетическаго развитія. Она требуетъ положительныхъ, реальныхъ образовъ, реальныхъ чувствъ и ощущеній. Какъ отвлеченныя моральныя доктрины облекаются въ его пониманіи въ опредѣленныя черты знакомыхъ образовъ, такъ и музыка должна что-нибудь ему говорить, о чемъ нибудь разказывать и, во всякомъ случаѣ, оправдывать свое существованіе какимъ-либо жизненно-практическимъ примѣненіемъ. Гайднъ постоянно стремится разказать что-нибудь своей музыкой,—музыкой, которую современники, обладай они беззащѣнчивой шутивостью русскихъ дилетантовъ, можетъ быть съ меньшимъ основаніемъ, чѣмъ послѣдніе, могли бы назвать «*musique de cochers*». Если холодная краснота и бездушная грація музыки Моцарта напоминаютъ порою строгую бѣляну мрамора, извѣженную манерность и безжизненное жеманство фарфора, то рядомъ съ нею музыка Гайдна покажется можетъ быть болѣе грубой, не столь эстетически изящной, но несомнѣнно болѣе жизненной, болѣе способной къ характерности, раскрашенной терракотой. Отъ нее и теперь еще вѣетъ тепломъ, въ ней и теперь еще чувствуется бѣненіе пульса, тогда какъ первая—холодный взглядъ, безучастно устремленный на насъ изъ прошлаго, отжившаго вѣка.

На этот раз нам спѣли «Времени Года». Рядъ смѣняющихся картинъ природы—сюжетъ несомнѣнно грандіозный, но онъ повернуть въ удобную для Гайдна идиллическую сторону. Всѣ времена года наблюдаются на пространствѣ небольшой сельской фермы, обитатели которой (бумажныя фигуры съ Гайдновскимъ профилемъ) съ Маниловской умиленностью, въ стихахъ, написанныхъ въ стилѣ хрестоматической повѣи для дѣтскаго возраста, рассказываютъ о томъ, что видятъ вокругъ, о своихъ работахъ, о своихъ развлеченияхъ, поминутно хвалятъ Бога и, при случаѣ, то по одиночкѣ, то вмѣстѣ съ хоромъ громкогласно распѣваютъ тексты школьныхъ прописей. Сообразно съ числомъ временъ года ораторія дѣлится на четыре части; начинается весной, кончается зимой. Каждой части предшествуетъ краткое инструментальное вступленіе, рисующее извѣстное состояніе природы или обусловленное послѣднимъ состояніемъ человѣческой души (3-ья часть). Эти музыкальныя картины, въ виду общности задачи съ позднѣйшей программой и оперной музыкой и частаго пользованія подобными темами, останутся единственными въ своемъ родѣ. Къ подобнымъ же («Наступленіе весны», «Разсвѣтъ», «Зимніе туманы») произведеніямъ новѣйшаго искусства они относятся, какъ любимая XVIII вѣкомъ, остроумная, по не затрогивающая чувства, маскарадная аллегорія—къ проникающей душу поэзіи современной пейзажной живописи, къ богатству красокъ и воображенію современнаго декоративнаго искусства. Болѣе прочихъ выдается вступленіе къ зимѣ, нѣжное, поэтичное и болѣе близкое нашей эпохѣ, благодаря своему выдержанному минору и хроматизму. Грустная, выразительная тема его, если не ошибаюсь, нѣрѣдко эксплуатировалась и позднѣйшими композиторами. Вступленіе къ 3-ей части («Осень») изображаетъ «радость поселянъ при видѣ обильной жатвы». Теперь, конечно, никто не взялъ бы сюжетомъ музыкальной пьесы чувство человѣка, возбужденное сознаніемъ того, что онъ будетъ сытъ, но поселяне Гайдна—благонравныя дѣти, счастливыя выполненіемъ заданнаго Богомъ урока. Радость ихъ изображается, слегка ускореннымъ въ темпѣ, менуэтомъ. Дальнѣйшее содержаніе каждой части излагается пѣвцами solo (речитативы, аріи, дуэты, трио) и хоромъ, прпчемъ оркестръ занимаетъ далеко не послѣднее мѣсто въ этой передачѣ разныхъ сценъ и картинъ. Речитативы Гайдна очень разнообразны, они, точно церковно-служебные вокалы на-распѣвъ, застыли въ какомъ то условномъ, искусственномъ

пафосѣ. Аріи по большой части милы и выразительны. Спокойный, размѣренный ритмъ аріи «о сѣятелѣ», простота, привольность, схваченный характеръ музыки пастушьей трубы въ аріи «о пастухѣ», художественная экспрессія аріи «о солнечномъ зноѣ», картинность синкопированнаго аккомпанимента, передающаго изнеможеніе, охватившее природу, незатѣйливое, но прочувствованное изображеніе «Waldweben», оживленность и напряженность аріи объ «охотѣ» и пр. и пр., все это оставляетъ очень свѣтлое, приятное и веселое впечатлѣніе, не нарушаемое даже и тѣмъ обстоятельствомъ, что иногда повѣтствующіе голоса (къ счастью неслишкомъ часто), загнувшись на какомъ либо слогѣ, раздражаются длинными маперными вокализациями. Хоры превосходны, красивы, разнообразны, выдержаны въ характерѣ. Прелестенъ «призывъ весны»; интересны хоры моральнаго содержанія (фуги), картиненъ хоръ «грозы». Послѣдній производитъ даже нѣсколько комическое впечатлѣніе, благодаря утрированному выраженію ужаса, какъ въ текстѣ, такъ и въ музыкѣ. Добродѣтельныхъ пейзажъ охватывается такой панической страхъ, что можно подумать—они видятъ первую грозу въ своей жизни. Приемы оркестроваго сопровожденія и общій характеръ картины напоминаютъ однозначущій эпизодъ 6-ой Бетховенской симфоніи. Забавно, что въ фугированной «похвальной пѣснѣ труда» преобладаютъ мирныя созвучія. Красиво-мощное заключеніе этой пѣсни. Характеренъ хоръ охотниковъ, по выше всѣхъ жанровыхъ сценъ стоитъ заключительный хоръ 3-ей части, «вакханалія». Правда, въ немъ нѣтъ настоящаго вакхическаго веселья, огненнаго увлеченія, нѣтъ нескромныхъ, вызывающихъ позъ нѣтъ напряженнаго и разпузданнаго стремленія,—это, все тѣ-же добродѣтельные школьники, играющіе въ попойку и не теряющіе своего благонравнаго облика, даже пользуясь уменьшеннымъ септаккордомъ для выраженія наивысшаго буйства своихъ восклицаній. Но, этотъ хоръ колоритенъ и, что главное, мѣстами совершенно приближается къ характеру музыки народныхъ сценъ во «Фрейшюцѣ». Онъ веселъ, легокъ съ начала до конца, главное настроеніе постепенно развивается и усиливается и несмотря на сравнительно большой объемъ этого финала, въ немъ совершенно не чувствуется работы, точно сочиненъ онъ въ нѣсколько минутъ, сразу, безъ помарокъ, безъ обдумыванія. Вообще, *непринужденность*, характеръ пѣсни, которая распѣвается сама собой, въ лѣсу, на свѣжемъ воздухѣ, безотчетно распѣвается подъ

влияніем властнаго физическаго удовольствія, составляет одну изъ отличительныхъ чертъ, одно изъ неслабѣющихъ достоинствъ творчества Гайдна.

Разумѣется, многими чертами своими произведение очень устарѣло. Нельзя отрицать, что устарѣлость эта, преобразуясь для нашихъ ушей въ манерность, въ испровергнутую и отринутую нашимъ поколѣніемъ условность, временами оставляетъ слушателей холодными и даже утомляетъ ихъ. Но, это не должно мѣшать цѣнить и чувствовать скрытую въ немъ красоту, красоту сильнѣйшую смерти, живительную красоту творческаго человѣческаго духа, неизмѣняемую сотней годовъ. Картины, созданныя Гайдномъ, изображались позже и изображаются много и часто, полнѣе, роскошнѣе, богаче,—но, Гайдновскія останутся единственными, какъ образцы музыкальной пейзажности прошлаго вѣка. Если можно наслаждаться устарѣлыми формами «идеальнаго пейзажа», предназначенными «радовать глазъ» и «умилать душу», наслаждаться этимъ, проглядывающимъ сквозь потускнѣвшія краски, живымъ, зафиксированнымъ на холстѣ мѣросозерцаемѣмъ вчерашняго, исчезнуващаго изъ міра поколѣнія, заглянуть въ порожденные этими далекими душами иллюзіи, составившія индивидуальность вѣка,—то и въ музыкѣ, устарѣлость, заковѣтость или омертвѣлость красокъ еще не доказываетъ, что сочиненіе утратило свою жизнеспособность, свою скрытно-дѣйствующую энергію и право на вниманіе къ себѣ. Чѣмъ болѣе расширена область наслажденія, тѣмъ лучше. Мы наслаждаемся Вагнеромъ и Берліозомъ, но въ искусствѣ, въ дѣятельности великихъ талантовъ не можетъ быть деспотизма,—мѣста достаточно и всѣмъ просторно. Наслажденіе творчествомъ первыхъ не исключаетъ интереса и возможности наслажденія творчествомъ Гайдна. Оно не ускользаетъ отъ насъ; его оживленная рѣчь на возвышенныя темы или пустая, поверхностная салонная болтовня вводятъ насъ на нѣсколько часовъ въ общество навсегда для насъ замкнутой эпохи минуващаго. Въ наслажденіи искусствомъ—способность свободно расширять непроявольную, тѣсно-ограниченную область жизни.

Исполненіе ораторіи нѣмецкимъ хоровымъ обществомъ было во всѣхъ отношеніяхъ добросовѣстнымъ и удачнымъ. Красивая звучность, сдержанность въ отгнѣнкахъ, рельефно подчеркивающая стиль сочиненія, ровность, твердое, увѣренное пѣніе сложной полифонической разработки. Солистами были М. Зембрихъ, гг. Систер-

мансъ и Горскій. Талантливая пѣвица не только образцово исполнила партію Ганны, но и старалась придать ей извѣстный, цѣльный характеръ. Въ противность своимъ опернымъ обыкновеніямъ, она не только не подчеркивала колоратурную сторону партію, но даже съ большимъ вкусомъ слегка стусшевывала ее. Особенной граціей и теплотой отличалось исполненіе хорошеющей *Spinnlied* съ нѣсколько тяжеловатымъ хоровымъ припѣвомъ. Въ балладѣ (повторенной на *bis*) о «дворяннѣ и крестьянкѣ» она даже проявила положительныя качества характерной *diseuse*. Въ этой пѣсѣ забавно участіе хора, посвященное изображенію вниманія и остраго интереса слушателей. Рассказъ оканчивается громкимъ общимъ хохотомъ, въ которомъ очень экспрессивно вступленіе басовъ на *do*, на *re* и финальный обрывъ высокаго сопраннаго *sol* на низкое *la bem.* теноровъ и басовъ.

Партію Симона пѣлъ приглашенный изъ Франкфурта басъ Систерманъ. Красивый, полновзвучный голосъ, бархатистостью нижняго регистра слегка напоминающій великолѣпный басъ Эдуарда Решеке. Исполненіе художественное, полное благородства и выдержанности. Теноръ г. Штенбергъ-Горскій пѣлъ остатками голоса и пѣлъ недурно, если не принимать во вниманіе непокидавшую его шаблонную, оперную и романсную теноровую сантиментальность исполненія, непригодную въ ораторіи.

Слѣдуетъ поблагодарить нѣмецкое общество за удачный, хороший концертъ, которымъ оно восполнило пробѣлъ, оставленный симфоническими собраніями Русскаго Музыкальнаго Общества.

Е. П—скій.

3 концерта СПб. Филармоническаго Общ.

(30 декабря п. г., 6 и 13 января с. г.)

Послѣ долгаго ряда годовъ СПб. Филармоническ. Общ. вдругъ пробудилось и принялось за дѣло, къ которому оно въ сущности и призвано, по которое оно, умышленно или пѣтъ, забыло. Можно было подумать, что изъ филармоническаго, оно стало *филантропическимъ* обществомъ, чего врядъ ли предполагали нѣкогда учредители его, выбившіе въ честь Гайдна (въ 1802 г.) медаль—«*Opheo redivivo*». Послѣдніе 10 лѣтъ Общество, казалось, отступилось отъ музыки. Пробужденіе его можно привѣтствовать, хотя оно привело и далеко не къ блестящимъ результатамъ. За дирижерскимъ пультомъ появился молодой и неопытный музыкантъ, не справившійся съ большой и серьез-

ной программой. Точно также посвященіе цѣлаго (3-го) концерта произведеніемъ дирижера—г. Блейхмана—нельзя считать справедливымъ; но можетъ быть въ этомъ послѣднемъ обстоятельстве и скрывается причина желательнаго возобновленія *музыкальной* дѣятельности Филармоническаго Общ.

Программы первыхъ двухъ концертовъ были составлены хорошо. Рѣдко исполняемая симфонія «Фаустъ» Листа была проведена г. Блейхманомъ слишкомъ неувѣренно и нечисто, мѣдя какъ всегда у этого молодого дирижера (г. Блейхманъ чувствуетъ особенное влеченіе къ мѣдной группѣ оркестра) слишкомъ рѣзко выступала сравнительно съ прочими инструментами; подобная неуравновѣшенность силъ оркестра, отсутствіе не только увлеченія (безъ котораго нельзя показать въ настоящемъ свѣтѣ, главнымъ образомъ, Бетховена, Листа и Вагнера), но хотя бы болѣе осмысленной нюансировки, все это невыгодно отозвалось на впечатлѣніи, произведенномъ этой симфоніей, столь богатой силой, вдохновеніемъ и художественностью. Болѣе удался *мистическій хоръ*, заключающій «Фауста», хорошо исполненный хоромъ А. Архангельскаго. Остальныя оркестровыя пьесы этого концерта: хорошо извѣстная, прелестная «лирическая поэма» г. Глазунова (авторъ вызванъ) и исполненное въ 1-й разъ «Торжественное шествіе» совершенно неизвѣстнаго автора, г. А. Михайлова. Послѣднее произведеніе лишено самостоятельности, но обличаетъ въ авторѣ извѣстный вкусъ и недурную технику; мелодическая изобрѣтательность не богата, но проста и мила; оркестровка ровная и вполне приличная.

Солистомъ въ концертѣ выступилъ извѣстный скрипачъ Ц. Томсонъ и вызвалъ бурю аплодисментовъ. Этотъ артистъ производитъ нѣсколько странное впечатлѣніе. Замѣчательный, первоклассный техникъ, онъ кажется черезчуръ спокойнымъ, самоувѣреннымъ. Чувство превосходства надъ толпой сквозитъ въ немъ такъ ясно, что иногда въ немъ не видишь музыканта. Онъ исполнилъ извѣстный концертъ Бетховена, съ собственной кадэнцей, превосходно, съ отличными отгѣнками; г. Блейхманъ опять таки неровно и неудачно аккомпанировалъ оркестромъ.

Второй концертъ выдался участіемъ въ немъ г. I. Гофмана, съ поразительной силой, изяществомъ, рублиштейновски исполнившаго его же концертъ D-moll. Оркестровыя пьесами были: прелестная увертюра Гумпердинка «Hänsel und Gretel», являющаяся легкимъ, но замѣчательно художественнымъ «pendant» къ Вагне-

ровскому вступленію къ «Мейстерзингерамъ»; она не столь груба, хотя и менѣе колоритна, болѣе музыкальна, но не такъ свѣжа, какъ Vorspiel Вагнера. Исполненіе ея было слабѣе нежели въ Панаевскомъ театрѣ; мѣдя рѣзала уши.—Симфоніятта a-moll г. Римскаго-Корсакова—удачное и симпатичное произведеніе, въ которомъ разработаны *исключительно русскія народныя темы*. Она произвела на меня лучшее впечатлѣніе, нежели 3-я симфонія того-же автора въ «Русскомъ симфон. конц.». Авторъ имѣлъ крупный успѣхъ и былъ вызванъ. Такимъ образомъ, можно посмѣяться отъ души надъ тѣми рецензентами, которые стараются увѣрить публику будто русскіе композиторы имѣютъ (и исключительно *дьявольскій*, чисто домашній) успѣхъ, только въ концертахъ г. Бѣллева. — Вальсъ-фантазія Глинки — общезвѣстенъ.

Въ третьемъ концертѣ былъ своего рода *возвѣдъ* (!) всего цикла концертовъ Филармон. Общ. Программа была посвящена *исключительно* произведеніямъ дирижера г. Блейхмана. *Возвѣдъ* явилась его «духовная легенда». Мучился св. Севастьянъ, мучилась публика, мучались, кажется, и музыканты; не мучался одинъ—дирижеръ-авторъ, которому послѣшно подносили нѣсколько вѣнковъ. чуть ли не съ нотами изъ мучительнаго Севастьяна, какъ въ былое время подносили Мусоргскому, Н. А. Римскому-Корсакову и другимъ *художникамъ*. Подобный пересоль въ поощреніи начинающему музыканту очень вреденъ. «Севастьянъ-Мученикъ»—длинная и скучная легенда въ 3-хъ частяхъ, написанная на не менѣе скучный и безцвѣтный текстъ*). Музыка не самостоятельная, не колоритная; декламация самая беззаботная; никакихъ (кромя самыхъ ужасныхъ и невозможныхъ) музыкальныхъ знаковъ препинанія нѣтъ; напр. въ обращеніи къ цезарю Севастьянъ поеть:

«Ужъ близится время: зарею блестящей» (съ востока проникнетъ ученье Христа)—сплошь, сливая первую со второй части фразы; въ упомянутой предсмертной аріи

«Въ лазурномъ просторѣ дали...»

г. Блейхманъ не сдѣлалъ ни одной остановки не даетъ пѣвцу даже передохнуть. Не смотря на точки, многозначіе, музыка течетъ все время плавно, безостановочно. — Композиторъ часто

*) Отмѣчу такой ужасный и непростительный стихъ, въ предсмертной аріи Севастьяна:

Но что-жъ мечты еще *земныя*
Смущаютъ душу? Что печаль
Гнететъ тоской и клонитъ *выю*,
Какъ будто мнѣ чего-то жаль?!

прибѣгаетъ къ программной музыкѣ; своими иллюстраціями онъ мучаетъ того-же Севастьяна. При упоминаніи цвѣтовъ, журчащихъ фонтановъ, зари,—оркестръ тотчасъ старается воспроизвести эти картины. Положительно нужно подозрѣвать инныя чувства въ душѣ христіанскаго мученика.

Съ технической стороны легенда—произведение достаточно солидное, но мало разнообразное. Мелодическая изобрѣтательность не богата, по все же есть, и въ чисто мендельсоновскомъ стилѣ. Очевидно, крупность задачи испугала было композитора, но онъ храбро началъ перескакивать и обходить препятствія. Въ сильныхъ мѣстахъ онъ употребляетъ фанфары (о это мѣдые, звучные, громогласные, можно сказать языкомъ новѣйшихъ стихотворцевъ!); хоры жриць пишутъ въ легкомъ, медленно-вальсообразномъ ритмѣ (это для древняго Рима!); оркестровка черезъ чуръ шумная, грузная, не художественная.

Изъ всего вышесказаннаго ясно, что «Севастьянъ-мученикъ» произведение блѣдное, не оригинальное и не художественное. Исполнители (г-жа Гладкая и гг. Морской, Тартаковъ и Шероковъ) сдѣлали все съ своей стороны возможное, чтобы изукрасить музыкальную легенду. Безъ сомнѣнія самая легенда не умереть, но музыка ея слишкомъ безжизненная и чахлая.

Лучше ея—балетная сюита г. Блейхмана, въ которой интереснѣе остальныхъ частей являются таяцы восточный и блуждающихъ огоньковъ, съ педурной оркестровкой; о сюитѣ у насъ была уже рѣчь въ прошломъ году.

Ник. Ф.

1-й русскій симфоническій концертъ.

(20 января).

Начиная съ прошлаго сезона въ программахъ «русскихъ симфонич. концертахъ» стала замѣчаться довольно важная и очень симпатичная перемена. За рѣдкимъ исключеніемъ, прежде, въ концертахъ исполнялись почти исключительно произведенія петербургскихъ и, главнымъ образомъ, композиторовъ «новой» и «молодой» русской школы. Эта своего рода узкость справедливо могла вызывать осужденіе и ослабѣвать интересъ, представляемый этими *единственными* по своей цѣли концертами не только Россіи, но и всей Европы. Замѣтная перемена заключается именно въ расширеніи программы этихъ концертовъ и включеніе въ нихъ произведеній молодыхъ московскихъ композиторовъ, которые, повидимому, представляютъ изъ

себя довольно любопытное явленіе; легко могутъ оказаться среди нихъ дѣйствительные таланты, отъ которыхъ въ будущемъ можно легко ожидать чего-либо своего, новаго и свѣжаго.

Программа перваго русскаго симфон. концерта заключала въ себѣ *два* такихъ произведенія и они явились центромъ, наиболее интересными №№ программы. Эти пьесы: фантазія для оркестра (ор. 7) г. С. Рахманинова и сюита «кавказскіе эскизы» г. М. Ипполитова-Иванова. Кромѣ нихъ были исполнены: 1) малая 3-я симфонія Н. А. Римскаго-Корсакова, въ которой, на мой взглядъ, прекрасно разработана, болѣе свѣжая, эпическаго характера 1-я часть (Moderato assai, allegro, andante); извѣстное скерцо было повторено. Симфоніей (единственно) дирижировалъ авторъ. 2) Нѣсколько романсовъ Ц. А. Кюи—между ними чудесный—«Смеркалось», нѣжный, поэтичный, одинъ изъ лучшихъ романсовъ этого композитора—и 3 персидскія пѣсни Рубинштейна—произведенія прелестныя и художественныя—исполнила г-жа Евреинова-Жеребцова, не обладающая ни особенно выдающимся голосомъ, ни манерой пѣть, ни дикціей; это пѣвица средней руки, передающая романсы толково, а иногда изящно. Аккомпанировалъ г. Лавровъ—и почти сплошь piano, благодаря чему красивые и плящные аккомпанименты романсовъ г. Кюи и А. Рубинштейна прошли блѣдно, безцвѣтно. 3) Увертюра къ «Князю Игорю» Бородина—была исполнена, подъ упр. г. Глазунова, отлично, за исключеніемъ только валторнъ въ любовной темѣ Игоря («Ты одна голубкалада»), что неприятно приключилось при обихъ явленіяхъ этого чудеснаго, чисто-русскаго мотива. Какъ извѣстно увертюра *записана на память* (т. е., почти что сочинена на извѣстныхъ темахъ) г. Ал. Глазуновымъ. Слушая ее, каждый разъ изумляешься: какой колоссальной памятью, какою любовью къ Бородину и какой изумительной техникой (нужно только вспомнить какъ великолѣпно сложенъ въ увертюрѣ контрапунктъ двухъ женскихъ темъ оперы: выше-означеннаго мотива *лавы* и одной мелодіи, Кончаковны!) надѣлилъ Господь г. Глазунова! Увертюра къ Игорю—одна изъ наиболее яркихъ, красивыхъ и роскошныхъ страницъ русской симфонической музыки. Увертюра подѣйствовала на меня замѣчательно освѣжающе; какъ горько я пожалѣлъ, что блѣдный «Игорь» опять въ плѣну томится, да не въ Бюродипско-Кончаковскомъ плѣну, а въ сырой темницѣ, въ зломъ подвалѣ-кладовой театральнахъ!..

Обращаюсь къ новинкамъ программы, къ

московским гостямъ. Обѣ онѣ произвели очень хорошее впечатлѣніе и ясно свидѣтельствовали, что русская молодая школа Москва имѣетъ большее число положительныхъ и серьезныхъ талантовъ, нежели Петербургъ. Таланты гг. Рахманинова и Ипполитова-Иванова очень привлекательны; у обоихъ авторовъ, безъ сомнѣнія, кромѣ отличнаго званія, есть на лицо много другихъ данныхъ — вкусъ, изящество, гармоническая и даже мелодическая красота; инструментовка ихъ тоже прекрасна. По произведеніямъ, исполненнымъ въ концертѣ, вполне можно предположить, что симпатіи композиторовъ лежатъ на сторонѣ новой русской школы, т. е. ея лучшихъ представителей: Бородина, Мусоргскаго, г. Кюи и г. Римскаго-Корсакова. Къ счастью, это не рабское поклоненіе, ни намѣренное или безсознательное подражаніе, но вполне переработанные, хорошие результаты дѣятельности нашихъ бывшихъ музыкальныхъ передовиковъ, на смѣну которымъ не подросло еще достаточно сильное поколѣніе. Поэтому можно лишь радоваться, если, наконецъ, и Москва скажетъ свое слово (хотя-бы и не столь сильное и могучее, какъ Петербургъ въ 70—80 гг.). Гг. Аренскій (котораго я все еще причисляю къ москвичамъ), Кленовскій, Ипполитовъ-Ивановъ, Рахманиновъ—люди безъ сомнѣнія талантливыя, отъ которыхъ можно ожидать хорошей будущности.

«Утесъ» г. С. Рахманинова — менѣе произвелъ впечатлѣнія, нежели сюита г. Ипполитова-Иванова. Виною этому, безъ сомнѣнія, неясность и нѣкоторая расплывчатость музыки. Определенныхъ, очерченныхъ образовъ нѣтъ, да они и не всегда умѣстны въ передачѣ звуками, но вмѣстѣ съ тѣмъ это просто пѣса въ извѣстной музыкальной формѣ. Самое названіе, эпиграфъ, избранный композиторомъ —

«Ночевала тучка золотая
На груди утеса великана»

мало удачны. Никакого «Утеса» здѣсь нѣтъ; это просто рядъ музыкальныхъ настроеній; изящно и мило разработанныя, но не богатые и не глубокія сами по себѣ темы. Фантазія близко подходит по своему колориту и внѣшнимъ качествамъ къ извѣстной «Лирической повѣи» г. Глазунова, въ которой также трудно видѣть какую либо определенную программу. Оркестрована пѣса замѣчательно тонко.

Сюита (op. 10) г. М. Ипполитова-Иванова, вѣроятно на кавказскіе народные напѣвы, встрѣтила въ концертѣ очень большой успѣхъ и вполне по заслугамъ; была даже повторена ея 2-я часть. Четыре части сюиты озаглавлены: въ ущельѣ, въ аулѣ, въ мечети и шествіе

Сардаря. Удачливѣе и ярче остальныхъ частей — первыя двѣ.

Въ ущельѣ (*Allegro moderato*). Послѣ окликовъ валторнъ (первая тема), которые подхватываются прозрачными, легкими, какъ дупленіе теплаго вѣтерка, фигурками струнныхъ (характеръ движенія тѣней въ III актѣ «Млады»), раздается (*clar.*) восточная тема 2-я, даже съ увеличенной секундой:



Прелестно общее гармоническое сочетаніе этой темы, съ легкимъ движеніемъ скрипокъ, повтореніемъ призыва валторнъ и все это на органномъ пунктѣ (E). Датѣ призывъ (точно перекликаются въ караванѣ отдѣльные голоса) переходитъ къ деревянн. духов., усиливается, контрапунктируетъ (въ FF) 2-й темъ и разрастается въ роскошную картину. Затѣмъ все стихаетъ; утихаетъ призывъ, болѣе слышны фигурки струнныхъ (секстоли), первыя нотки которыхъ отбиваются арфой. Все это изящно, красиво. Кларнетъ, а потомъ англ. рож. перенимаютъ мотивъ вальт., который стихаетъ на мягкихъ аккордахъ фаготовъ и валторнъ. Пляска (*moderato assai 3/4*). Обычная милая тема восточнаго характера, хорошо лежащая въ оркестрѣ. Красиво контрапунктическое сочетаніе ея съ трюлами флейты и кларнета, на нѣжныхъ аккордахъ арфы. Затѣмъ снова раздается прежній шелестъ, снова точно переличка и вторая изящная и благородная тема.

Въ аулѣ—крайне симпатичный, даже оригинальный, прелестнѣйшій номеръ сюиты. Онъ рисуетъ дѣлую маленькую картинку, написанную самыми сочными и изящными акварельными красками. Именно: чисто восточный дуэтъ (какъ бы переговоры) между болѣе мужественнымъ англійскимъ рожкомъ и нѣжнымъ, женственнымъ альтомъ (подъ сурдинку, соло, въ рукахъ хорошаго артиста—звучитъ изумительно нѣжно и поэтично); затѣмъ слѣдуетъ мелодическое продолженіе дуэта. Напѣвъ рожка прелестенъ, свѣжъ; аккомпаниментъ—чисто лелевски-корсаковскій (въ Сибгурочкѣ) контрапунктъ. Композиторъ превосходно схватилъ одинъ изъ мастерскихъ, наиболѣе художественныхъ, народнаго по характеру, приемовъ г. Р.-Жорсакова¹⁾. Длинная каденція альтъ

¹⁾ На такомъ художественномъ контрапунктѣ основаны 2 пѣсни Леда (1-я и 3-я), заглавіе Войславы во 2-мъ актѣ «Млады», гармонизація многихъ пѣсень сборника Т. И. Филиппова и др.

составляет милый переход къ новой пляскѣ, также прелестной, съ небогатой, но колоритной темкой, оркестрованной самымъ наивосточнѣйшимъ образомъ, даже съ маленькими восточными барабачками (накры?), издающими своеобразный, сухой, полутрещащій, деревянный звукъ. Весь запасъ восточной оркестровки авторомъ исчерпывается сполна. Обрывая пляску, авторъ, къ сожалѣнію, слишкомъ коротко (для контрастированного заключенія) проводитъ нѣжную переключку между рожкомъ и альтомъ и кончаетъ этотъ № легкими пичьякатами струнныхъ.

3-й № сюиты «въ мечети», самый короткий и самый неудачный, вѣрнѣе мало оригинальный, какого-то мѣщански—мендельсоновскаго характера. — Последній № — шествіе сардаря—хорошій, но слишкомъ шумно оркестрованный маршъ, съ мало выдающейся, нѣсколько, пожалуй, пошловатой темой (особенно 2-е колѣно ея).—Я остановился нѣсколько подробнѣе на первыхъ двухъ частяхъ именно въ виду особыхъ ихъ достоинствъ.

Обоимъ произведеніями дирижировалъ г. Глазуновъ. Для глаза трудно себѣ представить болѣе неловкаго, неподвижнаго, точно апатичнаго, дирижера, — но, удивительное дѣло — съ рѣдкой стройностью, изяществомъ, подъ часъ даже виртуозностью, оркестръ исполнилъ эти достаточно сложныя пьесы подъ управленіемъ этого молодого музыканта.

Ник. Ф.

Квартетныя собранія И. Р. М. О.

9-го и 23 января состоялись предпоследнее и последнее квартетныя собранія, оба открывшіяся произведеніями русскихъ авторовъ: первое квартетомъ П. Чайковскаго Es-moll (op. 30), второе квартетомъ D-dur, № 2 А. Бородина. Въ исполненіи прекраснаго и глубокаго сочиненія Чайковскаго недоставало весьма многого: единства звука, стройности, вдумчивости и пропикновенности; чувствовалось, что квартетисты не овладѣли вполне композиціей, и, поэтому, въ ихъ игрѣ было мало свободы, неприужденности и ясности. Многія мѣста были прямо сомканы. Во всемъ квартетѣ вообще, а особенно въ дивномъ *andante funebre* г. Ауэру не хватало полноты тона и силы звука, такъ что остальные инструменты — и болѣе другихъ виолончель, — совершенно покрывали первую скрипку. При такихъ условіяхъ звучность квартета оказалась весьма плохой, а въ отгѣнкахъ *forte* слышалось больше скрипѣнія и шума, чѣмъ дѣйствительной мощи. Наличие одной

этихъ вѣдншихъ обстоятельствъ не позволяетъ и думать о совершенной передачѣ внутренняго смысла и содержанія произведенія. — Другой русский квартетъ, — Бородина, — столь часто исполняемый нашими артистами, прошелъ также со многими изъ помѣченныхъ выше недостатковъ. Итакъ.... горе русскимъ композиторамъ! Ихъ или вовсе не исполняютъ, или играютъ небрежно, искажая ихъ произведенія.

Соната Шопена для фортепіано и виолончели была весьма хорошо передана г-жей Поздипской-Рабцевичъ и г. Вержбиловичемъ. Произведеніе это не отличается ни глубиной содержанія, ни поэтичностью, но сдѣлано хорошо и звучитъ красиво, особенно скерцо. Заключавшій собою вечеръ 9 января D-dur'-ный квартетъ Гайдна былъ исполненъ безукоризненно.

Въ программу послѣдняго собранія, кромѣ квартета Бородина, вошли стройно сыгранный, съ г-жею А. Есиповой на партіи фортепіано, извѣстнѣйшій квартетъ Es-dur Шумана и не менѣе знаменитый струнный квинтетъ C-dur Шуберта.

Достойно вниманія, что программа этого послѣдняго собранія представляла изъ себя *повтореніе*, — очевидно, намѣренное, — послѣдняго собранія прошлаго сезона, съ единственной замѣной Es'dur'-наго квинтета Шумана его же Es-dur'-нымъ квартетомъ. Вѣроятно, наши камерные артисты придаютъ этому обстоятельству особый сокровенный смыслъ, коего мы, — признаемся, — не улавливаемъ ¹⁾.

А. В. Оссовскій.

Концерты Іосифа Гофмана.

Едва ли прежде какой либо исполнитель-музыкантъ — кромѣ Рубинштейна — вызывалъ такой неподдѣльный и всеобщій восторгъ и въ теченіи долгаго времени привлекалъ все большую и большую толпу публики, нежели теперь молодой гениальный пианистъ Гофманъ. Кромѣ участія въ двухъ концертахъ И. Р. М. О., г. Гофманъ далъ своихъ *четыре* концерта и, кромѣ того, его имя стояло въ программахъ нѣсколькихъ другихъ — филармоническаго и благотворительныхъ — Обществъ. Услѣхъ колоссальный, небывалый; наши музыкальныя ящерицы въ безсильной злобѣ должны были согласиться съ фактомъ небывалаго успѣха.

Въ 3-мъ своемъ концертѣ г. І. Гофманъ исполнилъ: сонату op. 31 № 3 Бетховена (на-

¹⁾ Нѣсколько замѣчаній по поводу произведеній Бородина и Шуберта см. въ «Р. М. Г.» за мартъ 1895 г.

чалъ онъ ее нѣсколько классически-сухо и строго, но мало по малу увлекся и финаль провель восхитительно), Impromptu (As-dur) Шуберта, Faschingschwang Шумана (сыграла поразительно разнообразно, мощно, высоко художественно. Это произведение въ концертахъ исполняется сравнительно рѣдко); 3 пьесы Шопена, въ томъ числѣ гениальная соната (H-moll) — пареданы изумительно тонко, артистично. Наконецъ въ этомъ концертѣ, какъ и прежде, г. Гофманъ выступилъ композиторомъ. Исполненные имъ свои пьесы (Impromptu, Mazourka и Barcarolle) показала, что и въ этомъ отношеніи молодой музыкантъ — талантъ непосредственный: его произведенія безусловно мелодичны (а этого требуютъ едва ли не всѣ — и музыканты, и публика), ясны, чрезвычайно изящны, съ отсутствіемъ излишней виртуозности.

Въ 4-мъ концертѣ г. Гофманъ исполнилъ многое вторично изъ играннаго имъ въ прежнихъ концертахъ. Съ замѣчательной глубиной сыгралъ онъ кромѣ того f-moll'ную фантазію Шопена, 4 собственныхъ пьесы (въ томъ числѣ такую крупную вещь какъ сонату), слабую, салонно виртуозную пьесу Мошковскаго «Jongleur» и русскую (мендельсоно-варламовско-верстовскаго пошиба) серпаду и бравурный этюдъ Рубинштейна.

Сколько разнообразія отъѣнковъ, сколько нѣжности и силы, красоты, свѣтлости, мощи и выразительности было въ этомъ вдохновенномъ исполненіи — это трудно высказать, это можно только *перечувствовать*, слушая этого художника.

Мой голосъ врядъ ли прибавитъ что либо къ славѣ Г. Гофмана, но этотъ голосъ долженъ его предостеречь отъ одного, именно того же, что такъ справедливо совѣтовалъ г. Кюи, въ своемъ отчетѣ объ одномъ изъ концертовъ г. Гофмана. Онъ хочетъ дать слишкомъ много, онъ не рассчитываетъ своихъ физическихъ и нравственныхъ силъ; онъ даетъ слишкомъ много концертовъ. Пускай публика жаждетъ еще и еще слышать его исполненіе, но будущая славная дѣятельность должна ставить извѣстныя границы чрезмерному труду. Публика, увлеченная масса, часто слѣпа; она не способна многое извѣсить, многое оцѣнить; она никогда не перестанетъ требовать отъ любимца своего безчисленныхъ повтореній, новыхъ концертовъ. Вотъ почему г. Гофману нужно быть осторожнѣе, осмотрительнѣе. Переутомленіе сламываетъ часто сильныя природы. Художникъ долженъ тревожить взглядомъ на настоящее и долженъ идти на встрѣчу будущему сильнымя, свѣжимъ и могучимъ....

Ник. Ф.

Ученическій вечеръ музыкальной школы Даннемана и Кривошеина.

3-го января въ залѣ Маріинской женской гимназіи состоялся ученическій вечеръ музыкальной школы Даннемана и Кривошеина. Къ такимъ вечерамъ невозможно прилагать серьезныя артистическія мѣрки; необходимо руководствоваться не абсолютными результатами, а сравнительной мѣркой. Наилучшее впечатлѣніе произвела у — ца Безъменова (по фортепианному классу г. Даннемана), чисто, бѣгло и съ огонькомъ исполнившая концертъ G-moll Мендельсона. У ней слѣдуетъ констатировать хорошую школу. У — ца Сухомлиная (по классу г-жи Кларкъ) обладаетъ хорошимъ голосомъ; но ученица такъ старается, что поневоля заставилъ сказать ей: trop de zele! Ею была между прочимъ исполнена милая баркаролла Фосса. У у — ка Кривошеина (вл. г. Радике), исполнившаго cavatin'у для скрипки Раффа, есть несомнѣныя способности, которыя при правильномъ направленіи могутъ хорошо развиться. Слѣдуетъ еще упомянуть объ у — цѣ Осиповой, (форт. кл. Дубасова), исполнившей etude и polonaise Шопена.

Недурно составленная программа вечера и тотъ фактъ, что школа имѣетъ свой собственный оркестръ, производилъ пріятное впечатлѣніе. Въ общемъ видно, что школа преслѣдуетъ серьезные цѣли и достигаетъ хорошихъ педагогическихъ результатовъ.

А. А.

Письмо въ редакцію.

М. г. Для возстановленія истины прошу васъ напечатать нижеслѣдующія строки. Въ № 13 «Московского Листка» напечатано извѣстіе, будто въ Москвѣ распространились слухи о томъ, что фирма «Германъ и Гроссманъ» двѣ трети сбора съ моихъ концертовъ удерживаетъ себѣ. Упомянутая фирма десятками лѣтъ пользуется всеобщимъ уваженіемъ и отнюдь не преслѣдуетъ какихъ-либо корыстныхъ цѣлей въ устройствѣ концертовъ артистамъ. Въ данномъ случаѣ, предоставивъ для моихъ концертовъ рояли Бехштейна, она безвозмездно приняла на себя всѣ хлопоты по устройству и продажѣ билетовъ для нихъ, за что приношу ей мою искреннюю благодарность.

Иосифъ Гофманъ.

С.-Петербургъ,
17-го января 1896 г.

Покорнѣйше прошу и другія редакціи воспроизвести настоящее письмо.

М Б С К В А.

(Отъ нашего корреспондента).

На послѣднемъ всероссійскомъ съѣздѣ дѣятелей по техническому и профессиональному образованію, состоявшимся въ Москвѣ, между прочими сообщеніями членовъ, былъ прочитанъ докладъ В. Сѣровой о распространеніи музыки въ народной средѣ. Вотъ уже нѣсколько лѣтъ, какъ г-жа Сѣрова знакомитъ сѣрый, трудовой людъ съ произведеніями нашихъ композиторовъ. Что-бы сдѣлать музыку возможно доступною народному пониманію она вынуждена многое упрощать въ ея складѣ. Дѣлается это невольно. Вѣдь въ селѣ гдѣ достать оркестровые инструменты, когда тамъ и фортепiano то рѣдко найдется подъ рукой. Не смотря, однако, на множество разнообразныхъ препятствій, попытки распространять музыку среди деревенскихъ обывателей все же не безуспѣшны и удаются въ большой мѣрѣ. Къ констатированію этого послѣдняго факта и сводится сущность доклада г-жи Сѣровой.

Какъ разъ почти одновременно съ этимъ докладомъ совпалъ фактъ, обращающій на себя серьезное вниманіе. Къ большому сожалѣнію для музыкантовъ нашей столицы онъ прошелъ совсѣмъ незамѣтно; о немъ было упомянуто вскользь въ простыхъ сухихъ репортерскихъ выраженіяхъ. Вотъ этотъ фактъ. Для членовъ съѣзда по техническому и профессиональному образованію московская коммиссія по устройству народныхъ публичныхъ чтеній дала образцовый вечеръ, въ программу коего включены были и музыкальные нумера. Въ аудиторію Историческаго Музея входъ былъ бесплатный, и туда набралось множество посѣтителей. Между ними не мало фабричныхъ, мастеровыхъ, съ женами и подростками-дѣтьми. Послѣ гимна слѣдовало исполненіе оркестромъ любителей общества прикащиковъ музыкальной картины «Въ Средней Азій» А. П. Бородина. Предварительно дирижеръ, г. П. Суворовъ, рассказалъ исторію жизни и дѣятельности автора музыки, Бородина, и пояснилъ что изображаютъ музыкальные звуки его произведенія. При этомъ нѣкоторые главные моменты, а также и портретъ Бородина, были показаны на экранѣ. Тоже было по отношенію и къ прочимъ композиторамъ, произведенія которыхъ исполнялись въ этотъ вечеръ. Пьеса Бородина произвела прекрасное впечатлѣніе. На лицахъ слушателей замѣчалась сосредоточенность, вниманіе. Нѣкоторые изъ нихъ слышатъ оркестръ

какъ будто въ первый разъ. По окончаніи пьесы раздались громовыя рукоплесканія, требованія повторенія. Съ большимъ пониманіемъ и восторгомъ принята была арія «О поле, поле!» изъ «Руслана» Глинки, прилично свѣтая любителемъ г. Лобачевымъ въ сопровожденіи аккомпанимента оркестра. «Комаринская» Глинки заразила посѣтителей здоровымъ, искреннимъ весельемъ. Когда зашла вторая плясовая тема, стоявшій въ углу паренекъ беззаботно выбивалъ тактъ каблукомъ, иные самодовольно переглядывались, ухмылялись, а одна простовато одѣтая женщина начала подъ музыку тютюшкать своего ребенка. «Комаринскій» вызвалъ такую бурю одобреній, что, казалось, стѣны аудиторіи готовы были развалиться. Далѣе г. Безекирскій — сынъ исполнилъ на скрипкѣ пьесу Венявскаго «Воспоминаніе о Москвѣ», (Souvenir de Moscou). Видимо, простолюдныя сильно дивовались виртуознымъ мудростямъ различныхъ вариаций на скрипкѣ. Появленіе извѣстныхъ мотивовъ этой пьесы «Красный сарафанъ» и «Осѣдлаю коня» дѣйствовало чарующе. «Славянскій маршъ» Чайковскаго какъ бы ошеломилъ всѣхъ пестрой и шумной оркестровой. Я рѣдко слышалъ болѣе ярое и крикливое, одобреніе за маршъ Чайковскаго. Любители доставили много удовольствія людямъ труда! Этотъ опытъ участія оркестра первый не только, пожалуй, въ Москвѣ, но и въ Россіи. И нельзя, поэтому, не отнести къ славному начинанію съ самымъ сердечнымъ сочувствіемъ.

На этомъ же съѣздѣ поднять былъ вопросъ и объ увеселеніяхъ народа. Отсутствие ихъ въ цѣлесообразномъ и здоровомъ направленіи чувствуется довольно сильно. Докладчики, Н. Тимковскій и А. Поповъ, предложили нѣсколько мѣръ къ улучшенію качества этихъ увеселеній, главнымъ образомъ заключающагося въ устройствѣ въ Москвѣ народнаго театра. Онъ ей необходимъ. Городъ—большая деревня и безъ такого театра, какъ хотите—это аномалія. Нельзя же таковымъ считать существующій теперь «Скоморохъ». Балаганная дѣятельность антрепренера театра г. Черепанова подчасъ прямо таки не-возможно плоха, что-бъ не сказать болѣе. Коспусь лишь положенія музыки въ театрѣ. Дирекція объявляетъ: пойдетъ опера «Жизнь за Царя», музыка Глинки, Даргомыжскаго и Стрпова. Такъ напечатано въ афишѣ,

такъ проставлено и въ программѣ. Что это, въ тридцатомъ царствѣ? Сказка? Нѣтъ, быть! Но слушающая такую «Жизнь за Царя» вы и этихъ-то композиторовъ не замѣтите. Безобразный, жиденькій оркестръ играетъ кто что знаетъ, а пѣвцы, если только ихъ можно еще величать этимъ именемъ, поютъ, какъ Богъ на душу положитъ. Это въ столицѣ, это народъ слушаетъ музыку солнца русской музыки Глинки. Въ такомъ видѣ идетъ и «Аскольдова могила» въ композиціи Верстовскаго, Глинки, а феерія «Казракъ» объявляется съ музыкой Оффенбаха, Варнея, Леока. Правъ герой Островскаго, говоря: «дикие, сударь, правы въ нашемъ городѣ».

Непочтеніе къ композиторамъ въ такомъ учрежденіи, какъ названный театръ, еще можетъ быть объясняемо погоней за наживой, ради которой поносится имя гения. Но какъ объяснить равнодушіе къ послѣднему самымъ музыкантовъ, людей, служащихъ музѣ болѣе или менѣе вѣрно, строго слѣдящихъ за ея чистотой и памятью. Двадцатипятилѣтіе со дня кончины А. Н. Сѣрова прошло въ Москвѣ почти незамѣтно. Какъ будто на страницахъ исторіи русской музыки имя это не существуетъ, какъ будто роль перваго критика, этого Бѣлипскаго въ музыкальной литературѣ, встопытъ даже и того, чтобы о немъ напомнить съ концертной эстрады или со сцены. А это такъ. Двѣ, три газеты обмолвились краткими замѣтками о Сѣровѣ, въ концертахъ же не исполняли ни одного нумера его творчества, а точно также и на оперныхъ сцѣнахъ. Такой день значимателенъ и видно «сумерки боговъ», по выраженію А. Рубинштейна, все еще не происходятъ...

Въ прошлой корреспонденціи я не упомянулъ ничего о театрѣ Шеллапутина, гдѣ играетъ опереточная труппа подъ режиссерствомъ Блюмелталь-Тамарина. Въ ней имѣются оперные артисты. Это даетъ возможность дирекціи ставить и оперы. Всевременъно, конечно, поставлены пошлые «Папцы» звуковой сцѣны Леонковалло. Артисты спѣли эту оперу сносно. На дняхъ шла одноактная опера А. Рубинштейна «Попугай», въ бенефисъ г-жи Милотиной. Если оперы великаго пiana и общественаго дѣятеля вообще, кромѣ развѣ «Демона», не пользуются успѣхомъ, то въ частности, только что поставленная, прошла совершенно незамѣтной. Опера «Попугай» лишена самостоятельности замысла, безцвѣтна, и заслуживаетъ снисхожденія ради только того, что это юношеское произведеніе Рубинштейна. Для голосовъ она написана и неуклюже, и

высоко по тембру, оркестровка не колоритна, мелодіи заураядны, а въ гармоніи и здѣсь уже попадаются уменьшенные септаккорды, которые настойчиво примѣнялись повсюду маститый музыкантъ. Успѣха она въ публикѣ не имѣла никакого, да и рецензенты краснорѣчиво умолчали о ней.

Безпримѣрное событіе послѣдняго времени—концерты Йосифа Гофмана. Великій pianistъ такъ очаровалъ нашу публику, такъ сильно увлекъ ее своимъ художественнымъ исполненіемъ и всецѣло овладѣлъ ея симпатіями, что входные билеты на пять данныхъ имъ концертовъ раскупались по запискѣ, и за нѣсколько дней до афишнаго извѣщенія были всѣ выданы до послѣдняго. Грандіозный залъ Дворянскаго собранія прямо-таки набитъ былъ народомъ: не только уже на хорахъ, повсюду въ проходахъ, боковыхъ помѣщеніяхъ, но даже на эстрадѣ, бокъ о бокъ съ pianistомъ сидѣли жаждущіе послушать его вдохновенную игру. Трехъ-четырехъ тысячная толпа слушала его съ благоговѣніемъ, молчаливо, сосредоточенно, и какъ-бы просыпалась отъ забытья, когда уже между рядами коринфскихъ колоннъ зала таяли послѣдніе аккорды. Концерты Гофмана сроднили людскія партіи, направленія, школы, убѣжденія. На время все забыто, улеглось, и съ изумленіемъ остановилось предъ гениемъ. Мнѣ нечего говорить объ исполненіи артиста, объ его неподобномъ знаніи тайнъ инструмента и о той программѣ, какую онъ воспроизводитъ мощно, сильно, художественно и съ высшимъ пониманіемъ. Все это уже было разобрано на страницахъ этого журнала. Но при всемъ томъ я не могу не упомянуть, что наблюдая выходящую толпу съ концерта Гофмана и въ разговорахъ, и на лицахъ отчетливо и ясно видно одно: это полное эстетическое удовольствіе. Ко всему прибавлю слѣдующее. Въ исполненіи феноменальнаго pianista нѣтъ еще рѣзкихъ граней, характеризующихъ полную индивидуальность композитора. Живю помню, слушалъ семь историческихъ концертовъ Рубинштейна, можно было удивляться тому, какъ онъ отличалъ особенности, присущія только Бетховену, только Шуману, и т. д. Казалось, каждаго изъ композиторовъ играетъ не одинъ артистъ, а нѣсколько. И эти нѣсколько, какъ будто всю свою жизнь, всѣ свои гениальныя силы, все свое изученіе отдала одному творцу музыки. Имъ, казалось, онъ жилъ, и отсюда то чудное совершенство, которое засѣло въ артистѣ и представлено имъ на судъ людей. Гофманъ молодъ, онъ можетъ не испытать еще бурь и грозъ нашей земли, его еще юношеское лицо

не парьзали морщинки жизненныхъ тревоженій, и потому пока, по крайней мѣрѣ на мой взглядъ, не замѣчаются эти характерныя черты.

Заговоривъ о концертахъ, ими и кончу. За это время состоялось два симфоническимъ И. Р. М. О., одинъ филармоническаго общества, два г. Буллеріана и Рауля Кочальскаго. Въ первомъ симфоническомъ исполняя вторую симфонию (с—moll) Чайковскаго, арию Оксаны изъ оперы «Ночь передъ Рождествомъ» Н. А. Римскаго-Корсакова и сюиту г. Ипполитова-Иванова «Пасторальныя сцены». По совѣту М. А. Балакирева, въ названной симфоніи Чайковскій сдѣлалъ когда-то нѣкоторыя измѣненія, особенно въ первой и заключительной частяхъ. Такъ она повсюду исполнялась. Но въ библиотекѣ здѣшней консерваторіи найдена рукопись первой редакціи, по которой симфонія и была сыграна. Арія Оксаны, исполнявшаяся г-жей Михайловой въ первый разъ въ Москвѣ, поразила слушателей удивительно тонкимъ изяществомъ, кокетливостью, граціей и красотой; ее повторили. Въ этомъ концертѣ, также въ первый разъ, исполнялась сюита для оркестра «Пасторальныя сцены» г. Ипполитова-Иванова. Капвой ея программѣ послужилъ рассказъ Гектора Мало «Простенькая исторія» такого содержания. Страстную музыкантъ, савояръ Жанъ, отправляясь на заработки, въ ближайшемъ селеціи встрѣчаетъ красавицу Жанетту. Внезапно вспыхнувшая любовь заставляетъ его забыть честолюбивыя мечты о славѣ перваго музыканта Савойи. Онъ признается Жанеттѣ въ любви и осчастливленный взаимностью, возвращается съ нею къ себѣ въ деревню праздновать свадьбу. Сюита состоитъ изъ четырехъ частей, озаглавленныхъ порознь: а) Встрѣча, б) Серенада, в) Признаніе, г) Возвращеніе въ деревню. Въ первой части встрѣчается тема, записанная авторомъ въ Савойи. Написана сюита сплошь мягкими, пѣжными, ласкающими штрихами. Талантливая непосредственность автора проявляется во всѣхъ частностяхъ и общихъ тематическихъ разработкахъ, и производить выгодное впечатлѣніе. Но все-же отъ композитора съ несомнѣннымъ творческимъ дарованіемъ, таковымъ зарекомендовалъ себя г. Ипполитовъ-Ивановъ, мы вправѣ были-бы ожидать произведеній болѣе зрѣлыхъ и совершенныхъ формъ, нежели слышанные наши «Кавказскіе эскизы» и только что помянутая сюита. Въ шестомъ симфоническомъ, между прочими знакомыми нумерами исполнялись: «Лирическая поэма» Глазунова, хорошій задуманный и прекрасный выполненный авторомъ въ звуковомъ

отношеніи, и концертъ для скрипки (с—moll) Ю. Конюса, исполненный авторомъ. Для скрипачей въ новомъ концертѣ г. Ю. Конюса найдется не мало интересныхъ виртуозныхъ подробностей не забытыхъ и не заурядныхъ. Звучить онъ тепло, красиво, и однако все это будто когда то и гдѣ-то было уже слышано. Двумя помянутыми концертами дирижировалъ г. Ипполитовъ-Ивановъ, профессоръ консерваторіи, выступившій на эстрадѣ вмѣсто г. Сафонова, дующаго теперь концерты за границей. Какъ концертный дирижеръ г. Ипполитовъ-Ивановъ чрезвычайно добросовѣстно относится къ передачѣ особенностей партитуры. Ее онъ знаетъ съ рѣдкимъ совершенствомъ. Къ сожалѣнію въ его оркестрѣ нѣтъ шифровки частностей, которыя, наслаиваясь въ постепенной прогрессіи, могли-бы усилить яркость произведенія. Оркестръ у него идетъ только стройно, гладко и покойно, отлично повинуваясь неприужденному и легкому взмаху палочки. Мало всецѣлаго захвата, увлеченія. Мнѣ кажется, у него положительно высокіе задатки операго капельмейстера: такъ онъ превосходно распоряжается оркестромъ, когда ведетъ его за пѣвцомъ, и на оборотъ. На Руси еще не много хорошихъ капельмейстеровъ, и г. Ипполитовъ-Ивановъ въ средѣ ихъ всетаки достаточно крупная величина.

Почти одновременно состоялся шестой симфоническій концертъ филармоническаго общества подъ управленіемъ г. М. Эрдмансдерфера. Программа состояла изъ произведеній Бетховена. Вечеръ былъ посвященъ памяти 125-лѣтія со дня рожденія Бетховена (род. 17 декабря 1770 г.). Шла 3-я симфонія (Es-dur), увертюры «Эгмонтъ» и «Леопора» № 3-й. Какъ кому, конечно, но лично я не совѣмъ преклоняюсь предъ этимъ дирижеромъ. Онъ слишкомъ виртуозно, слишкомъ пестро передаетъ Бетховена, даже подчасъ вычурно. Слишкомъ много у него контрастовъ преувеличенныхъ замедленій или ускореній темпо, выжиманіе послѣдней силы у духовыхъ и струнныхъ, и все это мало объяснимо съ точки зрѣнія духа произведенія. Въ спорѣ, онъ отличный дирижеръ въ полномъ смыслѣ, и ничто ему въ этомъ отношеніи не чуждо, кромѣ, развѣ, исполненія русскихъ авторовъ. Но это не помѣшаетъ, опять-таки, имѣть ему успѣхъ, и такой сильный, какъ у насъ въ Москвѣ, хотя уже и не тотъ прежній,—бѣшенный и безотчетный. Дирижировалъ г. Эрдмансдерферъ безъ партитуры. Но она ему знакома и перезнакома и это позволило ему свободнѣе лишь справляться со своей задачей.

Смѣлость, говорить, города береть. Ею за-

восвалъ себѣ вѣншій успѣхъ у благодушныхъ москвичей дирижеръ г. Буллеріанъ. Онъ берется за исполненіе произведеній, которыхъ не знаетъ. На выручку—хорошій оркестръ, могущій играть и безъ г. Буллеріана. Онъ поражаетъ публику тѣмъ, что дирижуетъ безъ партитуры. Мудрости въ заповинаніяхъ никакой нѣтъ, но въ глазахъ простаковъ, которыхъ въ Москвѣ пренарядно, такое мороченіе кажется недостижимо высокімъ. Каковы же, однако, результаты? Г. Буллеріанъ не даетъ вступленій, указываетъ ихъ вмѣсто кларнета гобою или фаготу, не рѣдко сбивается при пережѣнѣ темро, и музыкантъ спокойно можетъ отдыхать, въ полной увѣренности, что дирижеръ не замѣтитъ пропусковъ. Всѣ нюансы сводятся къ шаблону, къ садовому шику и блеску, а въ программахъ рядомъ съ патетической симфоніей Чайковскаго, которую онъ безмилосердія искажилъ, стоитъ преглубенкая и пошловато-сентиментальная вторая серенада Фалькмана, и т. д. Незнаніе основныхъ особенностей партитуры г. Буллеріаномъ, отважная рѣшимость дирижировать безъ пая, это на мой взглядъ не только профанация музыки, но, пожалуй, и неуваженіе къ творцамъ ея. И все-же, по существу неотмѣнно талантливый, но разнѣвившійся на дешевую аффектацію и скудную убогость, капельмейстеръ этотъ далъ въ вѣншнемъ сезонѣ два концерта. Въ первомъ было публики порядочно, но во второмъ—800 человекъ на залъ, вмѣщающей до трехъ, четырехъ тысячъ слушателей—слишкомъ мало. Это жалъ и не по отношенію къ г. Буллеріану, а, главнымъ образомъ, къ солисту этого концерта, піанисту г. Зилотти. Это во всѣхъ отношеніяхъ превосходный артистъ. это звѣзда не тусклаго сіянія, а яркаго и самостоятельнаго. Немногочисленная публика принимала артиста сочувственно, горячо, и, добавлю—вполнѣ заслуженно.



МУЗЫКА ВЪ ПРОВИНЦІИ.

Казань (отъ нашего корреспондента). Зимній концертный сезонъ начался у насъ хотя нѣсколько поздно, но «лучше поздно, чѣмъ никогда». Особенное вниманіе слѣдуетъ обратить на вечеръ камерной музыки Казанскаго отд. Импер. русскаго музык. Общ.—2 декабря¹⁾. концерты учениковъ и ученицъ школы пѣнія бывшей артистки Имоер. рус. оп. Л. Н. Люпенко—9 декабря, и

Судьба г. Буллеріана сходна съ судьбой малолѣтняго піаниста Рауля Кочальскаго. Онъ тоже дѣйствительно талантливый мальчуганъ, но тоже погону за лаврами во что-бы ни стало, подрываетъ довѣріе къ тому, чѣмъ-бы онъ могъ быть по праву въ послѣдствіи. Этотъ талантъ—жертва рекламы и аппетитовъ людей, скрывающихся, очевидно, за его дѣтской спиной. Вѣдь не самъ-же дошелъ онъ до печатанія выдержекъ изъ отзывовъ неизвѣстныхъ гг. рецензентовъ, вѣдь не самъ-же онъ разсыластъ по редакціямъ пятки и десятки входныхъ билетовъ, какъ и не самъ даетъ отвѣты на вопросы газетныхъ интервьюеровъ расписывающихся въ листкахъ противорѣчивыя были и небылицы. Подходъ къ успѣху концертовъ такъ ловокъ, такъ анафемски интересенъ, что немудрено, если имъ не соблазнится простодушный обыватель. Но послѣ перваго-же концерта все обнаруживается и второй уже почти не привлекаетъ публику. Такъ было и у насъ, въ Москвѣ. Тутъ даже оба концерта не пользовались успѣхомъ и въ публикѣ, и въ отзывахъ прессы. Зато за подписью мальчика прислано было письмо на имя рецензента г. Корещенко, достойное отпечатанія, какъ и сдѣлано, ради исторической справки о томъ, какъ въ наше время люди могутъ зайти далеко-далеко по пути эксплуатаціи и кулачества. Печальное время!

Ив. Липаевъ.

НВ. У насъ не было еще упомянуто о недавно поставленной въ 1-й разъ въ Москвѣ оперы г. Направника «Дубровскій», съ большимъ успѣхомъ шедшей на сценѣ Большого театра. Въ главныхъ роляхъ выдѣлились г. Донской (Дубровскій) и г-жа Маркова (Маша). Опера была поставлена подъ наблюденіемъ автора, дирижированнаго также ея первымъ представленіемъ.

артистовъ Императ. театр.: г-жи Бруно и гг. Михайлова и Мирова—16 декабря.

Концертъ г-жи Люпенко, какъ и слѣдовало ожидать, привлекъ довольно многочисленную публику, такъ какъ программа была составлена интересно,

¹⁾ О квартетномъ вечерѣ см. корреспонденцію изъ Казани въ январской книжкѣ «Р. М. Г.». *Прим. Ред.*

какъ ари. изъ оперъ «Семирамида» и «Ченерентола» Россини, монологъ изъ «Юдиинъ» Сьрова, ари изъ «Кроатки» Дютна, «Полевые цвѣты» Мендельсона и др. *) Но къ сожалѣнню г-жа Люценко, повидимому, слишкомъ поспѣшно ставила эти концерты выпустивъ на эстраду недостаточно подготовленныхъ исполнителей и исполнительницъ. Такъ изъ учениковъ въ этомъ концертѣ принималъ участіе только одинъ, и тотъ — неудачно; общанный же хоръ совершенно отсутствовалъ. Что касается ученицъ, то только нѣкоторыя, уже раньше выступавшія публично, держали себя совершенно свободно и доставляли достаточное наслажденіе своимъ пѣніемъ, другія же пѣли робко, не полнымъ голосомъ и такимъ образомъ не давали ясныхъ представленій о своихъ голосовыхъ средствахъ. Изъ особенно удачныхъ нумеровъ программы нужно указать на ари изъ «Ченерентолы» и «Кроатки» (В. С. Клопотовская) и ари изъ «Семирамиды» и «Руслана и Людмилы» (Е. Г. Кобелькова).

Концертъ 16 декабря оказался не полнымъ, такъ какъ г. Михайловъ не пріѣхалъ. Г-жа же Бруно хорошо известна казанцамъ, хотя намъ показалось, что голоса у нея нѣсколько надтреснутый противъ прошлогодняго, а г. Мирновъ, — превосходный басъ; но къ сожалѣнню и въ этотъ разъ артистамъ пришлось пѣть предъ очень малочисленной публикой.

Наконецъ надо сказать нѣсколько словъ о такъ называемыхъ вечерахъ съ концернымъ отдѣленіемъ. Такихъ вечеровъ у насъ бываетъ очень много и вездѣ принимаютъ участіе одни и тѣже лица и исполняютъ чуть ли не одиѣ и тѣже пьесы. Кромѣ хорошо знакомыхъ намъ В. С. Клопотовской, Е. Г. Кобельковой, Руссъ, Р. О. Беккъ**), о которыхъ мы уже выше говорили, нужно еще отмѣтить пѣніе г-жи Онихимовской-Боржимовской и игру гг. Панаева и Пресса (скрипка). Говорить о пѣннхъ первой, или объ игрѣ послѣднихъ мы считаемъ лишнимъ. С. Э. Онихимовская-Боржимовская уже вполне опредѣлившаяся пѣвица, не разъ выступавшая въ оперѣ и концертахъ и всегда съ большимъ успѣхомъ, а гг. Панаевъ и Прессъ тоже достаточно известные и талантли-

вые скрипачи, умѣющіе своей игрой увлечь слушателя. Кстати о г. Прессѣ: онъ занимаетъ должностъ дирижера въ нашемъ городскомъ театрѣ въ товариществѣ г. Борода уже второй годъ. До него оркестромъ исполнялись обыкновенныя заурядныя вещи, достаточно заигранныя, въ родѣ захудалшаго «Поѣзда». Но въ прошломъ году, когда во главѣ оркестра сталъ этотъ дирижеръ дѣла сразу измѣнились и публика стала охотно оставаться въ антрактахъ въ зрительномъ залѣ, чтобъ послушать solo на скрипкѣ самаго дирижера или отрывокъ изъ какой нибудь оперы, исполняемый увлекательно и стройно оркестромъ; неоднократно г. Прессъ бывалъ награждаемъ аплодисментами и принужденъ былъ биссировать. Тоже самое повторяется и въ этомъ году, когда рѣдкій нумеръ проходитъ безъ биссирования. Стремясь, главнымъ образомъ, развитъ у казанцевъ вкусъ и любовь къ камерной музыкѣ, г. Прессъ ввелъ впервые въ антрактахъ квартеты (Прессъ — 1 скрипка, Павловскій — 2 скрипка, Лева-альтъ и Беккъ-виолончелистъ), исполняя произведенія такихъ композиторовъ, какъ Бетховенъ, Шубертъ, Шуманъ, Мендельсонъ, Сенъ-Санса, Григъ, Бородинъ, Глинка, Рубинштейнъ, Чайковскій и др. Въ числѣ произведеній названныхъ композиторовъ находятся solo, квартеты, струнный оркестръ и оркестровыя сочиненія.

Заканчивая уже свою корреспонденцію, я узналъ объ имѣющей быть въ залахъ Казанскаго благороднаго собранія 3 января, общаго собранія гг. бывшихъ членовъ «Казанскаго кружка любителей музыки».

Этотъ «кружокъ» былъ основанъ, если я не ошибаюсь, въ началѣ 80-хъ годовъ, но успѣлъ отпѣть, не успѣвши даже развѣсти и такимъ образомъ, фактически давно уже не существуетъ. Въ настоящее время у насъ возникло новое «Общество любителей изящныхъ искусствъ» и вотъ у гг. бывшихъ членовъ кружка возникла мысль о передачѣ новому обществу оставшихся не израсходованными 2363 р. 67 коп.

На состоявшемся на дняхъ собраніи было постановлено: передать эти деньги казанскому общ. люб. изящ. искусствъ, такъ, чтобы онѣ составляли неприкосновенный капиталъ, а общество можетъ безусловно распоряжаться только процентами съ него; но если общество любителей изящныхъ искусствъ по чему либо прекратитъ свое существованіе, то деньги должны быть переданы въ консерваторію Императ. русск. музык. общ. для образованія стипендіи имени уроженцевъ казанской губерніи.

В. В. С.

*) Господинъ рецензентъ «Волжскаго Вѣстника» ошибся, приписавъ «Полевые цвѣты» перу Мейербера. В. В. С.

**) По болѣзни г-на Беккъ не могъ принять участіи въ концертѣ въ пользу недостаточныхъ студентовъ. Удивляемся, какъ рецензентъ «Волжскаго Вѣстника» могъ давать отчетъ объ игрѣ г-на Беккъ и хвалить его, когда этотъ послѣдній не участвовалъ такъ въ Казани пишутъ музыкальнми рецензіи.

Саратовъ (отъ нашего корреспондента).

Оперный сезонъ, открывшійся у насъ 5 ноября даетъ только средніе матеріальные результаты. Цифра сборовъ колеблется пока на средней. Рождественскіе праздничные спектакли внесли большее оживленіе въ театральную жизнь и своимъ разнообразіемъ значительно подняли сборы. Съ начала сезона и до конца истекшаго года на сценѣ нашего городского театра возобновлены были слѣдующія оперы—русскія: «Пиковая дама» (3 раза), «Демонъ» (6), «Русалка» (2), «Жизнь за Царя» (2), «Мазепа» (3), «Евгеній Онегинъ» (3), и «Росвѣда» (1); изъ иностранныхъ: «Аида» (2 раза), «Гугеноты» (3), «Фаустъ» (3), «Африканка» (2), «Паяцы» (3), «Сельская честь» (1), «Кармень» (2), «Жидовка» (2), «Баль-Маскарадъ» (2), «Самсонъ и Далила» (2) и «Отелло» — (1 разъ). Кромѣ перечисленныхъ оперъ, уже игравшихъ на нашей сценѣ, оперное товарищество поставило три для Саратова новыхъ оперы: «Наварьянку» (2 раза), «Донъ-Карлоса» (3) и «Джіоковду» (2 раза). Не безынтересно сказать нѣсколько словъ о «Наварьянкѣ» — новой оперы Массена. По характеру музыки и отчасти сюжетомъ она сильно напоминаетъ «Сельскую честь» — Масканьи. Какъ въ той такъ и въ другой одно большое дѣйствіе дѣлится на двѣ части пѣвучимъ интермедіо. Какъ въ «Сельской чести» — такъ и въ новой оперѣ умиряетъ на сценѣ первый теноръ. Очевидно дешевые лавры, доставившіеся автору «Сельской чести» не давали покоя Массену, извѣстному въ музыкальномъ мірѣ композитору симфонисту, и этотъ послѣдній, въ свою очередь, сильно злоупотребивъ «масканьизмомъ», создалъ новую оперу съ тѣмъ же характеромъ музыки, той же легкостью стили, обиліемъ речитативовъ и простой сольных номеровъ. Въ разработкѣ сюжета авторъ «Наварьянки» пошелъ дальше своего собрата по искусству. Сюжетъ ея (эпизодъ изъ временъ восстанію карлистовъ) — мелодраматичѣе «Сельской чести». Опера при военномъ характерѣ, иллюстрирована трескомъ и громомъ выстрѣловъ и многими другими дешевыми эффектами, которыми склонна удовлетвориться не требовательная на вкусъ публика. У насъ опера шла при распредѣленіи ролей: Анита — г-жа Смирнова, Аравкиль — г. Любинъ, Гурридо — г. Ильишечивъ, Ремиджіо — г. Плауктинъ, Рамонъ — г. Ильющенко и Бустанте — г. Загоскинъ. Г-жа Смирнова (при незначительности другихъ партій) только одна и могла выдѣлиться изъ общаго уровня исполнителей. Ея игра производила сильное впечатлѣніе, а вокальное исполненіе заслуживаетъ полной похвалы. Опера имѣла сомнительный успѣхъ и ея дальнѣйшая репертуарность должна пока остаться вопросомъ открытымъ. Вердѣевскій «Донъ-Карлосъ»

имѣетъ много несомнѣнныхъ музыкальныхъ достоинствъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ опера очень длинна и черезъ чуръ утомляетъ зрителя. «Донъ-Карлосъ» шелъ съ среднимъ успѣхомъ, «Джіоковда» была поставлена два раза и одинъ — почти при пустомъ театрѣ. Не знаемъ — зачѣмъ бы объяснить равнодушіе публики къ оперѣ Понкѣлли? Нельзя не отмѣтить появленія въ праздничномъ репертуарѣ «Аскольдовой могилы» — Верстовскаго. Опера нѣсколько лѣтъ тому назадъ пользовалась громкой популярностью и шла съ большимъ успѣхомъ на нашей оперной сценѣ. Все съ тѣмъ же успѣхомъ она была съиграна и 27 декабря.

Въ первой половинѣ декабря въ «Отелло», «Паяцахъ», «Гугенотахъ», «Пиковой дамѣ» и «Жидовкѣ» состоялись у насъ гастроли извѣстнаго провинціального тенора г. Закржевскаго. Петербургская публика вѣроятно еще не забыла неудачные дебюты этого пѣвца на сценѣ Панаевскаго театра. У насъ г. Закржевскій пѣлъ нѣсколько послѣднихъ сезоновъ и своей драматической образцовой игрой и красивымъ верхнимъ регистромъ успѣлъ снискать симпатіи публики. Теперь — уже совсѣмъ не то. Когда-то блестящіе верхи пѣвца значительно потускнѣли, меіумъ — сталъ почти мѣломъ, и осталось одно драматическое исполненіе — на которомъ, однако, на оперной сценѣ далеко не уѣдешь. Артисту, очевидно, пора почти на лаврахъ. Намъ, къ сожалѣнію, приходится отмѣтить только черезъ чуръ *пристрастную снисходительность* къ г. Закржевскому публики столицы Поволжья.

Функционирующее у насъ Отдѣленіе Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества, въ послѣднюю четверть истекшаго года проявило свою музыкальную дѣятельность устройствомъ трехъ квартетныхъ собраній, изъ которыхъ 2 и 3-е были посвящены памяти Рубинштейна и Бетховена. Кружокъ исполнителей квартетныхъ собраній уже успѣлъ выясниться въ окончательной формѣ. Почти всѣ участники ихъ близко стоятъ къ дѣятельности открывшагося у насъ музыкальнаго училища: гг. фонъ Экснеръ и Адамовскій (ф.—п.) первый — свободный художникъ петербургской и лейпцигской консерваторій, второй — варшавской, г. Альбрехтъ (виолончель) — ученикъ знаменитаго Давыдова, бывш. директоръ кіевскаго музыкальнаго училища и солистъ Императорскаго Московскаго театра; г-жа Гамовецкая (1-я скрипка), Цедерль (2) и г. Санъ-Докъ (альтъ) — болѣе или мѣнѣе извѣстны нашей публикѣ. Мы не беремъ на себя трудъ перечислять программу квартетныхъ собраній Отдѣленія, но всякомъ случаѣ произведенія такихъ великихъ корифеевъ композиціи, какъ Мендельсонъ, Бетховенъ, Чайковскій, Рубинштейнъ и др., слишкомъ ясао говорятъ за то

высшее эстетическое наслаждение, выносимое посетителями сказанных вечеров. Мало того. Даже вся наша публика, пѣнящая и любящая музыку, воспитана на пропавших великихъ композиторовъ и несомнѣнно, плодотворная дѣятельность нашего Отдѣленія имѣетъ сильное вліяніе на уровень музыкальнаго развитія саратовской публики. Сожалѣемъ, что не можемъ удѣлить по нѣсколько строкъ каждому участнику квартетныхъ собраній и поговоримъ о нихъ детально, но, во всякомъ случаѣ, мы къ этому еще возвратимся.

Нельзя не выдѣлить изъ пѣлой серіи концертовъ и обидитъ молчаніемъ два изъ нихъ, а именно: концертъ артистки русской оперы (сопрано) г-жи Муранской и другой пѣвицы г-жи Альмы Фостремъ. Оба концерта имѣли хорошій успѣхъ.

К. У. Лыгинъ.

Тифлисъ. (Отъ нашего корреспондента). Третьимъ симфоническ. собраніемъ, состоявшимся въ субботу, 16-го декабря п. г., закончилась первая серія симфоническихъ и квартетныхъ собраній нашего отд. И. Р. М. О.—За первую половину учебнаго 1895/96 гг. было поставлено обществомъ: 4 квартетныхъ (21-го октября, 4-го и 8-го ноября и 2-го декабря) и 3 симфонич. собр. (25-го ноября, 9-го и 16-го декабря). Такимъ образомъ предположеніи и обѣщанія заправилъ этого дѣла, во главѣ которыхъ находится неутомимый Н. С. Кленовскій, осуществлены блестяще. Не успѣли поставить лишь 4-го симфон. собр. и то потому, что вообще постановка таковыхъ нѣсколько запоздала, такъ какъ выпавшія своевременно поты, вслѣдствіе катастрофы на Батумскомъ уч. Закавказской ж. д., были получены съ большимъ опозданіемъ.

Составъ квартета былъ слѣдующій: М. Т. Васильевъ (I-я скр.), Р. Т. Ковалли (2-я скр.) Я. А. Позень (альт) и И. Ф. Сараджевъ (виолонч.) Имена артистовъ уже говорятъ сами за себя и дѣйствительно, исполненіе всѣхъ пьесъ было превосходное. — Программы квартетныхъ собраній были составлены удивительно интересно и разнообразно. На 1-мъ собр. былъ исполненъ, между прочимъ, кварт. Бородина D-dur, № 2, преисполненный чудныхъ гармоническихъ сочетаній и ловко и красиво инструментованный, съ поэтическими темами восточнаго характера. На другихъ собраніяхъ были исполнены: D-dur'ный квартетъ Гайдна, гдѣ скрипачъ г. Васильевъ строго-классическимъ исполненіемъ вызвалъ шумное одобреніе публики; трио—Аренскаго, которое благодарилъ своей мелодичности, яснымъ, объединеннымъ формамъ, красивой инструментовкѣ и прекрасному исполненію гг. Матковскимъ (роллъ), Васильевымъ и Сараджевымъ — произвело на публику громадное впечатлѣніе. Далѣе были испол-

нены: квинтетъ C-dur съ двумя виолончелями Шуберта, Es-dur'ный струн. кварт. Моцарта, A-dur'ная виолончельная соната Бетховена, E-dur'ный струнный октетъ Мендельсона-Бертольди и много другихъ перловъ камерной музыки.

Въ программы симфон. собр. входили слѣдующія произведенія: Симф. Гайдна—B-dur, Листа—поэма «Тассо», Чайковскаго — «Итальянское каприччио», Раффа — симфонія F-dur — «Въ тѣсу», Сень-Санса — прелюдія для оркестра къ библейской поэмѣ Л. Галлэ «Потопъ», Свендсена — «Норвежская рапсодія № 3», Бизэ—два отрывка изъ сюиты «Jeux d'enfants» ор. 22 и Даргомыжскаго — «Малороссійскій казачекъ». Кроме того въ симфон. собр. выступали солистами: г-жа Джубелини-Ряднова—съ «Ave-Maria» изъ оп. «Отелло» — Верди; гг. Рядновъ — съ балладой Тутковскаго, Васильевъ—съ концертомъ для скрипки съ оркестромъ D-dur Баццини, Матковскій—съ концертомъ № 4 G-dur Бетховена и, наконецъ, Николаевъ—съ Бетховенскимъ ф. п. концерт. Es-dur № 5, ор. 73. Всѣ солисты имѣли громадный успѣхъ. Изъ пианистовъ — для тифлисцевъ является новымъ лицомъ г. Николаевъ, который игрой своей произвелъ въ публикѣ сенсацію, привелъ ее въ восторгъ и вызывая шумные апплодисменты, вполне имъ заслуженные, такъ какъ г. Николаевъ безспорно одинъ изъ лучшихъ русскихъ пианистовъ и въ исполненіи своемъ названнаго концерта выказалъ тонкое пониманіе исполняемаго, чуткую ритмичность, изящную и осмысленную фразировку, рѣдкую отчетливость и вполне законченную технику.

Вдаваться въ болѣе или менѣе подробный разборъ исполненія и исполненнаго на всѣхъ этихъ собраніяхъ здѣсь по недостатку мѣста — не приходится, но для доказательства вполне удовлетворительной постановки у нихъ этого дѣла достаточно упомянуть, что вмѣсто ожидаемаго и внесеннаго въ смету расходовъ — дефицита по этой статьѣ—отдѣленіе получило чистые и весьма солидные доходы. Наша публика не стала бы ходить на подобные серьезные концерты, если бы онѣ были составлены неумѣло и не представляли бы живаго интереса.

Честь и слава организаторамъ этого дѣла, во главѣ которыхъ мы видимъ все того-же уважаемаго Н. С. Кленовскаго. На послѣднемъ симфон. собраніи ему сослуживцы поднесли изящной работы серебрянную лѣру, а учащійся—роскошный серебрянный вѣлокъ; кроме того, ему была поднесена дрижерская палочка покойнаго Х. И. Саванелли, одного изъ основателей нынѣшняго муз. училища, съ соответственными надписями и инициалами.

К. Р.



БИБЛИОГРАФІЯ.

«Рыбаки», новая опера, г. А. Симона.

(«Рыбаки» опера въ 1-мъ дѣйствіи и 2-хъ картинахъ. Музыка Ант. Симона. ор. 51. Либретто Н. Вильде. Для фортепiano. Цѣна 4 руб. Москва у П. Юргенсона).

Москва—въ музыкальной продуктивности—совершенно противоположна Петербургу. У насъ очень рѣдко пишутся оперы, но если пишутся, то—не въирая на талантливость—оперы съ серьезными намѣреніями, большія. Напротивъ того, Москва, въ послѣднее время, рѣшила во чтобы то ни стало копировать западныхъ композиторовъ, съ легкой руки Масканьи взявшихъ въ моду быстрое, легкое, непрочное и малохудожественное производство мелкихъ одноактныхъ полу-оперъ, полу-мелодрамъ. Назову, хотя бы, три оперы трехъ молодыхъ московскихъ композиторовъ «Алеко» — г. Рахманинова, «Послѣдній день Бельсаруссура» — г. Корещенки и «Рафаэль» — г. Аренскаго. Къ нимъ прибавилась еще одна—недавно изданная П. Юнгеномъ—опера г. А. Симона «Рыбаки» («*Les pauvres gens*»).

Несложная фабула оперы, заимствованная изъ стихотворенія Гюго «*Les pauvres gens*» (французское либретто носить послѣднее названіе) передаетъ нѣсколько сценъ изъ жизни бѣднаго люда—рыбаковъ на берегу Бретани. Въ оперѣ двѣ картины. Въ первой—мы узнаемъ, что Норикъ, рыбакъ, отецъ небольшого семейства, уѣзжаетъ, вмѣстѣ съ товарищами, на рыбную ловлю. Ихъ

застигаетъ буря; въ это время въ селѣ, за кулисами, происходитъ цѣлая драма, о которой рассказываетъ, въ картинѣ Ивонна, невѣста одного изъ ушедшихъ въ море рыбаковъ; одна изъ этихъ «бѣдныхъ» женщинъ умерла, оставивъ нѣсколькихъ сиротъ. Жанна (жена Норика), движимая чувствомъ состраданія, беретъ дѣтей къ себѣ, не зная, что скажетъ мужъ, такъ какъ имъ и самимъ то зачастую приходится голодать. Все это совершается во время разыгравшейся бури; по счастью рыбаки спасаются, и Норикъ радостный возвращается. Не смотря на всю бѣдность онъ тоже соглашается взять сиротъ къ себѣ.

Эти двѣ простыя драматическія картинки гораздо прелестнѣе въ стихотвореніи Гюго, нежели въ оперѣ, гдѣ имъ не хватаетъ дѣйствія, движенія, гдѣ простой рассказъ прерывается надежной бурей, гдѣ композиторъ не избѣгнулъ всѣхъ этихъ романсовъ, дуэтовъ, квартетовъ и даже танцевъ!

Съ одной стороны «Рыбаки» намѣренно просятся къ школѣ веристовъ, только плохого качества Масканьи и Леонковалло. Это такая же простая исторія, какъ и въ «Сельской чести», и въ «Паяцахъ», только конечно у того и другого больше таланта. Съ другой стороны этъ довольно блѣдная копія съ прелестныхъ бретонскихъ картинокъ «Флибуетьера» г. Кюи. Но тамъ поражаешься идеально-художественной простотой, замѣчательнымъ единствомъ драмы и музы-

ки; здѣсь же видишь, что акклиматизировавшийся у насъ французъ г. Симонъ, вмѣсто бретонцевъ, вывелъ на сцену всѣмъ и давно извѣстныхъ Пьеровъ, Жаннъ, Ивоннъ и прочихъ рыбаковъ.

Интродукція (увертюра-фантазія) написана подѣ влияніемъ необыкновенно изысканнаго вступленія къ вышеназванной оперѣ г. Кюи. Первая картина открывается настоящей бретонской пѣсней Жанны. Авторъ взялъ ее безъ малѣйшаго измѣненія, даже въ аккомпаниментѣ, изъ сборника Бурго-Дюкудрэ (*Mémoires populaires de Basse-Bretagne*. № 8—«*O mon Dieu, la triste nouvelle*»). Взять ее въ такомъ видѣ—это большая ошибка, доказывающая, съ одной стороны, что композиторъ собственными средствами не въ силахъ переселиться въ этотъ міръ бретонскихъ рыбаковъ, а съ другой показывающая прямо таки недостатокъ гармонической изобрѣтательности. Романсъ Норика звучитъ очень недурно, только въ немъ убійственны заключительныя слова:

Норика ждешь теперь ты Жанна,
Своихъ баюкал дѣтей.
И я иду къ тебѣ, голубка, милая Жанна,
И я иду къ тебѣ голубка,
Въ родной пріютъ, къ жень своей!

Что за оперная безмыслица! Пѣть романсъ, только чтобы романсъ былъ въ числѣ стальныхъ то №№ оперы? Куда идетъ Норикъ, когда у нихъ всего одна избушка, а Жанна сидитъ передъ ней? Какой родной пріютъ, куда онъ идетъ къ ней (женѣ своей—значитъ у него есть еще не чужая жена, или любовница?), когда долженъ собираться на ловлю?

Когда будутъ у насъ, наконецъ, думать либреттисты, что они пишутъ? Неужели въ оперу годится всякій хламъ, всякая бессмысленность? Вотъ еще одинъ курьезъ, которымъ страдаютъ множество даже первоклассныхъ, а классическихъ и подавно, оперъ. На стр. 140 клав., Жанна (на фонѣ бури, разыгравшейся въ оркестрѣ) кричитъ:

Пѣть, не въ силахъ я ждаль!
Я бѣгу къ тебѣ, (повторяеть дважды)
Мой Норикъ! Норикъ!

Просто ужасно собираться бѣжать въ теченіи 8 цѣлыхъ тактовъ.

Но оставимъ курьезы, которые, однако, иногда способны оживить скучный ходъ дѣйствія. Первая сцена заканчивается

небольшимъ, но очень слабымъ дуэтино: Норика и его «своей жены»; особенно неудаченъ здѣсь, какъ почти всегда въ *дуэтахъ*, унисонъ на словахъ:

«И вдругъ на всегда мы съ тобой».

Входная пѣсня Янника (эпизодическое лицо), не смотря на ея подобіе пѣснямъ Масканьи, производитъ очень милосвѣдливое впечатлѣніе; полагаю также, что слѣдующее сопровожденіе, вѣрнѣе завершеніе, хоромъ фразы Янника:



очень недурно; не знаю, какъ оно будетъ звучать на сценѣ.

Дальнѣйшая сцена—обычнаго опернаго характера, съ нѣсколькими удачными мѣстами переводить въ пляску ($\frac{6}{8}$), вѣроятно также написанную подѣ влияніемъ прелестнаго бретонскаго танца изъ «Флибустьера»; онъ звучитъ очень мило, по всей вѣроятности хорошо оркестрованъ, но вообще здѣсь неумѣстенъ и производитъ впечатлѣніе балласта, который такъ часто присутствуетъ въ операхъ и дѣлаетъ ихъ схожими съ простыми концертами, гдѣ всего по кусочку: есть и увертюра, и арія, и дуэтъ, и симфоническая картина и т. д., и т. д.

Съ молитвой (квартетъ съ хоромъ) на устахъ рыбаки собираются въ путь. Конечно молитва, кромѣ своего нѣсколько религіознаго настроенія, получила характеръ обычнаго опернаго амсамбля; композиторъ удачно примѣнилъ въ ней церковныя тоны, которые дѣйствуютъ теперь такъ освѣжающе. Съ тою же пѣснью Янника удаляются рыбаки и отмѣченная выше фраза хора заключаетъ первую картину.

Вторая картина не связана тѣсно съ предыдущей; чувствуется потребность хотя бы музыкальнаго антракта. Можетъ быть здѣсь даже было бы уместно *интермеццо*, но въ виду необходимости дальше симфонической картины (бури), которая должна замаскировать пустую сцену, во время ухода Жанны, композиторъ не отмѣтилъ и не разграничилъ музыкою переходъ къ другому времени и другому мѣсту.

Колыбельная пѣсня Жанны, открывающая 2-ю картину, послѣ речитатива,

принадлежитъ къ наиболѣе симпатичнымъ страницамъ новой оперы; на ней, однако, сильно сказалось акклиматизированіе г. Симона на русской музыкальной почвѣ; не уменьшая музыкальныхъ достоинствъ этой пѣсенки, скажу, что она болѣе написана въ русскомъ духѣ, нежели въ характерѣ бретонскихъ народныхъ пѣсень.—Слѣдующая сцена, предшествующая аріозо Жанны, снова напоминаетъ нищету драматическихъ и поэтическихъ замысловъ либреттистовъ. Спѣвъ колыбельную своимъ дѣткамъ, Жанна вполне основательно заявляетъ что «опять (такъ какъ и въ началѣ 1-й картины они спали) они мирно спятъ». Оркестръ продолжаетъ свою фразу. Далѣе очевидно либреттисту трудно было что нибудь придумать, такъ какъ, въ сущности, Жанна и вчера, и сегодня, и завтра, качала и будетъ укачивать дѣтей. Чтобы подвинуть однако оперу, нужно что-нибудь ей сказать и вотъ является спасительная вѣчно-свѣжая (!), новая и оригинальная фраза: но что со мной! (есть еще другая буффорская фраза: «что это значитъ»); она даже въ «Младѣ» присутствуетъ (стр. 47 клавир. съ пѣніемъ), чтобы составить казенный переходъ къ великолѣпнымъ снамъ Яроміра. Только статистикъ могъ бы вывести: сколько разъ повторяется въ разныхъ иностранныхъ операхъ эта несчастная и ничего собою не обозначающая фраза!

Но оставлю еще разъ въ сторонѣ либретто. Вообще эта сцена одна изъ самыхъ слабыхъ въ настоящемъ произведеніи. Несравненно лучше ея—аріозо Жанны, довольно растянутое, но не лишнее изящества и чувства. Оно, въ сущности, должно передать главный замыселъ пьесы—безпомощность этихъ бѣдныхъ людей, всегда предоставленныхъ волѣ грознаго океана, безпомощность женъ рыбаковъ (наиболѣе интересное положеніе оперы—добрый поступокъ Жанны—именно построень на этой общей безпомощности; умирающая женщина оставила дѣтей безъ присмотра, безъ куска хлѣба).

Хоръ женщинъ пришедшихъ къ Жаннѣ—очень казенный, не смотря на употребленныя въ немъ пикантныя гармонизаціи. Реплика Жанны передъ довольно красивой молитвой (уже вторая въ одноактной

оперѣ¹⁾), въ аккомпаниментѣ—слишкомъ напоминаетъ обычный пріемъ Масканьи и Леонковалло—правда довольно красивый, но заѣзженный уже этими двумя композиторами; я подразумеваю тріоли (^{3/4}) сильно акцентуруемые на правильномъ двухъ-четвертномъ ритмѣ.—Остальная музыка этой картины: сцена съ Ивонной, рассказывающей о смерти сосѣдки, рѣшеніе Жанны спасти малютокъ, симфоническая картина бури (съ детально показанной программой, совершенно излишней) и наконецъ заключительная сцена и дуэтъ Жанны съ благополучно возвратившимся Норикомъ—все это въ томъ же родѣ, т. е. иногда довольно удачно, тепло и мило, подчасъ бѣдно, скучно и неинтересно, какъ казеннѣйшая буря. 2-я картина—черезчуръ длинная и, поэтому, начинается подъ конецъ утомлять.

Повидимому, композиторъ въ своихъ «Рыбакахъ» хотѣлъ набросать двѣ картины изъ жизни этого «бѣднаго люда»—спокойную, съ семейнымъ счастьемъ, веселую, и драматическую,—показавъ въ послѣдней ежедневныя бури, страшный рокъ, который постоянно виситъ надъ головами этихъ бѣдняковъ. Безъ сомнѣнія—первая удалась г. Симону лучше послѣдней—въ ней больше простоты, спокойствія и свободы.

Съ технической стороны новая опера достаточно солидная работа. Разчитанная для сцены, она, вѣроятно, при постановкѣ выиграетъ. Во всякомъ случаѣ скорѣе можно было бы освѣжить репертуаръ ею, нежели такими заѣзжанными операми, какъ «Черное домино», а на частныхъ сценахъ Трубадуръ, Балъ Маскарадъ и т. д.

Опера издана г. П. Юргенсономъ по обыкновенію тщательно и изящно и снабжена напечатаннымъ отдѣльно либретто.

Н. Ф.

¹⁾ Хитрые авторы! Они знаютъ чѣмъ привлечь простодушную публику! Религіозный хоръ или ансамбль—это конекъ, который съ особеннымъ удовольствіемъ съдлали Россіяи, Оберъ («Фенелла»), Мейербергъ (Гугеноты, Робертъ и т. д.) и др., а у насъ Глипка («Жизнь за царя»), Свровъ («Юдифь, Рогіада»), Направникъ («Нижегородцы» и «Гарольдъ») — и всегда этотъ конекъ благополучно вывозилъ!

Hänsel und Gretel. Ваня и Маша. Сказка въ трехъ картинахъ. Русскій текстъ И. Тюменева, музыка Э. Хумпердинна. Изданія: для пѣнія—оригинальное и упрощенное (Клейнмихеля); цѣна 3 руб.—для фортепiano—1 р. 50 к. Москва у П. Юргенсона.

Прелестная опера Хумпердинка тщательно издана г. П. Юргенсономъ. Про переводъ, сдѣланный для настоящаго изданія г. Тюменевымъ, нельзя сказать, что онъ удаченъ; онъ значительно уступаетъ другому переводу текста оперы, по которому послѣдняя исполнялась у насъ на сценѣ Палаевского театра. Онъ грубоватъ и мало отвѣчаетъ подлиннику; напр. вѣдьма, въ подлинникѣ, спрашиваетъ у дѣтей известнѣйшей нѣмецкой фразой:

*Knusper, knusper Knäuschen,
wer knuspert mir am Häuschen?*

которую г. Тюменевъ переводитъ страшно непорочно и не точно:

*Кто тамъ домъ ломаетъ, (?)
кто пряникъ вынимаетъ?*

Вмѣсто нѣмецкихъ, сказочныхъ заклинаній вѣдьмы, переводчикъ приводитъ текстъ изъ Сахарова (какъ въ «Младѣ») и совершенно безцѣльно.

Переходя къ самому изданію, должно отмѣтить обычную аккуратность печати г. Юргенсона. Клавирсацугъ снабженъ нѣмецкимъ и русскимъ текстами; послѣдній отпечатанъ также отдѣльно. Аккомпаниментъ снабженъ указаніями *оркестровки* оперы, что весьма полезно, т. к. помогаетъ при слушаніи оперы съ клавирсацугомъ въ рукахъ.

«Гензель и Гретель» (не слѣдовало ихъ переименовать въ Ваню и Машу), безъ сомнѣнія, скоро и вполне по достоинству станетъ популярнымъ у насъ произведеніемъ.

L.

Школьный хоръ. Дм. Яичковъ. Классное пособіе при обученіи пѣнію. Рига 1895 г. Изд. К. Г. Зихтмана. Ц. 30 к.

Пѣніе является однимъ изъ важныхъ элементовъ въ школахъ. Польза его для развитія художественнаго чувства въ ученикахъ—несомнѣнна. Народная пѣсня кромѣ того имѣетъ другое значеніе. Знакомая съ родною народною пѣсней, ученикъ полюбитъ и народъ, который создалъ эту пѣсню и выразилъ въ ней всѣ свои радости, все свое горе, все мировоззрѣніе; сроднившись черезъ пѣсню съ народомъ, онъ черезъ нее же восприметъ чувства преданности царю и отечеству; этими чувствами проникнуты многіе изъ народныхъ пѣсеней. Но что бы школьное пѣніе достигало своей цѣли, нужно, что бы былъ хороший матеріалъ для пѣнія. У насъ не мало появлялось въ разное время и теперь появляется Сборники для пѣнія. Есть сборники и для школъ. Почти всѣ изъ нихъ, за исключеніемъ вышедшихъ въ самое послѣднее время, оценены по достоинству г. Мировольскимъ въ приложеніи къ его книгѣ «О музыкальномъ образованіи въ Россіи».

Большинство изъ нихъ имѣютъ—крупныя недостатки. Въ однихъ Сборникахъ—найдѣны безжизненно исковерканы, въ другихъ слова непригодны для воспитательной цѣли; въ третьихъ—гармонизація не русская, отъ которой теряется

характеръ русской пѣсни; наконецъ большинство изъ нихъ неприспособлены къ голосовымъ средствамъ учениковъ. Самая меньшая часть изъ Сборниковъ, по возможности чужды значенныхъ недостатковъ (Сборники: Брянскаго, Мамонтова, подъ редакціей Чайковскаго, Рубца).

Къ числу наиболѣе удачныхъ Сборниковъ, должно отнести и школьный хоръ Яичкова. Мелодія народныхъ пѣсенъ заимствованы изъ лучшихъ Сборниковъ: Чайковскаго, Римскаго Корсакова. Балакирева. Слова пѣсенъ всегда приличны для школьнаго употребленія и приспособлены къ педагогическимъ цѣлямъ. Прежде всего помѣщены гимны и патристическія пѣсни (тутъ и была бы зап. Славянскимъ); затѣмъ идутъ народныя пѣсни. Гармонизація пѣсенъ простая,—безъ хроматизма; голосоведеніе б. частію параллельное въ двухъ верхнихъ голосахъ, нотъ трудныхъ для дѣтскихъ голосовъ нѣтъ. Въ школьномъ хорѣ помѣщены нѣкоторыя пѣсни, пѣтыя Славянскимъ. (Кстати сказать, что пѣсня Славянскаго съ особеннымъ удовольствіемъ поются дѣтьми, какъ показали опыты).

Изданъ Сборникъ весьма изящно: бумага, прифрѣтъ и даже обертка, разрисованная художникомъ Штейпомъ, не оставляютъ ничего желать лучшаго. Цѣна безпримѣрно дешевая: за 50 № 30 коп. (если выписывать отъ издателя, то цѣна 22 копѣйки). Не мѣшало бы воспользоваться другимъ издателемъ этимъ примѣромъ. Вообще желательно болѣе распространеніе этого Сборника въ виду его особенныхъ достоинствъ. (Впрочемъ Сборникъ говоритъ самъ за себя: появившись годъ тому назадъ, онъ скоро выйдетъ вторымъ десятитысячнымъ изданіемъ).

В. Лебедевъ.

Ростиславъ Генина. Исторія фортепiano въ связи съ исторіей фортепiанной виртуозности и литературы (его или ея?), съ изображеніями старинныхъ инструментовъ. Часть I. Эпоха до Бетховена. Москва, Музык. Торг. П. Юргенсона. 1896 г. Цѣна 1 р. 50 коп.

Это новое, весьма полезное, несмотря на некоторыя недостатки, изданіе П. Юргенсона, отвѣчающее потребностямъ музыкантовъ. Трудъ болѣе компетитивный, нежели самостоятельный; носить, однако, всѣ признаки работы добросовѣстной. Авторъ добросовѣстно разбирается въ печатныхъ матеріалахъ; не забудемъ, что огромная литература по музыкѣ на нѣмецкомъ, французскомъ и даже англійскомъ языкахъ, почти совершенно намъ неизвѣстна и не переведена, а большинство изданій уже стало библиографической рѣдкостью. Г. Генина тщательно собралъ свѣдѣнія объ отдѣльныхъ клавишникахъ, хотя нельзя не пожалѣть, что онъ, иногда, черезъ чуръ обращаетъ вниманіе на нѣкоторыя анекдотическія подробности жизни ихъ, въ ущербъ ихъ характеристике и установкѣ ихъ историческаго значенія (этой участи подверглись болѣе всего музыканты второстепенные, напр. *Хр. Гиббонсъ, Дж. Буллъ, Венедетто Марчелло*, органистъ *Маршанъ* и др., иногда даже и значительные, какъ *Ж. Филиппъ Рамо*). Однако, въ виду отсутствія на русскомъ языкѣ подробной исторіи музыки и даже сноснаго

словаря, настоящая книжка может служить добрым подспорьем и при изучении истории музыкального искусства, для чего слѣдуетъ во 2-мъ томѣ этого изданія приложить подробный указатель именъ, встрѣчающихся въ сочиненіи.

Авторъ начинаетъ свою «Исторію фортепіано» съ краткаго, но интереснаго, обзорнаго историческаго развитія фортепіано и приводитъ какъ первообразъ этого инструмента—*монокордъ*; дагте слѣдуетъ по пути развитія: *клавикордъ, виргиналь, клавицитеріумъ, спинетъ* и, наконецъ *клавесинъ*, на которомъ такъ охотно изощряли свое искусство наши дѣды и бабушки. Эта часть книги иллюстрирована многими весьма любопытными снимками со старинныхъ музыкальныхъ инструментовъ.

Во второй главѣ авторъ обращается къ первымъ композиторамъ на клавикордахъ: школъ Фрескобаaldi, Фробергеру; старымъ англійскимъ виргиналистамъ (Таллисъ, Бирдъ, Буль, Гиббонсъ и Персель, 200-лѣтня годовщина рожденія котораго недавно была торжественно отпразднована въ Англии). Третья глава посвящена французскимъ клавицистамъ 17 и 18 вв. (Ж. Шампионъ, Фр. Куперенъ, Рамо), IV-я—Скарлатти и итальянскимъ клавицистамъ 18 вѣка (Порпора, Марчелло, радге Дж. Мартини); V-я, времени Себ. Баха, его предшественникамъ (Рейнке, Букстегуде) и твореніямъ великаго Баха; VI-я—Гейделю; VII-я—сыновьямъ С. Баха, развитію фортепіаннаго стиля, сонатъ. Въ VIII-й главѣ мы находимъ продолженіе исторіи развитія фортепіано—изобрѣтеніе фортепіаннаго молотка и усовершенствованіе механизма инструмента въ прошломъ вѣкѣ. IX-я и послѣдняя глава посвящена эпохѣ Гайдна, Моцарта и Клемента и второкласснымъ композиторамъ Бетховенскаго времени (Дуссекъ, Штейбельтъ, Гуммель и Фильдъ).

Авторъ достаточно удачно справился со своей задачей. Къ нежелательнымъ ошибкамъ, выводамъ и сужденіямъ его можно отнести внезапно и совсѣмъ неумѣстную (въ исторіи фортепіано) выходку противъ Вагнера, за общепринятой (совершенно фальшивой и неосновательной) титулъ «музыканта будущаго», на стр. 99-й.

Какъ сказано выше—книжка эта безспорно полезная и пополняетъ извѣстный пробѣлъ въ нашей музыкальной литературѣ. Идана книжка очень изящно, при чемъ цѣна ея не дорога.

Н. Ф.

Лекціи Ганса Бюлова, составленныя Теодоромъ Пфейферомъ. Переводъ съ четвертаго нѣмецкаго изданія съ примѣчаніями А. Буховцева. Цѣна 1 руб. Москва. Муз. Торг. П. Юргенсона.

Въ одной изъ предъидущихъ книжекъ «Русск. муз. газ.», говоря о книжкѣ I. Vienna da Motta, мы упомянула о вышедшихъ передъ тѣмъ «Studien bei Hans von Bülow» Th. Pfeiffer'a, который теперь только что изданы П. Юргенсономъ. Это очень полезная книжка, могущая служить и выработавшимся пианистамъ, и учащейся молодежи, и вообще любителямъ музыки. Бюловъ былъ однимъ изъ превосходнѣйшихъ знатоковъ классическихъ мастеровъ; въ этомъ отношеніи извѣстенъ его изданіи классиковъ. Въ книжкѣ Пфейфера имѣются указанія объ исполненіи 70 произведеній

Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена, Мендельсона, Листа, Рафа и Брамса, которыя съ интересомъ прочтутся всеми.

Книжка (снабженная цѣлой массой нотныхъ примѣровъ) переведена извѣстнымъ московскимъ педагогомъ г. А. Буховцевымъ, который снабдилъ ее многими любопытными примѣчаніями, въ которыхъ, между прочимъ, указалъ на нѣкоторыя особенности исполненія покойнаго Н. Г. Рубинштейна.

Желательно было бы также изданіе на русскомъ языкѣ и дополнительной брошюры Vienna da Motta.

L.

Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ. Сезонъ 1894—1895 гг. Приложенія. Книга 2-я. Редакторъ А. Е. Молчановъ. СПбургъ 1896.

Прекрасно, какъ всегда, отпечатанная, со многими иллюстраціями, 2-я книжка приложенія заключаетъ въ себѣ очеркъ «Прошлаго итальянскаго театра въ Петербургѣ», за 1854—1863 гг., представляющій изъ себя собраніе интересныхъ и подчасъ весьма пѣвныхъ матеріаловъ для исторіи петербургской итальянской оперы. Очеркъ снабженъ цѣлымъ рядомъ прекрасно воспроизведенныхъ старинныхъ портретовъ итальянскихъ пѣвцовъ и пѣвицъ (Кальцолари, Беттини, Эверарди, Грациани, Анджелини; пѣвицы—Лагранжъ, Тедеско, Бовіо, Лотти дельла-Саято, Бернарди, Тартонъ-Демеръ, Лагуа, Нантье-Дидье и Фіоретти).

L.

1) Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. Herausgegeben von La Mara. Leipzig. Breitkopf & Härtel 1895. 2 тома.

2) Hans von Bülow. Briefe & Schriften. I. Briefe von Hans von Bülow, herausgegeben von Marie von Bülow. Leipzig. Breitkopf & Härtel. 1895. 2 тома (СПБургъ у Ф. В. Щепанскаго).

Трудно себѣ представить, какъ кипитъ музыкальная жизнь Германіи, ея литература, до которой намъ также далеко, какъ земля до неба! Не говори уже объ безчисленныхъ учебникахъ, руководствахъ, катехизисахъ, справочныхъ книжкахъ, словаряхъ и альманахахъ, которые всѣ находятъ сбытъ, которыми всѣ интересуются (не то что у насъ, гдѣ публика у любого автора и издателя отобьетъ охоту къ изданію), цѣлая масса философскихъ или историческихъ изслѣдованій, биографій, мемуаровъ, трактатовъ и т. д., появляется почти ежедневно. О всѣхъ выдающихся дѣятеляхъ тщательно собираются всѣ даже малѣйшія свѣдѣнія, письма, записочки, портреты, каррикатуры, афиши и др. и все это представляетъ въ будущемъ прекрасный печатный матеріалъ для биографовъ, историковъ или нѣкихъ паслѣдователей. Вниманію, тщательности, съ какими нани сосѣди относятся къ своимъ выдающимся дѣятелямъ—можетъ позавидовать любой народъ и въ числѣ первыхъ—русскій. Трудно себѣ представить до какой степени простирается у нѣмцевъ заботливость по сохраненію всего, касавшагося ихъ новѣйшаго бога—Ваг-

нера—и его пророковъ. Огромная переписка Вагнера съ Листомъ и другими ему близкими друзьями опубликована давно, какъ и собрано все возможное о первомъ изъ нихъ въ одинъ великолѣпный музей, которому составленъ (и также изданъ), съ величайшею тщательностью, каталогъ молодымъ вагнерянцемъ Н. Элтерлейномъ (*Katalog einer Richard Wagner—Bibliothek. Von Nikolaus Oesterlein. 3 Bände. 1882—1891*). Послѣ смерти Листа двѣ изъ его великихъ поклонницъ и пріятельницъ принялись: одна (Л. Раманъ) за окончаніе листовой біографіи,—другая (Ла-Мара) за изданіе его переписки. Три тома вышедшихъ въ прошлые годы писемъ Листа—пополнились нынѣ новымъ изданіемъ Ла-Мара: *писмами выдающихся современниковъ къ Францу Листу*, въ двухъ томахъ, напечатанныхъ фирмой Breitkopf & Härtel.

Напечатанныя въ 2-хъ томахъ письма къ Листу находятся въ Листовскомъ музее въ Веймарѣ. Издательница, въ предисловіи своемъ, замѣчаетъ: «довольно неравномерно распределены письма относительно периодовъ жизни художника, къ которому они были адресованы. Листъ сказалъ мнѣ (т. е. Ла-Мара) однажды: «я не собираюсь; этому молъ беспокойная, переменчивая жизнь была мало расположена»... Письмами наиболее богатъ періодъ пребыванія въ Альтенбургѣ (Веймарѣ), когда заботливая рука княгини Витгенштейнъ охраняла прибывавшія письма отъ потери.

Годы странствованія или одинокой жизни, напротивъ того, показываютъ, какъ небрежно относился великій художникъ къ получаемымъ имъ отовсюду письмамъ. Такъ не сохранилось совершенно писемъ 1862—64 и 1872—86 (всего одно 1881 г.)... Изданное, такимъ образомъ, собраніе писемъ представляетъ лишь часть, хотя и весьма крупную, писемъ адресованныхъ къ Листу. Кого мы только не встрѣчаемъ среди корреспондентовъ великаго художника! Музыканты, писатели, ученые, художники, князья и т. д. Всѣ письма къ Листу справедливо произвели на издательницу впечатлѣніе писемъ, записокъ и посланій къ какойнибудь титулованной особѣ—это рядъ просьбъ, прошеній, благодарностей и посвященій, надъ которыми высоко обрисовывается образъ этого замѣчательнаго человѣка, этого чудеснаго музыканта. Изданные нынѣ два тома писемъ является какъ бы двойнымъ матеріаломъ: съ одной стороны для обрисовки Листа, съ другой для выясненія его

корреспондентовъ, среди которыхъ для насъ являются наиболее интересными, Берлюозъ (57 писемъ) и русскіе музыканты: Глинка (самая незначительная приписка къ коллективному письму Листу: «mille saluts à l'excellentissime ami»), Гензельтъ, Ленцъ, Львовъ, С. Ментеръ, А. Рубинштейнъ и Сьронъ. Всѣ эти письма, вѣроятно, будутъ напечатаны въ переводѣ въ нашемъ изданіи.

Письма Бюлова, которыхъ, покуда, изданы два тома, обнимающіе его юность, отрочество и первые годы его дѣятельности (до 1853 года, включительно), представляютъ, несомнѣнно, еще больше значенія, т. е. рисуютъ постепенное развитіе одного изъ славнѣйшихъ нѣмецкихъ музыкальныхъ дѣятелей. Въ обоихъ томахъ число корреспондентовъ очень ограничено и наибольшее количество писемъ, послѣ переписки съ матерью и сестрой, приходится на долю Франца Листа, съ которымъ Бюловъ былъ въ такихъ дружественныхъ отношеніяхъ и на одной изъ дочерей котораго (Козимъ), какъ извѣстно, онъ женился. Далѣе слѣдуютъ письма къ отцу, Фр. Вяку, Улигу, Раффу, Кролло, Рих. Полю, Корнелиусу, Радикъ, Л. Келеру и г-жамъ ф.-Риттеръ, ф.-Мильде и Laessot. Эти письма—богатѣйшій матеріалъ для біографіи Бюлова и его характеристикъ. Остается ждать появленія слѣдующихъ томовъ писемъ а вѣтъ и его сочиненій (какъ обѣщано издательницей); тогда, вѣроятно, не замедлитъ появиться на русскомъ языкѣ біографія Бюлова, память котораго дорога и русскому музыкальному міру, не только какъ одного изъ лучшихъ дирижеровъ петербургскихъ симфонич. собраній, но и какъ распространителя лучшихъ созданій русской музыки за границы.

Превосходно изданные, эти два тома, кромѣ 240 писемъ Бюлова, содержатъ біографическій очеркъ его до юношества, два прекрасно исполненныхъ его портрета, факсимилэ письма и многихъ концертныхъ программъ.

Оба изданія какъ писемъ къ Листу, такъ и писемъ Бюлова представляютъ новое и самое наглядное доказательство, какъ дорога нѣмцамъ память ихъ великихъ людей и съ какой любовью, почтеніемъ и попеченіемъ они къ этой памяти относятся.

Н. Ф.



ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ О МУЗЫКѢ.

Изъ воспоминаній г. Вл. Зотова о Сѣровѣ.

Займствуемъ изъ появившихся въ январьской книжкѣ «Наблюдателя» воспоминаній г. Зотова, подъ заглавіемъ «Александръ Николаевичъ Сѣровъ и первая задуманная имъ опера», нѣкоторыя отрывки, т. к. въ нихъ, кажется впервые, рассказывается о планѣ задуманной Сѣровымъ въ молодости и, конечно, заброшенной имъ оперы на сюжетъ «Виндзорскія проказницы».

«Въ сентябрѣ 1844 года, вернувшись къ общему дому, я пашель у себя на столѣ слѣдующую записку:

Никто Александръ Сѣровъ, котораго, быть можетъ, Владиміръ Рафаиловичъ несовсѣмъ забылъ, какъ товарища по первой гимназій—имѣя необходимость *переговорить* съ В. Р., какъ съ драматическимъ писателемъ, объ одномъ нѣсколько серьезномъ дѣлѣ по части театральной,—покорнѣйше просить назначить день, часъ и мѣсто свиданія,—чѣмъ скорѣе, тѣмъ лучше.

Александръ Сѣровъ служитъ въ департаментѣ министерства юстиціи и свободенъ каждый день до 11 часовъ утра и послѣ 6 часовъ вечера, а жительство имѣетъ на Лиговскомъ каналѣ, близъ бассейновъ, на углу Озернаго переулка, въ домѣ отца, д. с. сов. Никол. Иван. Сѣрова, Лит. части, 3-го кварт.—№№ 12 и 14.

P. S. On est prié de ne pas laisser ce billet sans réponse, en tous cas.

5 сентября 1844.

Я съ трудомъ могъ припомнить себѣ маленькую, мало замѣчательную фигуру Сѣрова и не догадывался, какое у него можетъ быть по мнѣ театральное дѣло, но черезъ недѣлю получилъ новое посланіе, заставившее меня задуматься. Человѣкъ, не заявившій себя ничѣмъ въ литературѣ и о вѣстияхъ котораго музыкою я слышалъ въ первый разъ, предлагалъ мнѣ написать либретто изъ превосходной комедіи Шекспира—настоящую комическую оперу. Пьеса Шекспира, не имѣющая особыхъ сценическихъ достоинствъ, хотя и неизмѣримо выше, по дарованію автора, балаганныхъ фарсовъ его времени, но, какъ всегда казалось мнѣ, не заключала въ себѣ насто-

ящаго комизма; тѣмъ не менѣе, по сценарію, присланному мнѣ Сѣровымъ, я увидалъ, что онъ съ увлеченіемъ отдался своей идѣе. Я отправился къ нему переговорить о его планахъ и надеждахъ.

За этимъ свиданіемъ слѣдовало слѣдующее письмо, при которомъ будущій композиторъ предлагалъ подробный сценаріумъ несуществующей оперы.

Вл. Р.

Служебныя занятія помѣшали мнѣ собраться къ вамъ въ назначенные часы—во всѣ дни на прошлой недѣлѣ,—въ воскресенье же я былъ столько несчастливъ, что не всталъ васъ дома. Не имѣя и на этой недѣлѣ довольно свободнаго времени, чтобъ нѣсколько сообразиться съ жестокой погодой для посѣщенія васъ,—я рѣшаюсь обдѣлать *отчасти* на письмѣ то, о чемъ хотѣлъ съ вами переговорить лично.

Я имѣю къ вамъ покорнѣйшую просьбу—или, пожалуй, въ отношеніи васъ это только *предложеніе*. Дѣло вотъ въ чемъ:

Вы, конечно, читали *Шекспира* въ оригиналѣ; вы знаете превосходную,—какъ и всѣ его созданія,—вещь: «The merry wives of Windsor».—Мысль, которая теперь постоянно меня занимаетъ—меня, живущаго въ музыкѣ и дышащаго одной музыкой—это сдѣлать изъ вышереченной шекспировской вещи—оперу. Предпріятіе, конечно, покажется вамъ и *вагомъ*, нѣсколько смѣлымъ, со стороны человѣка, который вовсе неизвѣстенъ, какъ музыкантъ, и еще *ничего не подарилъ свѣту* (!)—но это уже мое дѣло. Отъ васъ зависитъ только сказать *да* или *нѣтъ* касательно либретто. Если вы согласитесь, то я напередъ скажу вамъ, что работа для васъ будетъ весьма *нетрудна*. Шекспировская пьеса, по моему плану, *цѣликомъ* пойдетъ въ оперу, съ тѣмъ только, что изъ 5 актовъ будетъ—*два*. Въ случаѣ согласія вашего, вы меня увѣдомите письмомъ и назначите день для *дальнѣйшихъ переговоровъ*, потому что, по особеннымъ лично до меня относящимся причинамъ, я не могу отлагать этого дѣла въ долгій ящикъ. Повторяю—для васъ тутъ не будетъ много труда, онъ весь на моей сторонѣ. Я буду просить отъ васъ только одного: какъ можно ближе держаться *подлинника* и не противорѣчить моимъ композиторскимъ указаніямъ. Съ другой стороны, отъ вашей опытности сценическаго писателя я ожидаю большой помощи въ нѣкоторыхъ трудностяхъ, которыя встрѣтились мнѣ, когда я составлялъ *Scenarium* оперы. Какъ видите, я уже

пѣсколько готовъ, даже въ матеріальномъ отношеніи. Прошу васъ еще разъ: 1) *до времени никому не повѣрять моего памфлетнаго*—въ этомъ я беру съ васъ *честное слово*; 2) во всякомъ случаѣ, въ самомъ скоромъ времени, сообщить мнѣ по городской почтѣ отвѣтъ вашъ; *да или нѣтъ*,—и если *отказъ*, то *причины его*.

Прочтите теперь же «The merry wives», если вы не слишкомъ хорошо помните. Вы легко себя представите, какъ это можетъ быть *хорошо* на сценѣ съ музыкою въ *настоящемъ родѣ комической оперы* (какъ напримеръ, моцартовъ *Figaro*—итальянцевъ *я не уважаю* и не возьму въ примѣръ росинивскаго *Barbier*, хотя и тамъ много хорошаго). Я такъ породнился съ мыслию—*работать съ вами*, что отказъ вашъ крайне огорчилъ меня. И не буду знать, къ кому мнѣ обратиться, потому что, быть можетъ, найдутся люди, съ достаточною легкостью кропающие *театральные* стишки,—но мнѣ не того нужно,—мнѣ нуженъ вашъ вкусъ и ваша опытность;—нѣтъ ничего легче, какъ сдѣлать пзъ чудесной шекспировой вепци—балаганную пошлость. *Языкъ*, по моему мнѣнію, и въ *оперѣ* играетъ слишкомъ важную роль,—чтобы обратиться съ нимъ *кое-какъ*. Если вы согласитесь, то намъ, конечно, предстоитъ видѣться довольно часто и тогда *многое* можно будетъ уладить *шутл*.

Повторю свою просьбу: до времени *молчать* обо всемъ и *уведомить меня во всякомъ случаѣ*.

Искренно преданный вамъ

А. Стрѣвъ.

12 сентября 1844 г.

P. S. Обо мнѣ, какъ *музыкантъ*, вы легко можете собрать справки,—*сторонкой*.

Виндзорскія проказницы.

Сцена 1-я. Площадь передъ трактиромъ of the Garter. Налѣво отъ зрителей домъ я-ра Каиуса.

№ 1. *Introduzione*. Пистоль, Нимъ, трактирщикъ.

Входитъ *Фальстафъ*. Спрашиваетъ Пистоля и Нима, кто изъ нихъ знаетъ Форда.

Рассказываетъ о своемъ намѣреніи to make love to Ford's wife. — Описание м-съ Фордъ — все ей существо говорить: «I am sir John Falstaff's». (*Пистоль и Нимъ* дѣлаютъ другъ другу знаки и смѣются).

Фальстафъ продолжаетъ о богатствѣ Форда, которое все перейдетъ въ его карманы.

Короткій речитативъ и точасъ *арія*—стихами рифмованными, но вольными.

Строчки тѣже должны быть то короче, то длиннѣе.

Онъ написалъ ей письмо, также и м-съ Педжъ—описываетъ, какъ она на него глядѣла, и говорить о ея богатствѣ: «She is a region in Guiana all gold and bounty—they shall be my East and West-Indies, and I will trade to them both».

Отъ этихъ словъ до конца *аріи* другой размѣръ, ровный.

Фальстафъ вообще радуется своей прекрасной мысли, поручаетъ Пистолу и Ниму отнести письма къ м-съ Фордъ и м-съ Педжъ, и *уходитъ* совершенно довольный собою.

Оставшись одинъ, *Пистоль и Нимъ* въ самыхъ

короткихъ словахъ, рѣшаются донести на *Фальстафа* Форду и Педжу. (Оба уходятъ вправо).

Продолж. *Интродукцій* un quattrain—т. е. четверостишіе, которое и въ музыкѣ не будетъ повторяться.

Сцена 2-я. *Д-ръ Каиусъ* выходитъ изъ своего дома, разодѣтый и чрезвычайно занятый собою—il s'en va á la cour,—la grande affaire.—*Квикли* провожаетъ барина, и по уходѣ его встрѣчается съ *Фентономъ*, который подходитъ также сльва.

Отъ сихъ поръ до конца № 1, музыка сплошная, т. е. безъ речитативовъ.

Въ разговорѣ Каиуса должны быть удержаны французскія выраженія—всѣ фразы его и *Квикли* должны быть совершенно свободны въ размѣрѣ—почти проза.

Реплики *Фентона*, напротивъ того, должны быть особенно обработаны, такъ что все, что онъ поетъ, могло бы назваться *аріей*.

Фентонъ спрашиваетъ *Квикли* объ *Аннѣ Педжъ*—*Квикли* общаетъ стараться за *Фентона*, но объявляетъ, что о рукъ *Анны* хлопочуть *д-ръ Каиусъ* и племянникъ мирового судьи, богатый *Слендеръ*, и что на сторонѣ перваго жениха—мать невѣсты, а на сторонѣ втораго—отецъ. *Фентонъ* еще разъ проситъ *Квикли* поговорить въ пользу его, даетъ кольцо, чтобъ она отнесла его *Аннѣ*, и рассказываетъ, какъ сильно любитъ онъ свою *Анну*.

НВ. Слова, которыя я выписываю цѣлкою пзъ *Шекспира*, непременно *должны войти* въ текстъ нашей оперы; я на нихъ именно многое рассчитываю въ музыкальномъ отношеніи—такъ и на будущее время.

Актъ I-й.

№ 1. Пистоль, Нимъ,—*Трактирщикъ*. Пистоль, Нимъ,—*Фальстафъ*. *Квикли*,—потомъ *Каиусъ* (только въ речитативѣ).

Квикли одна, потомъ *Фентонъ*.

№ 2. *М-съ Педжъ*, съ письмомъ *Фальстафа*.

М-съ Фордъ, съ такимъ же.

(Онѣ остаются и разговариваютъ въ сторонѣ).

(Акт. II, Sc. 2).

№ 3. *Фордъ* съ *Пистолемъ*, *Педжъ* съ *Нимомъ*. Потомъ *м-съ Педжъ* и *м-съ Фордъ*. Потомъ *Квикли*.

(Женщины уходятъ, также *Педжъ*, *Нимъ* и *Пистоль*).

Фордъ одинъ (*Recitativo*).

(*Трактиръ*).

№ 4. Duetto. *Фальстафъ*, потомъ *Квикли*.

№ 5. Duetto. *Фальстафъ*, потомъ *Фордъ-Брукъ*.

№ 6. Aria. *Фордъ* (одинъ).

(Домъ *Педжъ*).

Act. III, Sc. 4).

№ 7. Ensemble. *Анна Педжъ* и *Фентонъ*, потомъ *Эвансъ*, *Слендеръ*, *Квикли* (*М-съ Педжъ*, *Педжъ*). *Анна Педжъ* и *Фентонъ* (въ сторонѣ).

Анна Педжъ, *Слендеръ*, *Эвансъ*, *Педжъ*. *М-съ Педжъ*. *Квикли*.

№ 8. Terzetto. *Анна Педжъ*, *Фентонъ*, *М-съ Педжъ*.

(Домъ *Форда*).

№ 9. Finale dell'atto primo. *М-съ Педжъ*. *М-съ Фордъ*. *Слуга* съ корзиной.

М-съ Фордъ, *Фальстафъ*, потомъ *м-съ Педжъ*. (*Фальстафъ* прячется).

М-сь Фордъ, м-сь Педжъ, Фальстафъ. (Фальстафа прячутъ въ корзину). Фордъ, Педжъ, Эвансъ, Каиусъ и Слендеръ пошли за Фальстафомъ.

Актъ II-й.

(Трактиръ).

№ 10. Агіа е сцена. *Фальстафъ* одинъ. Потомъ Квикли, потомъ *Фордъ-Брукъ*. — № 11. Duetto.

Фордъ одинъ.—№ 12. Агіа.

(Домъ Форда).

М-сь Фордъ, потомъ Фальстафъ, потомъ м-сь Педжъ. № 13. Terzetto. (Фальстафа уводятъ передѣтые слуги съ корзиной; только проходятъ). № 14. Ensemble. Потомъ тотчасъ Фордъ, Каиусъ, Эвансъ, Слендеръ—М-сь Фордъ. Потомъ м-сь Педжъ уводятъ передѣтаго Фальстафа. Всѣ уходятъ, кромѣ м-съ *Фордъ* и м-съ *Педжъ*).

(Act. IV, Sc. 4).

(Домъ Педжа).

№ 15. Quintetto. М-сь Фордъ. М-сь Педжъ.—Фордъ. Педжъ, Эвансъ.

(Трактиръ).

№ 16. Agietta е сцена. *Фальстафъ* одинъ, потомъ *Квикли*; уходятъ.

№ 17. Агіа. *Фентонъ* и Трактирщикъ.

(Виндзорскій паркъ.—Ночь).

№ 18. Finale. Педжъ и Слендеръ. М-сь Педжъ. М-сь Фордъ. Каиусъ.

Эвансъ—Анна Педжъ, Квикли и хоръ бѣселятъ.

Фальстафъ (съ оленьей головой) одинъ, потомъ м-сь Фордъ и м-сь Педжъ.

(Шумъ.—Женщины убѣгаютъ).

Фальстафъ.—Эвансъ и хоръ.

(Пѣсня и проч.).

М-сь Фордъ, м-сь Педжъ. Фордъ. Педжъ,—откр. Фальст., вбѣг. *Слендеръ*. — Вбѣгаетъ Каиусъ.—Входятъ *Фентонъ* и Анна *Педжъ*.

Прощеніе и общій хоръ.

Съровъ въ своемъ сценаріи довольно ловко воспользовался содержаніемъ комедіи. Просматривая планъ его либретто, на немъ съ интересомъ останавливаются всѣякіи музыканты: два дѣйствія оперы вмѣсто пяти, какъ въ комедіи, или въ трехъ, какъ у нѣмцевъ, французовъ или русскихъ, гдѣ эта опера была также переведена и также не имѣла успѣха, хотя въ ней былъ хорошій наплъ цыганъ Петровъ, съ его комической формой. Неловко было только у Сърова дѣленіе послѣдняго акта на пять картинъ, но общее расположеніе сценъ удачно....

Серьезный и даровитый Съровъ, въ которомъ не было и признаковъ комическаго таланта, который нерѣдко даже свои критически-бранчивыя статьи писалъ безъ малѣйшаго юмора, такъ отстаивалъ свой сценарій, что весь сентябрь промель у меня въ переговорахъ объ этомъ предметѣ.

... Октябрь, даже ноябрь прошелъ въ переговорахъ съ композиторомъ и въ напрасномъ стараніи убѣдить его, что хорошую музыку къ «Виндзорскимъ кумушкамъ» написать нельзя. Съровъ упорно держался за свой планъ и достаточно назойливо приставалъ ко мнѣ попробовать осуществить его намѣреніе. Онъ не былъ, однако же, о себѣ заносчиваго мнѣнія и въ письмахъ къ Стасову въ 40-хъ годахъ сокрушается о томъ, что ему суж-

дено быть только исполнителемъ чужихъ идей, а самому не создавать ничего. Онъ жаловался, что ему мѣшало быть хорошимъ виртуозомъ толстые и короткіе пальцы. Онъ продолжалъ писать мелкія вещи, но все это было очень слабо, такъ какъ онъ не зналъ теоріи музыки, на гармоніи, ни генераль-баса¹⁾.

Далѣе г. Зотовъ приводитъ совершенно неумѣстныя и весьма курьезныя критическія разсужденія о достоинствахъ разныхъ оперъ на сюжеты комедіи Шекспира и сказки Гоголя «Майская Ночь», а также высказываетъ нѣсколько странные взгляды на семью отца Сърова.... А. Н. обидѣлся на невнимательное отношеніе либреттиста (г. Вл. Зотова) къ его оперѣ и прислалъ ему послѣднее письмо, въ 1844 году.

...Я дѣйствительно пробовалъ сдѣлать что нибудь изъ антипатичнаго мнѣ либретто, пишетъ далѣе г. Вл. Зотовъ, но ровно ничего не выходило, да и самъ Съровъ скоро уѣхалъ въ Крымъ. гдѣ я помню не было о виндзорскихъ кумушкахъ. Вѣроятно, кто нибудь изъ авторитетныхъ лицъ убѣдилъ его въ невозможности создать что нибудь изъ подобнаго сюжета.

27 сентября 1844 г.

В. Р.

Написавъ мнѣ такой жестокой отказъ, вы, вѣроятно, полагали навсегда освободиться отъ моихъ преслѣдованій касательно *Виндзорскихъ проказницъ*. Думая такъ, вы сильно обманулись. Со мною не такъ легко развязаться, когда первый шагъ уже сдѣланъ; когда, кромѣ *васъ*, у меня нѣтъ на примѣтъ рѣшительно ни одного изъ пишущихъ, къ кому бы я могъ безъ *стысненія сердца* обратиться съ такимъ предложеніемъ; когда, между тѣмъ, я жажду серьезной музыкальной дѣятельности и нуждаюсь въ понужденіяхъ *извне*, какъ и уже вамъ объяснялъ при свиданіи; когда, наконецъ, я имѣю уже ваше *полу-согласіе*: естественно, что я не могу и не долженъ оставить *васъ* въ покоѣ до тѣхъ поръ, пока вы не скажете *да—и начнете работать*. Теперь вы уже понимаете мою настойчивость,—знаете, о *чемъ*, я вамъ пишу, но мнѣ хотѣлось бы, хотя нѣсколько, опровергнуть приведенныя вами *причины отказа* и въ заключеніе присовокуить съ своей стороны нѣсколько совершенно новыхъ для *васъ* убѣжденій въ возможности моего предпріятія—съ которымъ *протистия* я не въ силахъ! Притомъ, повторяю,—странно, непростительно мнѣ было бы выпустить *васъ* изъ рукъ при моемъ нынѣшнемъ расположеніи работать *сильно*, и при всѣхъ благоприятныхъ, какъ увидите, обстоятельствахъ.—Теперь къ дѣлу.

Вамъ показался *страннымъ выборъ пьесы*, какъ вы дали мнѣ замѣтить еще лично,—и высказали въ письмѣ.—Да, это правда, что опера съ такимъ сюжетомъ не будетъ похожа ни на *одну* изъ существующихъ—но мнѣ именно *того и нужно* (не говоря о томъ еще, что *новость всего* можетъ

¹⁾ Г. Зотовъ, конечно, предполагалъ, что теорія музыки, гармонія и генераль-баса (одни изъ музыкальнѣйшихъ генераловъ, уже давно за невадобностью вышедшія въ отставку)—вещи разныя.

уже служить речательствомъ за успѣхъ). И это не изъ оригинальничанья, которое у душою ненавижу, а изъ любви къ истинно-хорошему.—Если съ одной стороны я нѣсколько понимаю, почему вамъ не понравились *передованья* и *позиціи*, которыя дѣйствительно въ старинныхъ пьесахъ часто надобляди (хотя у Шекспира это все совершенно иначе)—то съ другой не могу не удивиться, какъ не поразила васъ прелесть *характеровъ* изъ которыхъ соткана эта безподобная вещь. Бѣшеный ревнивецъ—Фордъ, хвастливый и трусливый подлецъ—Фальстафъ, умный и любящій Фентонъ, эти забавныя дурни—Слендеръ и Кайусъ—а женщины-то: шаловливыя Mrs Ford и Mrs Page—и неподражаемая въ своей наивной граціи—Mrs Apple!—Гдѣ вы найдете *разомъ* столько матеріаловъ для настоящей сценической вещи, полной натуры и веденной такъ живо, такъ свободно!—Вы пишете мнѣ, что не осмѣлитесь наложить свою руку на шекспировскіе разговоры, съ тѣмъ чтобъ искажить ихъ удивленіемъ и укорачиваніемъ.—Но Боже сохрани! Кто же этого потребуетъ?—По моимъ понятіямъ, Шекспиръ *долженъ* и *можетъ* остаться у насъ неприкосновеннымъ почти во всемъ,—и особенно въ разговорахъ, гдѣ не слѣдуетъ выпускать *ни одной идеи*. Моя мысль именно передать въ музыкѣ *все*, что Шекспиръ вкладаетъ въ своихъ дѣйствующихъ лицъ—и нашъ трудъ будетъ состоять исключительно въ томъ, чтобъ *заключить Шекспира* въ рамки *оперы*. Какъ это должно быть сдѣлано?—Для отвѣта намъ даны *наши головы* и, сверхъ того, на *вашей* сторонѣ сценическая опытность, а на моей—въ нѣкоторой степени таковая же музыкальная. Притомъ мнѣ кажется, что и трудность здѣсь не такъ велика, какую вамъ представилась. Главное дѣло—*планъ* или *сценаріумъ*—кто же намъ мѣшаетъ подумать надъ этимъ *хорошенько*?—а по совершенному улаженіи плана передать разговоры, *которые войдутъ* въ наши рамки.—Это для насъ супчая бездѣлица. Я за одно вамъ могу впередъ ручаться:—что если моя мысль осуществится, то свѣтъ будетъ имѣть *первую оперу* съ *неопришимымъ* либретто. Я разумю такъ: гдѣ характеры исполнѣ *верны* и исполнѣ *выдержаны*, тамъ и ходъ пьесы равно *безукоризненъ*, а этого до сихъ поръ не было еще ни въ одной оперѣ (не исключая и мопцартовскихъ). Далѣе я долженъ вамъ замѣтить, что вы несомнѣмъ постигли и собственно *музыкальнныя* мои намѣренія. Вы упоминаете въ письмѣ о музыкѣ въ *учено-нѣмецкомъ* родѣ, которая, разумѣется, къ нашей оперѣ пристала бы, какъ къ коровѣ сѣдло. Но опять-таки разумѣется, что и итальянская музыка несомнѣмъ-то будетъ къ лицу Шекспиру.—Она можетъ быть переданъ только *такою* музыкою, гдѣ съ *красотою формъ* постоянно сливается *истинность выраженія*, и именно такая музыка (до сихъ поръ существующая въ операхъ *одного* Мопцарта) есть мой *идеалъ*. Не знаю, кому придетъ въ голову велѣчать *эту* музыку учено-нѣмецкою, когда въ ней не видно и не должно быть видно ни *учености*, ни *націи* композитора, и видна только *изящная натура*. Вы говорите, что въ случаѣ *трудной* музыки нельзя ожидать хорошаго исполненія на нашей сценѣ, а, слѣдовательно, нельзя ожидать и *успѣха*; но первую мою обязанностью будетъ сдѣлать музыку *нетрудною*, какъ того требуетъ самый сюжетъ. Что же касается до *блистательной обстановки*, то мнѣ кажется, что здѣсь это нужно будетъ *меньше*, нежели гдѣ-нибудь.

Ни костюмовъ, ни декораций роскошныхъ. Дѣло не въ нихъ, а во внушеніи исполнителямъ настоящаго смысла. Объ этомъ намъ съ вами можно будетъ постараться.—Вотъ что я считалъ нужнымъ сказать въ защиту своего предпріятія.—Одно, чего я не могу *опровергать* изъ *вашихъ* доводовъ—это личныя наши причины, т. е. множество друзей занятій и собственное ваше нерасположеніе къ предлагаемому мною труду (который вамъ угодно называть *иллюстскимъ*). Но теперь, когда, какъ и надѣюсь, я успѣлъ хотя нѣсколько *уравнять* затрудненія предстоящаго пути, осмѣливаюсь вамъ, сверхъ всего прочаго, представить, что 1) насъ никто не *гонитъ*; и, слѣдовательно, вы можете работать потихоньку *когда* и *какъ* угодно,—хоть по отдѣльнымъ сценамъ (разумѣется, при установленномъ перушии *сценаріи*)—2) если вы уже приметесь за работу, то *настрѣно* самимъ вамъ трудно будетъ покидать ее. Всякій истинно-эстетическій трудъ сильно завлекателенъ.—Одно, что могло бы, такъ сказать *парализировать* нашу общую дѣятельность, это: неопредѣленность *цѣли*, т. е. невозможность видѣть въ скоромъ времени наше созданіе исполненнымъ;—въ самомъ дѣлѣ весьма несладко трудиться, какъ говорить пѣвцы, «*à la Blaise*».—Но и этому горю,—благодаря моему счастью,—можно будетъ помочь. Нынѣшней зимой я буду имѣть около себя дѣлое общество просвѣщенныхъ артистовъ-любителей (пѣвцовъ и музыкантовъ) которые согласны подъ моимъ руководствомъ исполнять все, что мнѣ вадумаеся, такъ что каждый нумеръ будущей оперы можетъ быть исполнемъ по мѣрѣ изготовленія и, быть можетъ, *лучше*, чѣмъ на сценѣ большаго театра. Естественно, что во всякомъ случаѣ всѣ будутъ интересоваться и *либреттомъ*,—а мало по малу мы познакоимъ лучшую часть петербургской публики съ нашимъ произведеніемъ и тогда ему уже будетъ открыта дорога и въ театрѣ.

На дняхъ жду *рѣшительнаго* вашего отвѣта; между тѣмъ приготавливаю сценаріумъ и собираюсь къ вамъ.

Искренно преданный вамъ
А. Стровъ.

В. Р.

Хотя при личныхъ нашихъ переговорахъ я и заявлялъ вамъ, что не буду васъ слишкомъ торопить, однако, считая, что и далѣ вамъ достаточно льготы, и *страдаю* отъ бездѣйствія въ отношеніи труда, который занимаетъ всю мою душу, беру смѣлость попросить васъ прислать мнѣ въ *скоромъ времени*,—напримѣръ, на этой или на будущей недѣлѣ,—хоть *что нибудь* изъ нашего либретто, хоть одну сценку. Мнѣ это нужно именно *теперь*, потому что я долженъ видѣть, *какъ это пойдетъ*, т. е. будетъ ли ваша работа съ *перваго* раза отвѣчать моимъ намѣреніямъ, или же намъ придется еще потолковать *много* о подробностяхъ. Сдѣлайте одолженіе, *утишите* меня хоть нѣсколькими строчками. Я, конечно, не безъ работы—но это все *не опера*, а опера представляется все какъ-то *неопредѣленно*, пока не будетъ въ моихъ рукахъ либретто, хоть по лоскуточкамъ. Итакъ, позвольте мнѣ *надѣяться*, а между тѣмъ пожелать вамъ наслаждаться Севляскимъ Цирюльникомъ,—котораго и я послушаю, потому что люблю эту оперу, не смотря на ея недостатки.

Искренно преданный вамъ
А. Стровъ.

13 ноябра 1844.

Р. S. Считаю нужнымъ напомнить вамъ, что для музыкальности необходимо частое употребленіе гласныхъ буквъ, особенно *a* и *o* (буквы *и*, *е*, какъ вы сами знаете, нехороши для пѣнія и ихъ наивно по возможности избѣгать въ важныхъ по смыслу словахъ). Также хорошо бы почаще помѣщать слоги, звуками похожіе на итальянскіе. т. е. *ча*, *чи*, *че*, *но*, *на*, *да*, *на*, и проч. Такихъ слоговъ и словъ, такъ сказать *уирумъ*, отъ долгаго соединенія гласныхъ съ согласными — и въ нашемъ языкѣ довольно, даже гораздо болѣе, нежели сколько думаютъ—а для музыки это просто—кладъ.

Ц. А. Кюи о произведеніяхъ I. Гофмана.

Приводимъ весьма справедливое мнѣніе талантливаго критика о г. Гофманѣ—какъ композиторѣ. Оно устанавливаетъ вполне вѣрную оцѣнку молодого пианиста, оцѣнку которая особенно приобретаетъ вѣсъ въ виду компетентности критика. Ц. А. Кюи въ своемъ отчетѣ о 3-емъ концертѣ I. Гофмана (Новости 5 января с. г.) говоритъ, въ заключеніе, о концертантѣ слѣдующее:

«Онъ несомнѣнно талантливый композиторъ; помимо вкуса и стройной формы, въ его музыкѣ есть и настроеніе, и содержаніе. Его музыка пока мало оригинальна, но, вѣдь, мы имѣемъ передъ собою совсѣмъ молодого, начинающаго только композитора. Его *Impromptu* — въ шумановскомъ родѣ, съ мелодическимъ трио и очень простымъ аккомпаниментомъ.—Первое колѣно *Ма-*

зурки мило, граціозно, не лишено національнаго колорита и прелестно звучитъ на фортепіано. Второе колѣно почти безсодержательно; но обращеніе перваго колѣна вновь дѣйствуетъ обаятельно на слушателей. Эта мазурка была повторена.—*Баркаролла* красива, ея настроеніе мечтательно-поэтическое, ея начало и конецъ пѣвучи и отражаютъ слегка Шопена, а середина, съ интересными гармонизаціями, получаетъ нѣсколько фантастической оттѣвковъ.—Что мнѣ дороже всего въ сочиненіяхъ г. Гофмана, и что позволяетъ мнѣ возлагать значительныя надежды на его композиторское будущее, такъ это, во-первыхъ, его несомнѣнный мелодическій даръ, во вторыхъ то, что такой колоссальный техникъ не увлекается въ своихъ сочиненіяхъ техникой и подчиняетъ ее цѣлямъ музыкальнымъ и, наконецъ, въ третьихъ, то, что онъ не начинаетъ тѣмъ, чѣмъ иные кончаютъ, что въ его музыкѣ нѣтъ никакихъ сложныхъ и остроумныхъ хитросплетеній, что она написана не для глазъ, а для уха, что въ ней преобладаетъ не разсудочность, а сердечность.

Въ заключеніе, не могу не пожелать, чтобы г. Гофманъ всегда и всецѣло служилъ музыкѣ, во всѣхъ ея разнообразныхъ проявленіяхъ; чтобы онъ не ограничился однимъ пианизмомъ, чтобы онъ далъ полный просторъ своему композиторскому дарованію; чтобы и здѣсь онъ не ограничился одними только фортепіанными пьесами, писалъ симфоническую музыку, занялся вокальной музыкой (не забудемъ, что для этого у него есть рѣдкій, въ настоящее время, мелодическій даръ); чтобы тѣ богатые дары, которыми его природа такъ щедро надѣлила, получили всестороннее развитіе на славу ему и во благо искусству. И еще: пусть онъ себя не переутомляетъ безчисленными концертами, слѣдующими безъ перерыва одинъ за другимъ, и пусть блестящій, безпримѣрный, повсемѣстный успѣхъ не вскружить его юной головы».





НЕКРОЛОГЪ.

— 20 ноября, въ 3 часа утра, отъ крупознаго воспаления легкихъ умеръ, не приходя въ сознание, дирижеръ оперы пермскаго театра *Людвигъ Эммануиловичъ Гойеръ*... Въ 8—9 дней сгорѣлъ здоровый, полный жизненныхъ силъ, молодой еще человекъ... Музыкальная жизнь не только Перми, но и всего края, въ лицѣ Л. Э. Гойера, несомнѣнно, несетъ тяжелую потерю.

Гробъ съ тѣломъ былъ вынесенъ изъ квартиры на рукахъ товарищей его и такъ доставленъ до самаго кладбища. На гробъ было возложено много вѣнковъ. За печальнымъ кортежомъ, кромѣ служащихъ театра, шло много представителей интеллигенціи, театральная дирекція in concreto и вообще публики.

Похороны Гойера совершены на счетъ его товарищей; подписка какъ среди нихъ, такъ и среди почитателей, дала довольно значительную цифру, такъ что на первыхъ порахъ семья его не будетъ безъ средствъ.

Покойный родился въ Бессарабіи 1 декабря 1863 года, такъ что ему было всего 32 года; онъ лишился отца на 6 году своей жизни.

По смерти отца, онъ жилъ въ Одессѣ у бабушки. Мать, тоже недавно умершая, была провинціальною артисткою. 10 лѣтъ покойный поступилъ въ гимназію, но, при переѣздахъ матеря изъ одного города въ другой, ему приходилось не разъ оставлять учебное заведеніе, пока на 14-мъ году онъ не поступилъ въ московскую консерваторію.

На 16-мъ году онъ уже дирижировалъ оркестромъ. Онъ былъ капельмейстеромъ въ Симбирскѣ, Казани, Екатеринбургѣ, Перми и друг. городахъ. Лѣтомъ 1890 года дирижировалъ въ Казани оперой, съ участіемъ известной пѣвицы Альмы Фостремъ. Въ теченіе послѣднихъ лѣтъ покойный служилъ дирижеромъ, болѣею частью въ Екатеринбургѣ, а затѣмъ въ Перми. Дня за четыре до кончины, умирающій заявилъ, что желаетъ принять православіе, былъ немедленно присоединенъ къ лону православной церкви.—нареченъ въ св. крещеніи именемъ Викторъ, вмѣсто Людвигъ, и получалъ причастіе.

Виктора Эммануиловича Гойера публика наша и товарищи его не скоро забудутъ, потому что, помимо обладанія большимъ талантомъ, это былъ человекъ безусловно симпатичный; живого нрава, добрый, честный, незлобивый. (Театр. Изв.).

— 19-го января с. г. въ Спб. скончался известный художникъ, академикъ скульптуры и живописи *Михаилъ Осиповичъ Миктинъ* (род. 9-го февраля 1836 г.). Кисти покойнаго художника принадлежитъ талантливый проэктъ памятника Глинки, приложенный, въ свое время, къ первому изданію (М. О. Семевского) записокъ М. П. Глинки.

— 25-го января с. г. въ Спб. скончался *Дарья Михайловна Леонова*, послѣ долгой и тяжелой болѣзни. Покойная нѣкогда составляла гордость русской оперной сцены. Онлакивалъ ея кончину, оставляемъ до слѣдующей книжки болѣе подробный ея биографическій очеркъ.

Редакторъ-Издатель *Ник. Финдейзенъ.*

Къ 25-лѣтію со дня смерти **А. Н. Сѣрова**

поступили въ продажу:

КРИТИЧЕСКІЯ СТАТІИ А. Н. СѢРОВА

въ 4-хъ томахъ.

Все изданіе содержитъ болѣе 2200 стран. большого формата (in 8^o). Къ нему приложены портретъ Сѣрова, писанный В. А. Сѣровымъ и гравированный Матѣ, ноты малороссійскихъ пѣсенъ и алфавитный указатель.

Цѣна за 4 тома - 6 рублей съ перес. 8 руб.

Въ Конторѣ Редакціи «Русской Музыкальной Газеты» продается это изданіе съ разсрочкою въ 3-хъ взносахъ—безъ доставки по 2 руб., а съ пересылкой по 3 рубля.

Складъ изданія С.-Петербургъ, М. Морская, 9, Контора Ред. Русской Музыкальной газеты.

Открыта подписка на 1896 годъ на ежемѣсячный иллюстрированный журналъ:

„Вѣстникъ Россійскаго Общества покровительства животнымъ“,

8-й годъ изданія.

Выходитъ ежемѣсячными книжками въ размѣрѣ не менѣе двухъ печатныхъ листовъ; доставляетъ читателю свѣдѣнія, касающіяся дѣятельности Россійскаго Общества покровительства животнымъ его отдѣловъ и другихъ русскихъ и иностранныхъ обществъ покровительства животнымъ; содержитъ статьи по вопросамъ, касающимся рациональной конки лошадей, введенія цѣлесообразной упряжи, могущей облегчить трудъ сельскохозяйственныхъ животныхъ, разъясненія наиболее быстрыхъ и менѣе мучительныхъ способовъ убоя скота; рассказы, очерки и стихотворенія, доступные пониманію дѣтей и простолюдина и могущіе содѣйствовать распространенію идеи покровительства животнымъ и гуманному съ ними обращенію; критическіе отзывы о различныхъ изданіяхъ, имѣющихъ отношеніе къ идеѣ покровительства животнымъ и пр.

Въ журналѣ помѣщаются портреты завѣстныхъ дѣятелей на поприщѣ покровительства животнымъ, изображенія различныхъ приспособленій, служащихъ для облегченія труда животныхъ или, наоборотъ, причиняющихъ имъ излишнія страданія, а также рисунки, иллюстрирующіе текстъ.

Подписная цѣна съ доставкой и пересылкой: на годъ — 3 р., на полгода — 2 р. Для сельскихъ школъ, учителей и сельскаго духовенства на годъ 2 р.

Подписка принимается въ редакціи: С-Петербургъ, Васильевскій островъ, 3-я линія, 46 и во всѣхъ большихъ книжныхъ магазинахъ.

Заказы на журналъ исполняются также и съ наложеніемъ платежа. Полные экземпляры «Вѣстника» за послѣдніе 7 лѣтъ можно получать по 3 руб. за годъ съ пересылкой. Пробные номера «Вѣстника» высылаются по полученіи одной почтовой загородной марки.

Редакторъ Н. И. Гарвей.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1896 НА

„ЮЖАНИНЪ“

Газету литературную, политическую и общественную. Выходитъ ежедневно, за исключеніемъ дней послѣ праздниковъ.

Въ будущемъ году газета намѣрена держаться избраннаго ею направленія, сосредоточивая вниманіе преимущественно на вопросахъ и явленіяхъ, имѣющихъ торговое, промышленное и экономическое значеніе для юга Россіи, служить проводникомъ культурныхъ началъ, насколько это доступно средствамъ и силамъ провинціальной газеты вообще.

Условія подписки на газету «ЮЖАНИНЪ»:

	1 м.	2 м.	3 м.	4 м.	5 м.	6 м.	7 м.	8 м.	9 м.	10 м.	11 м.	12 м.
	Р. к.	Р. к.	Р. к.	Р. к.	Р. к.	Р. к.	Р. к.	Р. к.	Р. к.	Р. к.	Р. к.	Р. к.
Съ доставкой и пересылкой . . .	1	— 1 75	2 50	3 — 3 50	4 — 4 60	5 20	6 80	7 90	8 60	9 70	10 7	—
Безъ доставки и пересылки . . .	— 75	1 40	2 — 2 50	3 — 3 50	4 — 4 50	5 40	6 30	7 50	8 6	9 6	10 6	—

За границу къ подписной иностранной платѣ прибавляется по 50 коп. въ мѣсяцъ.

Для годовыхъ подписчиковъ допускается разсрочка подписной платы, если объ этомъ будетъ заявлено при подпискѣ, въ два срока: съ доставкою: къ 1-му января—4 руб. и къ 1-му мая—3 руб.; безъ доставки: къ 1-му января—3 руб. 50 коп. и къ 1-му мая—2 руб. 50 коп. Отдѣльные №№ «ЮЖАНИНА» въ конторѣ и у разносчиковъ по 5 коп.

Подписка и объявленія принимаются: въ гор. Николаевѣ (Херсон. губ.), въ конторѣ редакціи «ЮЖАНИНА», уголъ Соборной и Спасской ул., д. О. И. Рюминой. Подписка принимается только съ 1-го и 15-го чиселъ мѣсяца.

Въ Москвѣ объявленія для «ЮЖАНИНА» принимаются въ конт. объявленій Л. и Э. Метцль и К^о и Л. Шабера (преемн. Мейера).

Такса за объявленія казенныя и частныя: на первой страницѣ за вершокъ столбца—1 р. 80 к., на послѣдней страницѣ за вершокъ столбца въ 1-й разъ 90 коп., въ послѣдующіе разы—60 коп. (Вершокъ содержитъ 12 строкъ пята, 10 корпусъ и 9 циперо). За разсылку особыхъ объявленій и афишъ при «Южанинѣ»—50 коп. за каждыя сто объявленій.

Редакторъ-издатель полковникъ М. В. Рюминъ.

Въ Главной Конторѣ „Русской Музыкальной Газеты“

(С.-Петербургъ, М, Морская, 9)

ПОСТУПИЛИ ВЪ ПРОДАЖУ НОВЫЯ КНИГИ:

Гекторъ Берлиозъ

„МЕМОУАРЫ“

Переводъ съ французскаго В. А. Оссовскаго.

Часть первая (до путешествія Берлиоза въ Италію).

236 стр. in 16°. Спб. 1896. Цѣна 75 коп., съ перес. 90 коп.

Ц. А. КЮИ

„Русскій Романсъ“.

Очеркъ его развитія.

Съ портретомъ автора.

212 стран. in 16°, въ изящной папкѣ. Спб. 1896.

Изданіе Н. Ф. Финдейзена.

Цѣна 75 к., съ пер. 1 р.

Прот. Дм. Вас. Разумовскій.

ПАТРИАРШІЕ ПѢВЧІЕ ДІАКИ И ПОДДІАКИ И

ГОСУДАРЕВЫ ПѢВЧІЕ ДІАКИ.

Съ портретомъ и факсимилэ Прот. Дм. Вас. Разумовскаго, біографическимъ очеркомъ и спискомъ его печатныхъ трудовъ.

96 стран. Цѣна 50 к., съ перес. 60 к.

С. Рыбаковъ.

О ПОЭТИЧЕСКОМЪ ТВОРЧЕСТВѢ УРАЛЬСКИХЪ МУСУЛЬМАНЪ.

(Татаръ, Башкиръ и Телтярей).

40 стран. со многими нотными примѣрами (пѣснями и инструментальными мелодіями). Цѣна 50 коп., съ перес. 60 коп.

ПИСЬМА АЛЕКСАНДРА НИКОЛАЕВИЧА СѢРОВА.

къ его сестрѣ С. Н. Дю-Туръ,

изданныя Ник. Финдейзень.

267 стран. (in 16°), съ приложеніемъ факсимилэ А. Н. Сѣрова.

Спб., 1896. Цѣна 75 коп., со перес. 90 коп.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 29-го Января 1896 г.

Тип. Н. Финдейзена, М. Морская, 9.

МУЗЫКАЛЬНАЯ

№ 3 (Мартъ).

ГАЗЕТА.

АМБРУАЗЪ ТОМА

(Биографическій очеркъ).

Двѣнадцатаго февраля н. ст. скончался въ Парижѣ композиторъ и директоръ французской Консерваторіи Шарль-Луи-Амбруазъ Тома. Его жизнь была отмѣчена особеннымъ, рѣдкимъ въ артистическомъ мірѣ, благоволеніемъ судьбы. Не создавъ ничего выдающагося, перво-разряднаго, онъ, еще до появленія своего такъ называемаго *шедевра* «Mignon», былъ избранъ (1851 г.) членомъ Парижской Академіи, — честь, составляющая предметъ вождѣнныхъ мечтаній многихъ буржуазныхъ «рыцарей» искусства, и бездарныхъ, и даровитыхъ. По смерти Обера, въ которомъ Парижъ чтилъ чуть ли не національнаго гения, замѣстителемъ его въ качествѣ директора Консерваторіи явился опять — таки Тома (1871 г.), «le bon Thomas» какъ называлъ его директоръ французской академіи въ Римѣ, Энгръ. Этотъ постъ сдѣлалъ его какъ-бы официальнымъ представителемъ музыкальной Франціи. Впрочемъ, преемникъ Обера былъ уже авторомъ «Миньоны» и «Гамлета». Наконецъ, популярность Тома въ Европѣ, почти равная популярности Гунѣ, можетъ быть объяснена скорѣе этимъ же особеннымъ благоволеніемъ судьбы, нежели талант-

ливостью и достоинствами его музыкальныхъ произведеній.

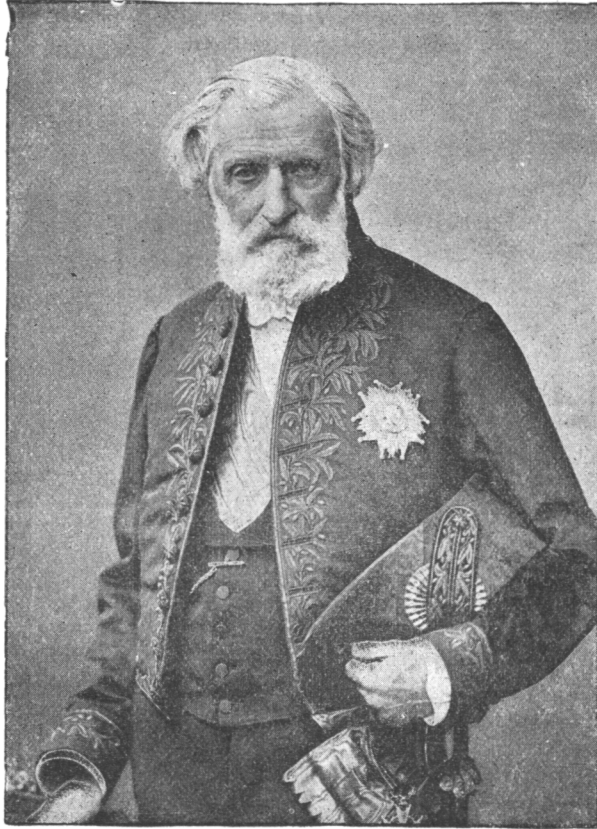
Амбруазъ Тома родился въ 1811 году въ Мецѣ. Музыкальное образованіе его началось съ самаго ранняго возраста подъ руководствомъ отца, бывшаго профессиональнымъ учителемъ музыки. Мальчикъ упражнялся въ игрѣ на фортепьяно и скрипкѣ; какъ исполнитель, онъ, однако, не приобрѣлъ извѣстности. Руководителемъ его въ этой отрасли искусства сдѣлался впоследствии извѣстный, модный виртуозъ Калькбреннеръ. Въ 1828 г. Тома поступилъ въ Парижскую Консерваторію. Прилежно пройденный теоретическій курсъ композиціи (профессора: Дурланъ, Барберо, и Лезюэръ), удачная и консерваторски-безгрѣшная конкурсная кантата — доставили ему въ 1832 г. первую Римскую премію. Послѣдовали шаблонные годы казеннаго эстетическаго возмужанія въ Италиі, совершенно было странствованіе по Европѣ, затѣмъ состоялось возвращеніе въ Парижъ. Выше отмѣчены два крупныхъ внѣшнихъ факта жизни Тома — избраніе членомъ Академіи и директоромъ Консерваторіи. Осѣвши въ Парижѣ, Тома началъ сочинять музыку. Сочинялъ чрезвычайно много, но съ долгими

перерывами, а съ 1868-г. почти совершенно *) прекратилъ свою композиторскую дѣятельность. Онъ остался только директоромъ консерваторіи, маститымъ старцемъ (обаяніе долголѣтія часто наслѣдуетъ обаянію таланта) и авторомъ «Миньоны», тысячное представленіе которой торжественно праздновалось въ Парижѣ года два тому назадъ.--Романтический элементъ въ біографіи Тома: его операмъ приписывалось особое роковое значеніе въ виду того, что два крупныхъ и гибельныхъ театральныя пожара произошли во время представленій «Гамлета» и «Миньоны». Элементъ драматическій: Тома былъ тестемъ несчастнаго самоубійцы Бизэ.

Въ музыкальной дѣятельности Тома прежде всего бросается въ глаза отсутствіе какихъ бы то ни было опредѣленныхъ художественныхъ убѣжденій. Онъ не былъ художникомъ, творящимъ ради искусства, искателемъ абсолютной красоты, способнымъ поставить собственную идею, собственный вкусъ выше требованій минуты. Онъ былъ музыкальнымъ поставщикомъ большой Парижской публики, внимательно слѣдилъ за измѣненіемъ общественно-музыкальнаго вкуса и сообразно съ этимъ старался уловить и передать въ своей музыкѣ всѣ особенности произведеній, пользовавшихся успѣхомъ. Первые его оперы, какъ «Жилль и Жиллотень», «Карлина», «Каидъ» и пр. и пр. (до 1850 года) явились подражаніемъ моднымъ въ то время комическимъ операмъ Россини и Обера. Въ нихъ авторъ обнаружилъ техническое умѣнье, но почти не проявилъ никакой музыкальной индивидуальности. Успѣхъ былъ слабый; нѣсколько выдѣлился «Каидъ»,—разумѣется, только временно; теперь онъ забытъ. Оберо-Росси-

*) Въ 1894 г. имъ была сочинена кантата, исполнявшаяся на юбилейномъ представленіи «Фауста».

низмъ—это первый стиль или первая манера Тома, вскорѣ имъ оставленная. Когда въ 1873 г. хотѣли поставить «Жилль и Жиллотень», оперу сочиненную въ этой манерѣ, авторъ воспротивился подобному намѣренію на томъ основаніи, что эта музыка болѣе не соответствуетъ современному вкусу.—Съ 50-хъ годовъ въ сочиненіяхъ Тома называется стремленіе подражать Галеви и нѣкоторымъ другимъ, сдѣлавшимъ впечатлѣніе, композиторамъ. Этотъ періодъ начинается появленіемъ имѣвшаго успѣхъ «Сна въ лѣтнюю ночь» (1850 г.) и завершается потерпѣвшимъ фіаско «Романомъ Эльвиры» (1859 г.). Онъ обнимаетъ собою, кромѣ двухъ указанныхъ, слѣдующія оперы: «Раймондъ», «Тонелли», «Дворъ Селимены», «Психея» и «Венеціанскій карнаваль». Сравнительно съ первыми, оперы эти были встрѣчены нѣсколько привѣтливѣе, но настоящаго успѣха все таки еще не было. Увертюра забытаго «Раймонда» приобрѣла даже дешевую популярность наравнѣ съ Адамовскою «Si j'étais roi». Она часто исполняется военными оркестрами, также оркестрами драматическихъ театровъ. Отличительными чертами ея являются банальность, грубость вкуса и неотвязная надобѣдность минорнаго мотива.—Опера «Психея», представленная впервые въ 1857 г., была передѣлана авторомъ и въ новой обработкѣ поставлена въ 1878 г. Произведеніе это, написанное въ формахъ легкой комической оперы превратилось въ оперу серьезную. Изъ нея была исключена музыка въ жанрѣ «буффъ», какъ на примѣръ дуэтъ Беотійцевъ, бывший, по мнѣнію Берліоза, единственнымъ оригинальнымъ мѣ-омъ оперы, присочинено было много новаго, діалоги замѣнились речитативами и пр. и пр. Несмотря на существенную переимену, опера, также какъ и въ первый разъ, прошла безъ успѣха. Притомъ же новый костюмъ



Амбруазъ Тома.

пришелся ей несовсѣмъ по плечу, такъ какъ дарованіе Тома является болѣе на своемъ мѣстѣ въ сферѣ музыкальных формъ, культивируемыхъ Лекокомъ и Одраномъ. Фактомъ переработки оперы отмѣчается то, что Тома былъ способенъ возвращаться и, съ своей точки зрѣнія, улучшать произведенія, уже исполнявшіяся публично, но какъ въ приведенномъ, такъ и въ другихъ подобныхъ случаяхъ, переработки эти имѣли главной цѣлью—приспособленіе стараго къ современнымъ вкусамъ.

Въ 1859 г. появился «Фаустъ» Гуно. Это появленіе завершило второй творчески-подражательный періодъ оперной дѣятельности Тома и вмѣстѣ съ тѣмъ обусловило возникновеніе третьяго. Последній начался шестилѣтнимъ молчаніемъ, въ теченіе котораго композиторъ, вѣроятно, основательно изучалъ музыкальную физиономію Гуно и всѣ заключенныя въ ней данныя для успѣха. Изученіе принесло плоды. Въ 1866 г. появилась «Миньона», создавшая репутацію Тома. Въ 1868 г. «Гамлетъ» поддержалъ эту репутацію. Отмѣчу любопытное и по характерности своей далеко не случайное совпаденіе. Первое выдающееся произведеніе Гуно сюжетомъ снабдилъ Гете, второе—Шекспиръ. Первое имѣвшее крупный успѣхъ произведеніе Тома сюжетомъ снабдилъ Гете, второе—Шекспиръ. Одинъ изъ важныхъ стимуловъ успѣха былъ строго принятъ во вниманіе. Возможно, что смѣлость и заносчивость, съ которыми маленькій французскій композиторъ *каботинировала* два великихъ произведенія европейской литературы, и доставили ему эту несомнѣнно понятную популярность за предѣлами отечества. Mrs. Тома, Барбье и Карре вскарабкались на могучія плечи сначала Гете, потомъ Шекспира, и, съ помощью безчеловѣчныхъ покальваній булавками, заставили этихъ гигантовъ прокатить себя по всей Европѣ. Несмотря

на торжественность обстановки, на неодолимость appetitовъ, порожденныхъ человѣческой слабостью, подобный вояжъ останется несомнѣнно однимъ изъ яркѣхъ проявленій дурнаго тона, проникшаго въ артистическую жизнь XIX столѣтія.

Послѣ «Гамлета» (1868 г.) Амбруазъ Тома удовлетворился успѣхомъ и, можетъ быть изъ опасенія поколебать доставленную *«salad'омъ»* изъ Шекспира, Гуно, Гете и Лекока репутацію, пріостановилъ свое творчество. Остановка длилась 14 лѣтъ,—долгій промежутокъ, въ который вкусы музыкальной Франціи успѣли сильно измѣниться. Началось все болѣе и болѣе интенсивное тяготѣніе къ произведеніямъ Берліоза и Вагнера. Геніальные композиторы, отвергнутые Парижемъ, постепенно превращались въ кумировъ его. Это не могло ускользнуть отъ вниманія отзывчиваго автора «Миньоны». Онъ рѣшилъ снова выступить на оперной сценѣ, но выступить уже не просто, не съ единственной невинной цѣлью вызвать аплодисменты. Онъ рѣшилъ явиться музыкальнымъ реформаторомъ и въ эту эпоху жажды *новыхъ словъ* сказать свое собственное также *новое* слово. Жребій, брошенный на того, кто долженъ былъ прежде всѣхъ потерпѣть отъ замышлявшагося *новаго* слова, палъ на Данте. Это тоже было ко времени. Въ Лондонѣ и во многихъ артистическихъ кружкахъ континента уже разгорѣлась порожденная Габріелемъ Россети *дантеманія*.

Въ 1882 г. въ Парижѣ состоялось представленіе новой оперы Тома «Франсуаза де Римини». Представленію предшествовали слухи и даже журнальныя заявленія, гласившіе, что въ настоящей оперѣ авторомъ «Миньоны» будетъ показано насколько симфоническій стиль можетъ соединиться со стилемъ опернымъ, что «прологомъ» («Адъ») опредѣлится возможное участіе симфоніи въ театральномъ спектаклѣ, въ самой же драмѣ

укажутся границы, которыхъ не должна переступать музыка оперная. На дѣлѣ оказалось, что не владѣя чисто оркестральнымъ, симфоническимъ стилемъ, Тома ничего не могъ дать для картины «ада», кромѣ безцвѣтнаго, безсодержательнаго набора звуковъ, въ которомъ существенную роль играютъ *паузы*; для музыкальной же драмы у него не нашлось ничего, кромѣ рутинныхъ франко-итальянскихъ оперныхъ формъ. Произведеніе новаторскаго періода успѣха не имѣло. Послѣдовали семь лѣтъ новаго молчанія и въ 1889 г. появился сдѣлавшійся лебединой пѣснью композитора балетъ «Буря». Опять Шекспиръ и опять Барбье! Что изъ этого вышло, можно судить уже по одному тому, что въ редакціи Барбье «Буря» явилась лишенной главнаго, существенно-необходимаго персонажа, старика Просперо. Прелестная, поэтическая драма превратилась въ банальный, безсодержательный балетный дивертиссиментъ. Въ музыкѣ Тома сильно почувствовалось повтореніе того, что было сочинено имъ ранѣе для оперной сцены. Отголоски «Сна въ лѣтнюю ночь», «Миньоны», «Гамлета» и пр., хотя и теряющіеся въ изобилии общихъ мѣстъ, присутствіе извѣстной граціи и легкости, банальность мелодіи, являющаяся въ балетѣ болѣе терпимой, чѣмъ въ оперѣ, установившееся реномме автора «Миньоны», его сѣдины, его музыкальная высокопоставленность спасли это мертворожденное произведеніе отъ полнаго провала, но успѣха создать не могли. Новаторская манера выразилась въ «Бурѣ» употребленіемъ хороваго пѣнія «à bouche fermée» (прелюдія, баркаролла) въ качествѣ особеннаго инструментальнаго эффекта*). Этимъ приемомъ воспользовался впоследствии и Чайковскій въ

*) Эффектъ этотъ былъ уже, впрочемъ, примененъ Томомъ въ «Гамлетѣ», въ большой сценѣ Офеліи.

своемъ «Щелкунчикѣ». Та форма искусства, въ которой распрощался Тома съ публикой, не была для него незнакомой. Въ началѣ дѣятельности имъ былъ сочиненъ балетъ, впрочемъ, совершенно незначительный.

Такова, въ общихъ чертахъ, исторія композиторской карьеры Тома. Она составляетъ послѣдовательное отраженіе музыкальных вкусовъ и увлеченій Парижа. Силуэты Россини, Обера, Галеви, Мейербера, Мендельсона, Гуно, Берліоза, Делиба и др. мелькаютъ на страницахъ его оперъ, смягченные и сближенные другъ съ другомъ, благодаря извѣстной дозѣ индивидуальности въ редакціи.— Талантъ Тома небольшой, неглубокій, мало самостоятельный. Его дарованію, какъ показываютъ это многія мѣста написанныхъ имъ произведеній, наиболѣе соотвѣтствовалъ бы жанръ Лекока. Но фривольная аллюра музыки послѣдняго, не теряя своей внутренней легкости и мелкости, часто скрывается у Тома подъ маской добродѣтельной и добропорядочной буржуазности, приобретающей порой нѣмецкую окраску. Получается нѣчто неудачное, претенціозное и неэстетичное. Съ другой стороны, среднее дарованіе романснаго композитора, выступая изъ границъ присущихъ ему мелкихъ формъ, смѣло становясь опорой цѣлой связанной драмы, требуя себѣ декораций и костюмовъ, мѣняя фортепьяно на оркестръ, можетъ произвести только слабое, блѣдное, даже жалкое и досадливое впечатлѣніе. Постоянная смѣсь жидкой, маперной мелодрамы съ легкостью и вульгарностью оперетки, смѣсь сантиментальнаго романса съ вышедшей изъ моды, безсодержательной итальянской виртуозностью—вотъ главный характеръ оперъ Тома. Встрѣчаются удачныя, выразительныя мелодіи, свѣжія и красивыя гармоніи, но онѣ по большей части расплываются въ изобилии безхарактерныхъ общихъ мѣстъ. Въ преобладающей гру-

бости и бавальности его музыки совершенно теряются и обезцѣниваются рѣдкія изящныя и дѣйствительно поэтичныя страницы. Чисто французскій, граціозный декламационный поворотъ мелодіи смѣняется рѣдко удачною кантиленою à l'italienne, обременяется излишнимъ колоратурнымъ пустословіемъ, лишеннымъ, вдобавокъ, Оберовской граціи и пикантности или Россиніевскаго блеска. Притомъ же, неволью чувствуешь, что во всѣхъ этихъ излишнихъ фіоритурахъ, руладахъ и продолжительныхъ треляхъ на высокихъ нотахъ скрывается расчетъ композитора на возможность успѣха за счетъ горла или искусства пѣвца. Сложные ансамбли, да еще съ драматическимъ пошибомъ совершенно не удаются композитору. Рутинна не выручаетъ его въ нихъ. Они звучатъ по большей части вяло, пусто и ничтожно. Въ сочиненіяхъ чисто инструментальныхъ сказывается отсутствіе воображенія, недостатокъ звуковой фантазіи. Отсюда само собой слѣдуетъ, что въ этой области наиболѣе, если не исключительно, удачно является у Тома только музыка танцевъ. Оркестровка, въ большинствѣ случаевъ, далѣе приличнаго благозвучія не идетъ, но и въ ней нерѣдко сказывается грубость и недостатокъ вкуса.

Кромѣ оперъ, реквиема и кантатъ, Тома оставилъ довольно много произведеній камерной музыки, какъ въ мелкихъ, такъ и въ крупныхъ формахъ. Разбирая одно изъ его сочиненій въ этомъ родѣ, камерное тріо, написанное имъ еще въ первые годы своей дѣятельности, Шуманъ сказалъ: «оно не тяжело, ни легко, не глубоко, ни плоско, ни классично, ни романтично...» и далѣе: «это—удачное соединеніе французской легкости съ нѣмецкой фактурой». Къ сожалѣнію, опредѣленіе великаго композитора-критика оказалось пророческимъ. Это «ни то, ни се» сопутство-

вало Тома въ продолженіе всего его творчества; довольно сносное въ сочиненіи небольшого размѣра, оно начало производить тягостное, удручающее впечатлѣніе, воплощаясь въ крупныя формы серьезнаго драматическаго произведенія. Крайнихъ предѣловъ невыносимости достигло это музыкальное «ни то, ни се», присосавшись къ безцѣльно искаженной гениальной драмѣ Шекспира.

Въ заключеніе извиняюсь передъ тѣмъ покойнаго композитора за недостатокъ уваженія къ его завершившейся дѣятельности въ области искусства и, въ свою очередь, отъ души желаю, чтобы встрѣченныя имъ въ новомъ мѣстопробываніи тѣни Шекспира, Данте и Гете привѣтствовали его дружжелюбнымъ рукопожатіемъ.

О. В — ва.

Приложеніе.

Первыя представленія оперъ А. Тома и число спектаклей, ими выдержанныхъ въ Парижѣ. (1837—1889).

I. Театръ «Комической оперы».

23 авг. 1837.	«La Double Echelle», оп. въ 1 д.	187 пр.
30 марта 1838.	«Le Perruquier de la Régence», ком. оп. въ 3 д.	37 »
6 мая 1839.	«Le Panier fleuri», оп. въ 1 дѣйстви	128 »
24 февр. 1840.	«Carline», к. оп. въ 3 д.	29 »
10 мая 1843.	«Angélique et Médor» ком. оп. въ 1 д.	24 »
10 окт. 1843.	«Mina», ком. оп. въ 3 д.	56 »
3 янв. 1849.	«Le Caïd», к. оп. въ 2 д.	360 »
20 апр. 1850.	«Le Songe d'une nuit d'été», ком. оп. въ 3 д.	227 »
5 іюня 1951.	«Raymond», к. оп. въ 3 д.	34 »
30 марта 1853.	«La Torelli», к. оп. въ 2 д.	36 »
11 апр. 1855.	«La cour de Célimène», ком. оп. въ 2 д.	19 »
26 янв. 1857.	«Psyché», к. оп. въ 3 д.	70 »
9 дек. 1857.	«Le carnaval de Venise», ком. оп. въ 2 д.	33 »
4 февр. 1860.	«Le roman d'Elvire», ком. оп. въ 3 д.	33 »
17 ноября 1866.	«Mignon», к. оп. въ 3 д.	1.000 »
22 апр. 1874.	«Gille et Gillotin», ком. оп. въ 1 д.	31 »

II. Театръ «Большой оперы».

28 янв. 1839.	«La Gipsy», бал. 3 д.	42 »
19 апр. 1841.	«Le comte de Carmognole», оп. въ 2 д.	8 »
22 іюня 1842.	«Le Guérillers», оп. въ 2 д.	42 »
20 іюля 1846.	«Betty», бал. въ 2 д.	20 »
8 марта 1868.	«Hamlet», оп. въ 5 д.	276 »
14 апр. 1882.	«Françoise de Rimini», оп. въ 4 д. съ прол.	42 »
26 іюня	«La Tempête», бал. въ 3 д.	31 »

Иосифъ Гофманъ.

Ст. Гавалевича.

(Переводъ съ польскаго Ф. Гейденрейха).

Лѣтъ десять-одиннадцать тому назадъ я встрѣтилъ случайно на улицѣ Казимира Гофмана, съ которымъ мы познакомились еще раньше въ Краковѣ, гдѣ онъ былъ директоромъ оперетки, по дѣлу которой онъ и ѣхалъ въ Варшаву. Поговорили мы съ нимъ немного, а на прощаньи онъ мнѣ говоритъ:

— Нужно мнѣ будетъ привести къ вамъ когда нибудь моего Юзя (Иосифа), что-бы вы послушали, какъ онъ играетъ!

— Ахъ пожалуйста, привезите—отвѣтилъ я, но на самомъ дѣлѣ не ожидалъ многого отъ этого визита. Думаю себѣ:—Мальчикъ барабанить на фортепiano, какъ всѣ дѣти, а ослѣпленному отду кажется, что это гений. Хотя, съ другой стороны, зналъ, что отецъ Иосифа, какъ человѣкъ музыкальный, написавшій популярную, въ свое время, оперетку «Zaki», пользовавшуюся въ Краковѣ большимъ успѣхомъ, не могъ ошибиться. И дѣйствительно, онъ первый опѣнилъ и понялъ исключительныя способности мальчика къ музыкѣ. Всегда тихій, скромный, молчаливый, онъ не имѣлъ обиходенія хвастаться и если ужъ самъ предлагалъ прослушать игру своего сына, то вѣроятно былъ увѣренъ въ исключительномъ и большомъ впечатлѣннн, какое произведетъ на меня игра этого маленькаго пианиста.

И онъ не ошибся.

Помню какъ вчера, когда маленькій ребенокъ, со вздернутымъ носикомъ, съ глазами прищуренными по рубинштейновски, съ сосредоточеннымъ и серьезнымъ выраженіемъ лица, сѣлъ у меня въ первый разъ къ фортепiano и опустил свои маленькія ручки на клавиатуру.

Онъ былъ еще такъ малъ, что не могъ своими короткими ножонками достать педаль, которую долженъ былъ прижимать отецъ. Но когда онъ взялъ съ замѣчательною силою и увѣренностью нѣсколько аккордовъ, я невольно приподнял голову и насторожилъ уши;



И. Гофманъ въ дѣтствѣ.

затѣмъ, когда онъ разыгрался, мнѣ казалось, что этотъ маленькій человѣчекъ—иллюзія, а на самомъ дѣлѣ въ фортепiano влѣзъ какой-то бѣсъ, выбивающій всѣ эти аккорды, трели и пассажи, а мальчикъ только перебираетъ рученками по клавишамъ.

Впечатлѣніе его игра произвела на меня огромное; я дѣйствительно видѣлъ передъ собою «чудесное дитя», феноменъ, съ исключительной организаціей еще при рожденіи предназначенный сдѣлаться первокласснымъ пианистомъ.

Чтобы такъ играть, нужно родиться феноменомъ и пройти Gradus ad Parnassum раньше, нежели отучиться совать пальцы въ ротъ.

Отецъ Иосифа совершенно спокойно и хладнокровно спросилъ меня:

— А что, ... правда? будетъ изъ него что-нибудь?

— Гений будетъ!.. — чуть было не сорвалось у меня съ языка, но потомъ я воздержался, чтобы не показаться слишкомъ увлекающимся энтузиастомъ.

Этотъ, вѣроятно, самый маленькій пианистъ цѣлаго свѣта, былъ уже въ то время не только замѣчательнымъ вир-

туозомъ, но и композиторомъ. Для своей тети Ронацкой онъ написалъ нѣсколько этюдовъ и свободно могъ импровизировать на заданную тему, что удивляло и, вмѣстѣ съ тѣмъ, восхищало старыхъ композиторовъ и знатоковъ музыки. Кроме того, безъ всякаго усилія, онъ сразу разбиралъ самые сложные мотивы, дѣлалъ труднѣйшіе переходы изъ одной тональности въ другую; сразу, по слуху, угадывалъ не только единичные тоны, но и цѣлые аккорды. Въ этомъ ребенкѣ музыкальность была воплощена со дня рожденія и развита уже въ то время до такой степени, что онъ могъ уловить фальшивый звукъ одного инструмента изъ цѣлаго оркестра и съ увѣренностью могъ сказать капельмейстеру, что виолончель беретъ вмѣсто g—gis.

Въ немъ отозвался наслѣдственный атавизмъ талантовъ, сгруппировавшихся во всевозможныхъ отрасляхъ искусства въ фамиліи Гофмановъ, Ронацкихъ, и Махреновскихъ; эту артистическую натуру чистой воды развило умѣлое и осторожное воспитаніе въ исключительно благоприятствующихъ условіяхъ.

Чудесное дитя счастливо избѣжало эксплуатаціи и переутомленія, найдя за океаномъ умнаго и щедраго мецената, который, восхищенный талантомъ Іосифа, сказалъ его отцу:

— Предназначаю вашему сыну 100.000 долларовъ съ условіемъ, чтобы онъ не концертировалъ до 19 лѣтъ, чтобы въ это время его музыкальное образованіе совершалось правильно и нормально. Процентъ съ капитала я буду ему присылать ежегодно, а капиталъ вручу когда онъ будетъ совершеннолѣтнимъ.

Такое разумное желаніе меломана, который былъ вмѣстѣ съ тѣмъ американскимъ миллионеромъ, рѣшило участь и будущность маленькаго Іосифа.

Мистеръ [Кларкъ] пожертвованіемъ 100,000 долларовъ совершилъ прекрасное дѣло, приносящее честь оригинальности янки, но вмѣстѣ съ тѣмъ, показалъ себя замѣчательнымъ знатокомъ и практическимъ человекомъ.

Музыкальный свѣтъ долженъ ему быть обязанъ за то, что одинъ изъ самыхъ большихъ виртуозныхъ талантовъ не только не погибъ преждевременно, но развился и совершенствовался, нормально и систематически работая.

Іосифъ Гофманъ, послѣ 1-хъ публичныхъ концертовъ въ Варшавѣ и Берлинѣ, непродолжительнаго артистическаго турнэ по Германіи и Скандинавіи и путешествія за океанъ, вернулся съ родителями въ Европу и пересталъ совершенно концертировать за деньги.

Поселились они въ Берлинѣ и только на лѣто переѣзжали въ свою виллу въ Eisenach, гдѣ среди живописной природы отдались воспитанію дѣтей, а въ особенности маленькаго Іосифа.

Мальчикъ росъ, набираясь силъ и крѣпости, занятый дома наукой и музыкой, не забывая физическихъ упражненій и спорта, благодаря которому онъ считается однимъ изъ лучшихъ конькобѣжцевъ, велосипедистовъ, пловцовъ и гимнастовъ.

Быть можетъ знакомство съ знаменитымъ Эдиссономъ, который, восхищенный игрою Гофмана, подарилъ ему свою фотографическую карточку съ надписью: «Геніальному Іосифу Гофману» и одинъ изъ первыхъ экземпляровъ фонографа, возбудило въ немъ страстную любовь къ физикѣ. Если-бы онъ не былъ замѣчательнымъ пианистомъ, то по всей вѣроятности проводилъ-бы теперь все свое свободное время въ лабораторіяхъ и въ механическихъ мастерскихъ, а вмѣсто того чтобы писать свои этюды для фортепіано, дѣлалъ-бы открытія и получалъ награды не только за складные коньки новой системы, за которые получилъ награду въ Берлинѣ два года тому назадъ.

Вѣроятно немногимъ извѣстно, что знаменитый пианистъ вмѣстѣ съ тѣмъ является и изобрѣтателемъ въ сферѣ механическаго спорта. Отъ отца унаследовалъ Г. не только талантъ, но и скромность, которая не любитъ хвалиться и чувствуетъ отвращеніе къ рекламѣ.

Нужно видѣть съ какимъ равнодушнымъ выраженіемъ лица онъ выслушиваетъ похвалы и комплименты за свою игру, съ какимъ достоинствомъ, немножко холоднымъ и официальнымъ, благодарить за аплодисменты съ эстрады: точно онъ исполнилъ свою обязанность, не приписывая себѣ ни малѣйшей заслуги.

Не испортилъ его исключительный и огромный успѣхъ, сопровождающій его всюду, и начинаясь перваго появленія на эстрадѣ. Онъ остался весьма простымъ, естественнымъ и серьезнымъ не по годамъ, какъ артистъ.

Это не значить, что-бы онъ совершенно равнодушно относился къ оваціямъ, аплодисментамъ и впечатлѣнію, какое производитъ его игра на публику и критиковъ, нѣтъ, только онъ не старается достигъ этого при помощи мелочныхъ способовъ или красивыхъ словечекъ, милыхъ улыбокъ и рукопожатіи на право и на лѣво. И потому производитъ онъ на первый взглядъ впечатлѣніе недоступнаго и необщительнаго человѣка. Но во всемъ этомъ видно больше юношеской скромности и глубокаго уваженія къ искусству, которому онъ себя посвятилъ.

Въ одной изъ варшавскихъ гостинныхъ, кто-то спросилъ его:—вѣроятно вамъ уже пріѣли всѣ эти оваціи, лавры, аплодисменты и восторги публики?

Онъ усмѣхнулся и отвѣтилъ: я немного уже привыкъ къ этому, но если-бы всего меня лишили, то тогда чувствовалъ себя плохо!

Къ счастью, не случится вѣроятно ему никогда въ жизни играть въ концертѣ, послѣ котораго публика не пришла-бы въ восторгъ и не имѣла желанія аплодировать и даже выносить его съ эстрады.

Изъ маленькаго Юзя въ курточкѣ выросъ теперь двадцатилѣтній Гофманъ, который только недавно показывается на концертахъ въ своемъ первомъ фракѣ. Но въ его лицѣ и его фигурѣ до сихъ

поръ осталось что то дѣтское, когда онъ былъ дитя-чудо, которое хотѣлось взять на руки приподнять и осыпать поцѣлуями.

Первоначальное музыкальное образованіе онъ получилъ отъ отца своего; затѣмъ у проф. Урбана онъ бралъ уроки гармоніи и контрапункта. Короткое время онъ учился у Маврикія Мошковскаго, который самъ сказалъ, что ничему больше научить своего ученика не можетъ.

Главному направленію и усовершенствованію онъ обязанъ Антону Рубинштейну, къ которому онъ въ теченіи двухъ съ половиною лѣтъ ѣздилъ въ Дрезденъ по три раза въ недѣлю, и которому затѣмъ далъ возможность гордиться своимъ ученикомъ. Нынѣ ученикъ заступитъ мѣсто своего учителя, воскресая своею игрою, молодою силою, чарами таланта и несравненною техникою, великую традицію «піанистовъ по Божьей милости», о которыхъ XIX вѣкъ вспоминаетъ съ уваженіемъ и удивленіемъ. Въ физиономіи г. Гофмана проглядываетъ душевное спокойствіе и львиная сила, когда онъ садится за рояль съ опущенными глазами и вызываетъ волшебные звуки изъ металлическихъ струнъ.

А публика слушаетъ съ затаеннымъ дыханіемъ и трепетомъ восхищенія...



ДАРЬЯ МИХАЙЛОВНА ЛЕОНОВА.

(Биографическій очеркъ).

Нельзя сказать, что смерть этой даровитой женщины и вѣкогда столь славной артистки была бы неожиданностью или «незамѣнимой утратой», какъ стереотипно выражается почти во всѣхъ некрологахъ. Съ одной стороны почтенный возрастъ, съ другой — постепенное забытіе не совсѣмъ далекаго блестящаго времени русской оперы, заставляютъ предполагать, что смерть для Д. М. Леоновой была не за горами и, вмѣстѣ съ тѣмъ, что новое поколѣніе уже не можетъ помнить въ Леоновой того крупнаго таланта, которымъ восхищались ея современники. Наконецъ и самый талантъ покойной артистки, не былъ столь великимъ, или безсмертнымъ, какъ нашего пѣвца — Петрова, или пианиста — Рубинштейна, слава которыхъ будетъ жить вѣчно, ихъ имена будутъ служить примѣромъ, рѣдко достигаемымъ. Тѣмъ не менѣе Д. М. Леонова сыграла довольно крупную роль въ блестящей эпохѣ русской оперы; ея имя тѣсно связано со многими другими великими и славными именами. Поэтому и ей подобаешь честь и слава немалая, воспоминаніе о ней будетъ жить долго, а имя ея займетъ почетное мѣсто въ исторіи русской музыки.

Д. М. Леонова скончалась 25-го января. Почтимъ ея память болѣе или менѣе подробнымъ биографическимъ очеркомъ.

I.



Д. М. Леонова.

Михаилъ Леонтьевичъ Леоновъ — отецъ покойной артистки — происходилъ изъ крѣпостныхъ тверской губ. Отъ помѣщика своего онъ бѣжалъ и поступилъ на военную службу, гдѣ, вѣроятно въ походѣ 1812—14 гг., дослужился до чина офицера, когда вышелъ въ отставку. По словамъ дочери онъ въ дѣтствѣ былъ пѣвчимъ у своего помѣщика, имѣя хорошій голосъ, такъ что основательно можно предположить, что Д. М. наслѣдовала отъ отца свою музы-

кальность. Михаилъ Леонтьевичъ въ бытность свою, послѣ отставки, въ Петербургѣ, женился на Екат. Ив. Ивановой. Отсюда молодые поѣхали въ Вышній Волочекъ, гдѣ и родилась, въ 1835 году, Дарья Михайловна. Раннее дѣтство ея протекло въ деревни, въ Осташковскомъ уѣздѣ, куда скоро родители Д. М. переѣхали; среди болотъ, волковъ, нужды и безработицы прожила семья Леонова вѣсколко лѣтъ. Когда подросъ сынъ его, то надо было подумать объ ученіи дѣтей. По соитію одного помѣщика Л—ы по-

вели дѣтей въ Петербургъ, гдѣ Д. М. помѣстили въ какую то частную школу, а сына въ кондукторское училище; послѣдній вскорѣ умеръ, 12 лѣтъ отъ роду. Отецъ Л—й получилъ мѣсто въ Нарвѣ, куда была взята и дочь, но года черезъ два потерялъ мѣсто, прѣѣхавъ въ Петербургъ и вынужденъ былъ взять мѣсто въ Сенатѣ за 10 рублей въ мѣсяцъ! Снова пришлось перебиваться, лишая себя необходимаго.

Въ это время, когда Л—ы жили то на Черной рѣчки, то на Петербургской сторонѣ, способности и даже страсть Д. М. къ музыкѣ стали проявляться все больше и сильнѣе. Конечно родители не думали, что могло бы выйти изъ дочери, которая оторваться отъ музыки не была въ состояніи. По случаю отецъ купилъ ей фортепіано, которое «стоило всего 7 рублей и было такого стариннаго устройства, что тѣ клавиши, которыя теперь дѣлаются бѣлыми, были черныя, а черныя—бѣлыми». Д. М. было тогда 14 лѣтъ; она интересовалась театромъ, любила музыку. Слышанные романсы и пѣсни легко ею запоминались. Въ то время съ Леоновыми познакомилась нѣкая Агафья Тихоновна (фамилію Л—ва въ своихъ «Воспоминаніяхъ» не приводитъ) «умная и образованная дѣвушка-писательница» (?), съ которой она нѣсколько разъ посѣщала Александринскій театръ. Благодаря содѣйствію этой Агафьи Тихоновны ей удалось попасть вольно-приходящей въ театральную школу, гдѣ она занималась съ Быстровымъ. Это было въ 1849 г.; уже въ мартѣ слѣдующаго года Л—а пѣла на школьной сценѣ извѣстную арію («Grise») изъ Роберта. По ея собственнымъ словамъ, «голосъ былъ такъ обширенъ, что учитель, не понявъ его, заставлялъ пѣть сопрано, тогда какъ впоследствии у Л—й контральто». Посѣщенія Л—й татральнoй школы вскорѣ, однако, уже прекратились, въ виду цѣлой семейной драмы. Все же, черезъ полгода Д. М. продолжала свои посѣщенія класса Быстрова, была, затѣмъ переведена въ классъ Вителаро, который и опредѣлилъ у нея контральто. Л—а стала разучивать понемногу партію *Вани*, и играла въ водевилѣ «*Катерина—золотой крестикъ*», исполняя съ успѣхомъ главную роль. Ей назначили 300 рублей въ

годъ, но вскорѣ, по высочайшему повѣлѣнію прибавили столько же.

Въ оперѣ Д. М. дебютировала въ эпизодѣ оп. «Жизнь за Царя», на сценѣ Александринскаго театра, гдѣ тогда пріютилась русская опера. вмѣстѣ съ Леоновой пѣли, по ея словамъ, и первые исполнители Глинкинскаго созданія—Степанова и Леонова, вскорѣ затѣмъ сошедшіе со сцены.

Вообще, въ первые даже годы своей сценической дѣятельности, Л—а пользовалась успѣхомъ и скоро сдѣлалась любимицей публики. Исполненіе ею пѣсни «Вдоль по улицѣ» въ «Русской свадьбѣ» заставило автора расширить роль Хрущева; ни одинъ бенефисъ не обходился безъ ея участія.

II.

Конечно, главная, серьезная дѣятельность Л—й была еще впереди. Въ 1852 г. она должна была исполнить всю роль *Вани* въ «Жизни за Царя». Въ это время она уже познакомилась съ Глинкой, такъ полюбившаго, впоследствии, Д. М., и взявшаго ее въ свои ученицы. Въ 1851 г. Вителаро представилъ Л—у Глинкѣ, который, выслушавъ, забралъ ея пѣніе слѣдующими словами: «съ такимъ *тремоло* поютъ только тѣ пѣвицы, которыя кончаютъ, а не тѣ, которыя начинаютъ». За то годъ спустя, когда Л—а успѣла хорошо поработать, Глинка былъ въ такомъ восторгѣ, что самъ взялся готовить ея къ выходу въ роли *Вани*. Успѣхъ ея былъ полный.

Глинка очень любилъ свою ученицу, интересовался ея судьбой. Въ его перепискѣ можно часто встрѣтить (въ 50-хъ годахъ) имя Леоновой, для которой онъ сочинилъ «Молитву» («Въ минуту жизни трудную») и хлопоталъ о концертѣ въ ея пользу, въ которомъ должна была исполняться и другая пьеса—романсъ Оедорова «Прости меня», положенный М. И. на два голоса. Однако, этотъ концертъ не состоялся, вслѣдствіе смерти Императора Николая I. Чувствуя себя еще недостаточно подготовленной къ серьезному оперному репертуару, Д. М. рѣшилась отправиться за границу, чтобы

пользоваться совѣтами знатоковъ опернаго пѣнія. Кстатѣ замѣтимъ, что Л—а въ своихъ «Воспоминаніяхъ», напеч. въ «Истор. Вѣстникѣ» (1891 г.) ошибочно обозначаетъ время поѣздки—весной 1858, причѣмъ прибавляетъ, что «Глинка, провозжая, далъ письмо къ Мейерберу. въ Берлинъ». Конечно, этого не могло быть въ 1858 г., т. к. уже въ февралѣ 57 г. Глинка скончался въ томъ же Берлинѣ.

Поѣздка за границу принесла ей много пользы. Мейерберъ, Оберъ и другія лица захваливали молодую пѣвицу, а первые двое уговаривали ее остаться на годъ въ парижской консерваторіи, чтобы затѣмъ дебютировать въ Оперѣ. Но Л—а, не смотря на неприятности съ дирекціей театровъ, гдѣ ее притѣснялъ въ своемъ родѣ знаменитый *Федоровъ*, начальникъ репертуара, рѣшила возвратиться въ Россію.

По возвращеніи въ Петербургъ, давъ еще по дорогѣ концертъ въ Варшавѣ, Л—а выступила въ «Русалкѣ», въ партіи княгини. Затѣмъ она была командирована въ Москву, гдѣ пѣла въ «Трубдурѣ» одну изъ лучшихъ своихъ ролей Азучены. Эта же опера была дана въ бенефисъ ея здѣсь, въ Петербургѣ. Тамберликъ, услышавъ въ этой оперѣ, назвалъ ее «королевой Азучены».

Воспоминанія Д. М. Леоновой рисуютъ намъ одну изъ наиболѣе яркихъ страницъ закулисной жизни театрального міра. Интриги, зависть, подкопы, неблагодарность—вотъ что часто встрѣчаетъ человѣка честнаго, не поющаго подъ одну дудочку съ непривлекательными героями закулиснаго міра. Выше было уже упомянуто о преслѣдованіяхъ Л—й со стороны начальника репертуара, *Федорова*, имѣвшаго притязанія любовнаго характера, на которыя артистка отвѣчала молчаливымъ презрѣніемъ. Этотъ интриганъ, о которомъ замѣчательно единодушно сходятся во мнѣніяхъ многіе изъ знавшихъ его—какъ сослуживцы, подчиненные и даже просто знакомые—подчасъ возбуждалъ противъ Д. М. лучшихъ представителей русской оперной труппы—Петрова, Коммисаржевскаго, Сѣгова, Крутикову, Лавровскую, и т. д. и т. д. Въ воспоминаніяхъ артистки сохранилась цѣлая масса самыхъ непримечательныхъ фактовъ, самыхъ возмутитель-

ныхъ исторій и интригъ. Добившись, благодаря своему положенію *единственною* на сценѣ контральто, до 6,000-аго оклада, Л—а принуждена была черезъ нѣсколько лѣтъ согласиться на половинное содержаніе, а затѣмъ была вынуждена, по выслуженіи сравнительно небольшой пенсіи въ 1143 рубля, и совершенно уйти со сцены. Даже въ прощальный бенефисъ не прекратились интриги; ветеранъ труппы, почтенный О. А. Петровъ и нѣкоторые другіе товарищи-артисты отказались участвовать въ прощальномъ спектаклѣ, въ которомъ благодарная публика поднесла своей любимицѣ золотой кулекъ съ червонцами на 7000 рублей.

Театральная карьера Д. М. Леоновой сопровождалась, какъ видимъ, громадными оваціями, и симпатіями публики, съ одной стороны, завистью, мелкой и крупной злобой, интригами, съ другой. Въ теченіи своей 20-лѣтней службы Л—а много потрудила на славу русской оперы. Главное значеніе ея заключается, конечно, въ талантливомъ исполненіи лучшихъ ролей русскаго репертуара. Ею были, что называется, созданы партіи Вани, княгини (въ «Русалкѣ») Крѣотки, въ оп. Дютша, Рогнѣды, Спиридоновны, хозяйки корчмы въ гениальномъ «Борисѣ Годуновѣ» Мусоргскаго. Далѣе она участвовала въ «Мазепѣ» (Фитингофа), Наташѣ (Вильбоа), Грозѣ (Кашперова). Русская школа обязана покойной Леоновой за первую постановку (въ ея бенефисъ) талантливой оперы г. Кюи «Вильямъ Ралклиффъ». Наконецъ, для Л—й же собирался Глинка писать свою третью оперу «Двумужницу», въ которой Д. М. предназначалась партія Груни. Въ то время Л—а стояла особенно близко къ М. И. Глинкѣ. Л—а достала композитору либретиста (весьма позорнаго, какъ оказалось впоследствии!)—нѣкоего г. Василько Петрова, и Глинка наигрывалъ своимъ пріятелямъ основныя темы будущей оперы. Опера должна была, по словамъ Л—й, открываться колыбельной, которую М. И. уже хотѣлъ писать. Къ сожалѣнію дальшаго предварительнаго плана работа не пошла; отъ оперы, какъ извѣстно, не осталось даже ни одной страницы.

Такова, въ общихъ чертахъ, дѣятельность Леоновой въ театрѣ, по отношенію

къ русскимъ опорамъ. Но послѣ ухода ея со сцены эта прекрасная дѣятельность ничуть не прекратилась. Прощаніе съ публикою было весьма трогательно—не только здѣсь въ Петербургѣ, но и въ Москвѣ, гдѣ артистку принимали всегда тепло и радушно.

III.

Распростившись съ публикой, Д. М. предприняла вторую поѣздку за границу, гдѣ и давала концерты въ Вѣнѣ и Парижѣ. На обратномъ пути она дала нѣсколько концертовъ въ Варшавѣ и Вильнѣ. Возвратившись въ Петербургъ, Л—а не знала, что предпринять. Съ одной стороны она ожидала приглашенія поступить опять на сцену императорской оперы, а съ другой ей не хотѣлось поступить въ частную оперу, т. к. въ Кіевѣ ее звали Сѣтовъ, бывший ея сотоварищъ. Дирекція молчала; отсюда нечего было ждать. Тогда въ головѣ энергичной женщины возникаетъ, страшно богатая, но трудная, почти невыполнимая мысль. Она предпринимаетъ путешествіе по Сибирской окраинѣ Россіи, чтобы достигнуть Японіи и совершить, такимъ образомъ, своего рода великій подвигъ—ознакомить далекія мѣста съ настоящимъ искусствомъ, одной изъ почтенныхъ представительницъ котораго безъ сомнѣнія являлась Д. М. Леонова. Съ нѣсколькими сотнями рублей въ карманѣ, исключительно надеясь на свой талантъ и стойкость, она рискнула отправиться въ дальній путь. За то этотъ путь былъ рядъ триумфовъ, симпатичныхъ восторговъ, съ которыми вездѣ принимали извѣстную любимицу петербургской публики. Рыбинскъ, Кострома, Кунгуръ, Екатеринбургъ, Тюмень, Омскъ, Барнаулъ, Томскъ, Красноярскъ, Иркутскъ, Маймачинъ, Чита, Перчинскъ, Благовѣщенскъ, Хабаровка, Николаевскъ, Владивостокъ, наконецъ Японія, Китай, Санъ-Франциско—вотъ города, мѣста и государства, черезъ которые лежалъ путь артистки. Можно подумать, при перечисленіи этихъ названій, что путь совершала не настрадавшаяся женщина, не артистка, почти изгнанная со службы,

а какой-нибудь герой-путешественникъ фантастическаго романа Жюль-Верна. За подробностями этихъ путешествій часто сказочными и очень интересными, отсылаемъ читателей къ воспоминаніямъ Л—й, т. к. въ краткомъ біографическомъ очеркѣ онѣ не умѣстны.

Возвратясь изъ Сибири и сойдясь ближе съ Мусорскимъ, Л—а предприняла нѣсколько лѣтъ спустя (въ 1879 г.) вмѣстѣ съ нимъ концертное путешествіе по Россіи. Концерты были даны во многихъ городахъ, между прочимъ въ Полтавѣ, Херсонѣ, Одессѣ, Ростовѣ на Дону, Новочеркасскѣ, Тамбовѣ, Твери и т. д. Это артистическое турнэ замѣчательно тѣмъ, что покойные Леонова и Мусоргскій безъ сомнѣнія первые принесли въ провинцію струю музыки новой русской школы. М—й много исполнялъ изъ «Бориса», «Хованщины» и даже «Сорочинской ярмарки».

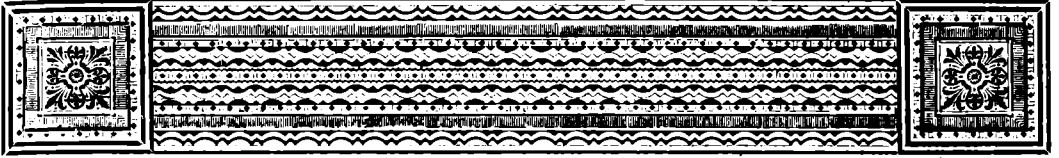
Возвратясь въ Петербургъ, уже не задолго до смерти М., оба артиста открыли здѣсь музыкальные курсы, которые, послѣ смерти М., продолжала вести одна Д. М. Затѣмъ послѣдняя переселилась въ Москву, но въ 1892 году она снова возвратилась въ Петербургъ.

Этотъ долгій, но далеко не блестящій періодъ жизни покойной артистки былъ почти исключительно посвященъ педагогической дѣятельности. Настоящее молодое пополненіе пѣвцовъ обязано многимъ Д. М. Леоновой.

По отаву всѣхъ знавшихъ близко Л—у, это была въ высшей степени добрая, симпатичная женщина. Когда померкла ея артистическая слава (хотя и въ послѣдніе годы своей жизни она изрѣдка выступала въ концертахъ своей школы, и всегда съ успѣхомъ) она съ большой любовью принялась дѣлиться своею опытностью и знаніемъ и въ тоже время принимала сердечное участіе въ дѣлахъ ближнихъ, а это въ наше время встрѣчается не часто.

Хорошо то, что Леонова прожила не даромъ: она доставляла много радостей и наслажденія людямъ;—память о ней будетъ жить долго. Это едва-ли лучшій удѣлъ человѣческой жизни.





О ТОМЪ, КАКЪ ПРИЧИТАЕТЪ Г-жа СЪРОВА.

«О чемъ щебетала ласточка»
(ром. Шпилыгагена).

На этотъ разъ я хочу тебѣ рассказать (можно было бы пародировать прелестные «разказы мѣсяца» Андерсена) о чемъ щебетала ласточка. Но, увы! я не владѣю поэтическимъ лзыкамъ датскаго сказочника; сюжетъ моего разказа также далеко не поэтиченъ и дѣйствующее лицо его, хотя и особа женскаго пола—далеко не ласточка. Скорѣе ее нужно причислить къ той категоріи живыхъ существъ, которыя громко и часто безъ толку любить кричать, жаловаться плакать. Правда и въ пернатомъ царствѣ есть такія несносныя существа!

И такъ—особа женскаго пола моего разказа: Валентина Семеновна Сѣрова, *вдова* композитора оперы «Вражья Сила»; предметъ его—причитанія этой дамы по поводу какаго-то довольно страннаго свойства «трагизма сѣровскаго музыкальнаго одиночества». Однако, я до сихъ поръ еще не разъяснилъ въ чемъ именно заключаются эти причитанія и по какому случаю они сочинены или вылились наружу.

«Изъ дальнихъ странствій возвратясь», г-жа Сѣрова прониклась страстнымъ желаніемъ напомнить о себѣ и въ Петербургѣ, какъ она напомнила о себѣ въ Москвѣ и Самарѣ. Къ тому представился очень удобный случай. Господинъ Ивановъ, рецензентъ изъ «Новаго Времени», неизвѣстно съ чего ухватился за статью одного изъ нашихъ музыкальныхъ критиковъ, напомнившаго о Сѣровѣ, вырвалъ изъ нея нѣсколько строкъ и въ длинномъ, скучномъ и плоскомъ, по обыкновенію, фельетонѣ и плоскомъ, по обыкновенію, фельетонѣ упрямаялся въ своей рецензентско-клоуновской эквилибристикѣ и въ концѣ въ концѣ вывелъ несправедливое отно-

шеніе къ Сѣрову и Богъ знаетъ еще что. Г-жа Сѣрова, по свойственной женской натурѣ слабости, «была тронута взглядомъ, выраженнымъ г. Ивановымъ», а потому, выразивъ ему глубокую благодарность, она сама заговорила, заплакала и начала ругаться. Она увидѣла, что «глубокій трагизмъ легъ въ основу всей жизни Сѣрова и онъ, этотъ трагизмъ, еще не улегся, еще носится надъ могилой русскаго артиста».

Теперь поводъ «плача» г-жи Сѣровой понятенъ читателямъ и имъ и объясняется сюжетъ этого разказа. Но прежде, нежели начать разбираться въ цѣлой массѣ фальшивыхъ и ложныхъ стонувъ, въ сообщеніи разныхъ ненужныхъ біографическихъ о себѣ свѣдѣній, и въ безтолковыхъ обвиненіяхъ, которыми наполнено длинное и трескучее «причитаніе» г-жи Сѣровой, сдѣлаю слѣдующихъ два маленькіихъ замѣчанія,

1) Претекстомъ къ «плачу» послужило участливое слово господина Иванова по отношенію къ Сѣрову (бѣдный Сѣровъ! врядъ ли онъ заслужилъ такое заступничество!). Насколько несообразно, насколько даже непочтительно относительно памяти ея покойнаго мужа, является ссылка на глупую болтовню г. Иванова, послѣ того, какъ онъ же самъ, въ одномъ изъ фельетонувъ 1893 г. (Нов. Вр. № 6322, 4 октября) высказалъ такую пустую и просто скверную мысль относительно Сѣрова—критика:

«Когда смотришь на два первыхъ вышедшихъ толстыхъ тома приблизительно въ 1,300 страницъ in quarto, составляющихъ сборникъ критическихъ статей Сѣрова только за пять первыхъ лѣтъ его журнальной дѣятельности, два тома, въ которыхъ притомъ собраны даже не всѣ статьи, написанныя имъ за это время,—испытываешь чувство глубокой жалости. Страшно жаль Сѣрова, потра-

тившаго столько силъ и цвѣтущихъ своихъ годовъ на такое бесплодное для него и для другихъ дѣло!» Известно ли г-жѣ Сѣровой о существованіи этихъ строкъ? Почти убѣжденъ, что она о нихъ и не подозреваетъ, иначе врядъ ли рѣшилась бы встать подъ защиту г. Иванова.

2) Въ своемъ фельетонѣ она затронула и мое участіе въ дѣлѣ изданія «критическихъ статей» Сѣрова, даже послѣ того, какъ, разойдясь съ ней по нѣкоторымъ обстоятельствамъ, о которыхъ здѣсь говорить неумѣстно и преждевременно, я *письменно* просилъ ее упомянуть моего имени по этому дѣлу. Однако, несмотря на просьбу, она тѣмъ не менѣе въ нѣкоторыхъ московскихъ (а пожалуй и петербургскихъ) газетахъ сочла за необходимое оповѣстить и о моемъ участіи въ этомъ дѣлѣ. Слыжала ли г-жа Сѣрова о журнальной порядочности и честности? Сомнѣваюсь. Мало того. Расплакавшись (со злости что ли?), г-жа Сѣрова принялась обвинять «Русскую музыкальную Газету», вѣрнѣе меня, въ не-джентльменскомъ отношеніи къ ней (причемъ же тутъ Сѣровъ). Это очень мило съ ея стороны—выругаться на столбахъ большой и распространенной газеты. Это приемъ тоже не безъизвѣстный и, насколько мнѣ помнится, покойный Сѣровъ, издавая свой журналъ «Музыка и Театръ» очень возмущался.

Обращаясь теперь собственно къ новому «плачу», такъ прозаично авторшей названномъ «Итогами».

Мнѣ, кажется, во-первыхъ, что длинный и фальшивый фельетонъ въ «Новомъ Времени» г-жи Сѣровой слѣдовало озаглавить вѣрнѣе «Итоги *моей* дѣятельности въ пользу Сѣрова и ущербъ, причиненный ему гг. Стасовымъ, Кюи и другими». Въ самомъ дѣлѣ, на первыхъ четырехъ столбахъ своего фельетона г-жа Сѣрова описываетъ, какъ ей помогли Вагнеръ, Тургеневъ и Толстой въ добываніи пенсіи и по-спектакльной платы съ «Вражьей силы» послѣ смерти ея мужа. Далѣе слѣдуютъ исторіи постановки памятника Сѣрову на *средства* его вдовы (ей Богу же здѣсь нѣтъ ничего неестественнаго и, къ *тому-же*, я удивляюсь, какимъ образомъ именно этотъ фактъ напечатанъ въ «Нов. Бре-

мени», о которомъ, оно въ свое время нарочно умолчало? и концерта, устраивавшагося вдовою композитора въ пользу фонда на изданіе «Критическихъ статей» Сѣрова, который не состоялся вслѣдствіе отказа предоставить устройствѣ казенныхъ оркестра и пѣвцовъ. Однако и помимо этого концерта на это изданіе покойный Императоръ Александръ III выдалъ 3,000 рублей. И такъ: пенсія получена, по-спектакльная плата выдается, памятникъ, поставленъ также и на изданіе статей щедро ассигновано Государемъ 3,000 р. Гдѣ-же тутъ *трагизмъ* положенія? Это что-то не совсѣмъ такъ!

Не въ первый и, вѣроятно, не въ послѣдній разъ г-жа Сѣрова рассказала печальную исторію уничтоженія рукописей Сѣрова. Это дѣйствительно большое несчастье, но въ немъ нужно винить только самою себя. Кто мѣшалъ ей передать всѣ рукописи на храненіе Публ. Б.—ку или хотя-бы въ московскій румянцевскій музей, если присутствіе въ Императорской публичной библиотекѣ В. В. Стасова отталкивало г-жу Сѣрову? Вѣдь послѣ смерти Глинки Даргомыжскаго, Бородина, Мусоргскаго ихъ близкіе отдали письма и рукописи въ Публичную библиотеку; да и сѣровскія письма къ нѣкоторымъ лицамъ попали туда-же. Зачѣмъ-же того-же самаго не сдѣлала *m-me* Сѣрова; а не сдѣлавъ это, зачѣмъ-же она причитаетъ по сторгившимъ рукописямъ, между которыми, кромѣ писемъ къ нему Берліоза, Вагнера, Листа, В. Стасова и др., вѣроятно, не было ничего выдающаго и даже интереснаго? Наконецъ, біографическія замѣтки о себѣ г-жа Сѣрова завершаетъ анекдотомъ о концертѣ, задуманномъ для сбора средствъ «на изданіе его критикъ» (т. е. критическихъ статей). Для пышнаго концерта (почему, именно, пышнаго) отказались предоставить казенный оркестръ, по той причинѣ, что «женѣ не подобаешь просить объ этомъ». Тутъ-то она и почувствовала «весь трагизмъ» и т. д. («трагизмъ сѣровскаго положенія»—это своего рода *Schicksals. motif* всей статьи, только онъ скомпанованъ смѣшно, а инструментованъ грубо). Въ чемъ-же здѣсь трагизмъ, разъ цѣль концерта была достигнута и помимо него? Не въ томъ-

же, самое дѣло, что не удалось исполнить такія слабыя созданія, какъ «Рождественская пѣсня» о которой все уже-забыли или «Stabat mater», съ которымъ я имѣлъ случай ознакомиться. Это во первыхъ.

Во вторыхъ — нѣсколько преждевременно было раскрывать всю исторію печатанія критич. стат. Сѣрова, а въ томъ числѣ затрагивать меня. Но разъ г-жа Сѣрова сама пожелала это сдѣлать, то не остается ничего другого, какъ разсмотрѣть и эти строфы ея «причинаній». Въ I-мъ томѣ этого изданія напечатанъ составъ комитета; кстати замѣчу, что г-жа Сѣрова сама желала устройство комитета, а потому теперь нѣсколько странно звучатъ ея жалобы. Съ однимъ изъ членомъ комитета — П. И. Чайковскимъ г-жа Сѣрова уже раздѣлялась, напечатавъ въ настоящемъ изданіи статью, посвященную воспоминаніямъ о покойномъ художникѣ. Что касается до другихъ членовъ комитета, то между ними, насколько мнѣ извѣстно, одинъ приложилъ не только много старанія во всемъ комитетскомъ дѣлѣ, но даже покрылъ извѣстный перерасходъ по изданію, а другой, вообще, сохранилъ предпріятіе отъ довольно несообразнаго распадена его. Не считаю возможнымъ печатать здѣсь имена ихъ: писать воспоминанія о столь живомъ дѣлѣ — не совѣмъ пристойно.

Не менѣе неприлично обрушиваться на В. В. Стасова, который самъ «предложилъ свое сотрудничество» по редактированію и корректурѣ статей. Г-жа Сѣрова даже «можетъ засвидѣтельствовать», что В. В. «желалъ подавить въ себѣ ради добраго дѣла, свои личныя чувства къ Сѣрову, но онъ положительно не справился съ этой непосильной задачей». — Что-же Владимиръ Васильевичъ — кланяйтесь въ поясъ г-жѣ Сѣровой за свое безсиліе! Но, удивительное дѣло, какъ это В. В., который не могъ подавить своихъ личныхъ чувствъ къ Сѣрову, могъ печатать письма Сѣрова (представляющіе самой богатѣйшей біографическій матеріалъ), и даже «самъ предложилъ свое сотрудничество» по дѣлу изданія критич. статей! Тутъ опять что-то не такъ, опять «плачъ» инструментованъ скверно или оркестръ играетъ фальшиво!

Въ третьихъ г-жа Сѣрова умѣстно или неумѣстно старается укорить меня и старается загрязнить «Русскую музыкальную газету». Это меня нисколько не удивляетъ! Разойдись въ своемъ неприязненномъ настроеніи, ей пріятно ущипнуть врага и воткнуть, якобы, въ больное мѣсто шпильку! На это обижаться нельзя: булавки и шпильки дѣло женское! Но вотъ, что не совѣмъ хорошо — не слѣдуетъ — въ злобѣ-ли, въ печальномъ-ли плачѣ искажать правду.

Г-жа Сѣрова въ своемъ «причинаніи» пишетъ: «Со времени переселенія моего въ голодный край... сѣровское дѣло (т. е. печатаніе стетей) стало отходить на второй планъ. Тогда явился на помощь г. Финдейзенъ редакторъ «Русской Музыкальной Газеты». Взгляды редактора еще не успѣли выразиться за первый годъ существованія газеты(?); поэтому (!) обрадовавшись его предложенію помочь мнѣ справиться съ IV томомъ статей, я передала ему всю работу по изданію».

Вотъ эти-то строки и вызываютъ необходимое объясненіе по дѣлу изданія, котораго я такъ хотѣлъ избѣгнуть, считая это черезчуръ преждевременнымъ и настаивая на неупоминаніи въ печати моего имени. Разъ г-жа Сѣрова этого не сдѣлала, мнѣ только и остается подробнѣе разобрать 3-ю строфу этого плача. Г-жа Сѣрова съ первыхъ-же строкъ забыла, что предложеніе принять участіе въ «сѣровскомъ дѣлѣ» произошло съ ея стороны, а не съ моей, и притомъ осенью 1892 года, когда не было и рѣчи объ изданіи «Русской Музыкальной Газеты». Оба эти факта совершенно измѣняютъ дѣло. Кромѣ того, на моей обязанности лежало веденіе второй половины III-го тома, весь IV-й и составленіе (это уже по моему собственному предложенію) алфавитнаго указателя. Мнѣ кажется, что этотъ трудъ не имѣлъ ничего общаго съ моими взглядами на Сѣрова и его дѣятельность. Надлежало закончить хорошее дѣло, остановившееся на полу-пути и расползавшееся по винѣ самой г-жѣ Сѣровой, которую «деревня захватывала». Г-жа Сѣрова спѣшила развязаться съ дѣломъ, которое она не сьумѣла поставить на твердую почву и которое хотѣла принять въ готовомъ видѣ. А когда оно было готово, оба послѣдніе тома

были пущены въ продажу, тогда вполне умѣстно было и развязаться на этотъ разъ и со мною. Не въ этомъ-ли, вѣрнѣе, заключается трагизмъ сѣровскаго одиночества?...

Что касается до утвержденія г-жи Сѣровой, будто бы «Русская Музыкальная Газета» стала органомъ нашихъ русскихъ музыкантовъ (?), то объ этомъ на столбцахъ этого журнала едва-ли умѣстно говорить. Читатели наши знаютъ направление нашей газеты, нерѣдко высказывавшееся отъ лица самой редакціи, знаютъ много-ли боговъ насчитываетъ она въ своей Валгаллѣ. Впрочемъ, это неподтвержденное, а потому смѣшное мнѣніе, какъ и высказываемое ею обвиненіе въ не-джентльменскомъ отношеніи (еще слава Богу отношеніи, а не обращеніи!) съ нашей бывшей сотрудницей объясняется очень легко и просто. Г-жа Сѣрова не могла переварить болѣе хладнокровнаго и спокойнаго отношенія къ Сѣрову, дѣятельность котораго и какъ композитора, и какъ музыкальнаго критика, нами уважалось въ достаточной степени (для этого слѣдовало бы прослѣдить все изданіе по 1-ю книжку за нынѣшній годъ). Смѣшно требовать поклоненія ходульнымъ традиціямъ «Рогнѣды», которая породила много плохихъ и столь-же ходульныхъ партитуръ; не могла редакціи признать и безусловнаго народничества во «Вражьей Силѣ», оперы поражающей геніальнымъ выборомъ сюжета и плохой, чисто плоской трактовкой его. Со стороны музыкальнаго драматизма «Вражья Сила» положительно не ушла дальше оперъ «забвеннаго» Верстовскаго; со стороны народной (за рѣдкимъ исключеніемъ: типъ Еремки, масляница)—это скорѣе фабричный, чѣмъ простой народъ, скорѣе современный трактиръ, нежели кабакъ...

«Чтобы покончить съ легендой о Сѣровой злобѣ и несправедливомъ отношеніи къ русскому кружку, вопленица, г-жа Сѣрова, приводитъ цѣлый рядъ цитатъ изъ статей покойнаго Сѣрова, подобравъ исключительно благопріятныя (кромѣ отзыва о М. А. Балакиревѣ). Относительно его статей противъ «Руслана» я поговорю когда-нибудь обстоятельно, а что касается до отношенія къ «Русской школѣ», то послѣднія были хороши и дружески къ *отдельнымъ* лич-

ностямъ, покуда направленіе русской школы съ одной и ослѣпленный вагнеризмъ съ другой стороны не выразились ясно. Тогда Сѣровъ дѣйствительно не зналъ предѣла своей злости (совершенно винить его нельзя, такъ какъ онъ былъ слишкомъ нервной натурой). Доказательствомъ тому вполне можетъ служить журналъ «Музыка и театръ», основанный *съ исключительной цѣлью* преслѣдовать «Руслана» и задавить русскую школу. Этого, конечно, случиться не могло и неудалось, но этихъ фактовъ г-жа Сѣрова, повидимому, знать не хочетъ, иначе она постыдилась бы поголовно обвинять всѣхъ въ несправедливомъ отношеніи къ Сѣрову.

Мнѣ кажется страннымъ со стороны г-жи Сѣровой приведеніе цитаты Сѣрова изъ отзыва о скерцо г. Кюи, произведенія далеко не замѣчательнаго. Вотъ что г-жа Сѣрова цитируетъ:

«Привѣтъ русскому композитору, впервые выступившему въ публику съ произведеніемъ *чрезвычайно замѣчательнымъ* (мой курсивъ). Скерцо его въ своемъ самобытномъ родѣ, близко-родственномъ Шумановскимъ симфоническимъ произведеніямъ и т. д.. Кто такъ начинаетъ, отъ того можно ожидать много необыкновенно хорошаго».

Такъ писалъ Сѣровъ про г. Кюи—своего знакомаго, написавшаго только недурное скерцо. Но вотъ Сѣровъ дѣлается врагомъ г. Кюи, а послѣдній ставитъ на сцену свою оперу «Ратклиффъ», произведеніе со многими дѣйствительно замѣчательными и первоклассными страницами. Казалось бы, ожиданія Сѣрова «много необыкновенно хорошаго», сбылись и онъ, какъ безпристрастный критикъ оцѣнилъ бы это произведеніе. Въмѣсто того, мы встрѣчаемся со всѣмъ извѣстнымъ приговоромъ, что «несчастнѣйшія аріи Доицетти (sic!) или Верди—*настоящій колоссъ драматической правды* (курсивъ мой) въ сравненіи съ этимъ нелѣпнымъ нагроможденіемъ синкоповъ и диссонансовъ, которые ровно ничего не выражаютъ, черезчуръ перестаравшись выразить слишкомъ многое».

Это-ли не позорное изрѣченіе, это-ли не слѣпая ярость и слѣдовало-ли г-жѣ Сѣровой приводить другое—гораздо болѣе раннѣе? И, къ сожалѣнію, подоб-

ная цитата лишь одна изъ многихъ, которыя можно отыскать у Сѣрова. Вотъ еще другой образецъ его злобныхъ выходовъ. Въ отчетѣ о «Мессѣ» Россини, нападая на одну современную рецензію, онъ говоритъ:

«И это печатается все въ томъ же журналѣ, который встрѣтилъ громкими похвалами появленіе *жалкихъ музыкальныхъ каракуль въ приложеніи къ шуточной трагедіи*, какой-то quasi — оперы, микроскопическая слава которой все убывала, пока не потерпѣла полного *fasco* на восьмомъ представленіи, передъ пустой залой...».

Это тоже изъ-за угла и на ту же оперу. Между тѣмъ, насколько мнѣ извѣстно, г-жа Сѣрова неоднократно указывала, что Ратклиффъ былъ поставленъ *по совету* А. Н. Сѣрова. Добрый совѣтъ: поставить, чтобы потомъ высмѣять и даже лягнуть!

Быть можетъ, когда-нибудь найдется любитель-статистикъ, который вычислитъ, съ приведеніемъ доказательствъ, сколько разъ и какъ Сѣровъ хвалилъ отдѣльныхъ русскихъ композиторовъ и ругалъ ихъ, какъ въ отдѣльности, такъ и цѣлымъ кружкомъ. Но только я не посоветую этому статистику ограничиться, въ этомъ случаѣ, однимъ изданіемъ «Критическихъ статей» Сѣрова — въ немъ онъ не найдетъ и половины *polemическихъ* статей и замѣтокъ Сѣрова. Издательница изъ чувства благородной пристойности пропустила ихъ!...

Полагаю, что сказаннаго здѣсь достаточно, чтобы убѣдиться, къ чему приводятъ причитанія и итоги г-жи Сѣровой, къ чему сводятся ея обвиненія и въ какой степени «трагизмъ» сѣровскаго музыкальнаго одиночества» дѣйствителенъ.

Въ концѣ концовъ весь «трагизмъ» сѣровскаго музыкальнаго одиночества»

(не одиночества-ли вѣрнѣе, г-жи Сѣровой?) сводится къ тому, что:

1) желаемыя пенсіи себѣ и поспектакльная плата за «Вражью силу», ей удалось выхлопотать (хотя то и другое, откровенно говоря, до музыкальнаго творчества А. Н. Сѣрова — *не относятся*).

2) памятникъ поставленъ на могилѣ его вдовой (точно также, какъ и памятникъ на могилѣ Глинки — сестрой его, Л. И. Шестаковой).

3) благодаря помощи Государя Императора Александра III отпечатано изданіе «критическихъ статей» Сѣрова.

4) желательное получение сбора въ пользу изданія партитуры «Юдифи» благополучно разрѣшилось также (удивительно, что объ этомъ теперь хлопочетъ «Новое Время», еще мѣсяца 2 тому назадъ находившее это несправедливымъ).

Далѣе напомнимъ, что 25-лѣтній юбилей «Юдифи» и «Вражьей силы» (хотя и съ отрубленными 5-мъ дѣйствіемъ) были отпразднованы.

Гдѣ-же здѣсь несправедливое отношеніе къ Сѣрову, гдѣ-же здѣсь этотъ поражающій его вдову трагизмъ?

Но вотъ, что удивительно! Все, что слѣдовало сдѣлать относительно *одинокаго* А. Н. Сѣрова было сдѣлано. Между тѣмъ русская школа, *не одинокая*, имѣющая столькожъ кружковыхъ (?) защитниковъ, сдѣлать ничего не можетъ. Оперы Бородина, Мусоргскаго, Кюи и Римскаго-Корсакова не даются, не возобновляются, какъ объ этомъ не хлопчуть и не стараются. И еще лучше: Даргомыжскій съ своимъ «Каменнымъ гостемъ», и даже съ «Русалкой» изгнанъ со сцены. Двадцатипятилѣтіе его смерти ничѣмъ не отмѣчается, партитуры его не издаются, концертовъ по этому случаю не даютъ!...

Ник. Финдейзенъ.





О ДИРИЖИРОВАНИИ.

ФЕЛИКСА ВЕЙНГАРТНЕРА.

(Переводъ съ нѣмецкаго А. П. Коптяева).

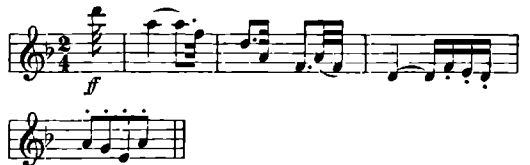
(Продолженіе).

Едва ли нужно упоминать, что подъ управленіемъ Бюлова также очень часто случались и исполненія, которыя были совершенно свободны отъ этого поучительнаго элемента. Онѣ живутъ твердо въ нашей памяти. Я вспоминаю между прочимъ о знаменитомъ исполненіи «Эройки» въ Берлинѣ, послѣ котораго имъ была сказана рѣчь о Бисмаркѣ.

Но въ послѣдній періодъ его дѣятельности подобные случаи становились рѣже и рѣже. Его склонность истолковывать и демонстрировать каждую жилку художественнаго произведенія, лишь усилилась, къ тому-же онъ былъ болѣе, чѣмъ прежде, зависимъ отъ своихъ настроеній и капризовъ и это вело его къ странностямъ, которыя не имѣли уже никакой, даже и педагогической, цѣли и которыя могли лишь нравиться людямъ безъ способности къ самостоятельному чувству и мысли, остановившимся поэтому на вѣрѣ въ авторитетъ, или-же личностямъ, поступавшимъ согласно принципу pro domo и на томъ или на другомъ основаніи въ слѣпомъ фетишизмѣ падавшимъ къ его ногамъ, но сейчасъ-же прятав-

шимъ свое поклоненіе лишь только онѣ ихъ третировалъ такъ, какъ они того заслуживали. Начавшееся-ли страданіе, душевное-ли угнетеніе, сильная-ли страсть къ оригинальничанью, соединенная съ падающей интенсивностью концентивной способности, или-же, можетъ быть, тайная боль, что ему не суждено было быть самому творцомъ - художникомъ, затемнило ясность и остроту его духа въ послѣдніе годы его жизни — вопросъ остается открытымъ. Нѣкоторые-же примѣры могутъ быть приведены.

Какъ-то при исполненіи девятой симфоніи, въ Берлинѣ онъ поразительно скоро началъ первую часть и лишь при вступленіи главной темы:



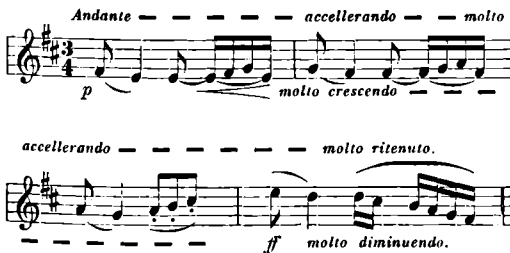
взялъ болѣе широкій темпъ. Аккорды:



онъ вдругъ взялъ приблизительно вдвое медленнѣе; въ слѣдующемъ-же мѣстѣ:



онъ перешелъ также внезапно опять въ совсѣмъ скорый темпъ. Подобныя немотивированныя, порывистыя уклоненія отъ темпа встрѣчались въ послѣднее время его дѣятельности все чаще. Во время того-же исполненія девятой симфоніи я замѣтилъ, что онъ исполняетъ удивительную мелодію *andante*—въ 3-ей части, мелодію, лишенную всякой страстности и, озаренную небеснымъ свѣтомъ,—при слѣдующей нюансировкѣ:



вслѣдствіе чего это мѣсто получало характеръ горячаго любовнаго стиха, въ то время какъ «*espressivo*» и «*crescendo*» могутъ быть здѣсь мыслимы лишь въ духѣ нѣжнаго характера, соответствующаго сущности всего произведенія, измѣненіе-же темпа можетъ принести въ концѣ концовъ одинъ лишь вредъ. Одинъ изъ упомянутыхъ мною фетишистовъ, которому я высказалъ мое удивленіе относительно такой передачи дивной мелодіи, возразилъ мнѣ: «Да, да,

вы правы, но Бюловъ—Бюловъ: «онъ можетъ и долженъ все дѣлать!».

Въ скерцо Бетховенъ предписываетъ исполнять главную часть въ «*Molto vivace*»; послѣ же, при четырехкратномъ повтореніи ведущей къ тріо фразы:



онъ указываетъ «*stringendo il tempo*» и самое тріо обозначаетъ «*Presto*». Это доказываетъ, повидимому, ничто другое какъ то, что тріо нужно взять еще оживленнѣе, чѣмъ главную часть,—что и соответвуетъ его характеру. Мнѣ кажется, что въ его постоянныхъ, все возобновляющихся повтореніяхъ одной и той-же фразы выражается судорожное стремленіе къ радостному настроенію, которое, однако, никогда не прорывается совершенно наружу, но скоро должно опять уступить мѣсто мрачному, демоническому пылу главной части. Бюловъ-же проводилъ тріо очень медленно, гораздо медленнѣе, чѣмъ главную часть, благодаря чему оно получало привѣтливый, пасторальный характеръ, что вовсе къ нему не идетъ. Кромѣ того, онъ поправилъ въ тріо, въ томъ мѣстѣ гдѣ гобой играетъ соло, безъ всякаго основанія, во второмъ фаготѣ *C* на *H*, вслѣдствіе чего немного жесткая, но въ высшей степени характерная, послѣдовательность была хроматически смягчена. (Подобное-же, совершенно не мотивированное смягчающее измѣненіе, представляетъ изъ себя переменна энергичнаго *C* на вялое *D* въ началѣ большого скрипичнаго пассажа увертюры «Леоноры»).

Въ концѣ финала девятой симфоніи



онъ внезапно задерживалъ темпъ, какъ будто онъ хотѣлъ положить предѣлы неслыханному радостному возбужденію, и т. д.

При подобномъ исполненіи получалось впечатлѣніе, будто уже не исполняемая вещь, а самъ дирижеръ представляетъ изъ себя главное, и что послѣдній желаетъ отвлечь вниманіе слушателей отъ произведенія на самого себя, такъ что, въ концѣ концовъ, нужно было удивляться лишь находчивости, съ которой оркестръ слѣдовалъ за часто столь курьезными выходками своего вождя.

Одна такая курьезная выходка и положила также основаніе къ полному между Бюловымъ и мной. Я познакомился съ нимъ лично въ Эйзенахѣ, гдѣ онъ далъ съ мейнингенской придворной капеллой незабвенный для меня концертъ (съ С-moll'ной симфоніей Бетховена) и гдѣ я имѣлъ честь быть представленнымъ ему Францомъ Листомъ. Онъ заинтересовался мною, исполнилъ потомъ въ своихъ концертахъ одну мою небольшую вещь для струннаго оркестра и, когда по смерти превосходнаго Эрнста Франка освободилось мѣсто капельмейстера въ Ганноверѣ, рекомендовалъ меня своему другу, тамошнему интенданту *ff.*-*Бронсарту*, который, однако, меня отклонилъ, ибо я, по его мнѣнію, былъ черезъ-чуръ «вагнеріанцемъ».

Какъ только мѣсто втораго капельмейстера въ Мейнингенѣ, вслѣдствіе ухода Маншгтада, стало свободнымъ, я самъ сталъ хлопотать о немъ. Я былъ вънуждѣ. Директора театровъ не желали приглашать двадцатидвухлѣтняго дирижера, который, кромѣ того, не пріобрѣлъ симпатіи въ кенигсбергскомъ городскомъ театрѣ, такъ какъ для каждаго представленія требовалъ много репетицій и потому получилъ славу нерутинера. Все же я долженъ былъ добывать свой хлѣбъ и надѣяться кстати, дѣйствуя подъ руководствомъ Бюлова, поучиться отъ

него еще многому. Въ виду этого я поспѣтилъ его въ Берлинѣ, встрѣтилъ на улицѣ недалеко отъ его дома и пробѣжалъ съ нимъ нѣкоторое время. Онъ сейчасъ же началъ говорить о моемъ прошеніи и высказалъ мнѣ слѣдующее: «Вы мнѣ не нужны, вы для меня слишкомъ самостоятельны. Мнѣ нуженъ человекъ, который абсолютно дѣлаетъ лишь то, что я хочу. Это вы не можете, да и не захотите!» Какъ-бы тамъ ни было я живо согласился съ нимъ въ этомъ и затѣмъ онъ мнѣ далъ совѣтъ не пренебрегать самымъ незначительнымъ мѣстомъ, если только я буду при этомъ самостоятельнымъ, поскольку это возможно, конечно, при театрѣ, и не буду имѣть надъ собою никакого капельмейстера! Затѣмъ мы разстались. Нѣсколько недѣль позже я получилъ предложеніе на мѣсто перваго капельмейстера въ городскомъ театрѣ въ Данцигѣ.

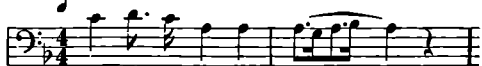
Два года спустя мы встрѣтились въ Гамбургѣ. Онъ обязался директору Поллини продирижировать тридцатью оперными представленіями въ сезонъ 1887—88, а я состоялъ тамъ постояннымъ капельмейстеромъ. Первою оперою, которою онъ занялся, была «Кармень», и еще теперь я убѣжденъ и былъ убѣжденъ съ перваго-же момента, что тогда онъ задумалъ просто пошутить, попробовать, какъ далеко можно надуть публику и критику, если носишь знаменитое имя. Въ теченіи этой оперы—оперы, брызжущей страстностью и пикантностью, онъ бралъ часто невыносимо-медленные темпы: начало—

Allegro giocoso ♩ = 116.



почти *Andante*, пѣсню Эскомильо—

♩ = 112.



Auf in den Kampf To - re - - - rol

прямо *Adagio*; кромѣ того онъ снабжалъ произведеніе цѣлой массой нюансовъ, «воздушныхъ паузъ» и т. д., такъ что Бизе конечно былъ-бы въ высшей степени удивленъ, услышавъ свою оперу въ такомъ видѣ. Бюловъ былъ удовлетворенъ, видя, что его шутка вполне удалась. Его почитатели и критика согласились на томъ, что лишь теперь открыта истинная и единственно-вѣрная интерпретація «Карменъ» *).

*) Что подобныя шутки могутъ часто удаваться, доказываютъ два веселые эпизода изъ моей жизни, рассказъ которыхъ я не могу не привести здѣсь. Десять лѣтъ тому назадъ я далъ съ *Альфредомъ Рейзенауэромъ* въ вагнеровскомъ ферейнѣ въ Касселѣ, концертъ въ которомъ мы предполагали сыграть надвухъ рояляхъ «*Ideale*» и *Faust—Symphonie* Листа. Предсѣдатель вагнеровскаго ферейна обратился къ намъ съ настоятельной просьбой, не исполнять въ одномъ концертѣ двухъ сочиненій «ужаснаго» Листа (композиторъ жилъ еще тогда), ибо мы тѣмъ самымъ прямо выгонимъ публику. Такъ какъ эта просьба, несмотря на наше первоначальное отклоненіе ея, повторялась, то мы, наконецъ, позволили себѣ, въ юношеской гордости, шутку: сдѣлать видъ, какъ будто-бы мы согласились съ предсѣдателемъ—и напечатали на программѣ слѣдующую глупость: фантазія для двухъ роялей Франца Шуберта (послѣ неоконченной симфоніи послѣднее произведеніе композитора), разумѣется совершенно не существовавшая. Вечеромъ мы сыграли въ соответствующемъ мѣстѣ весьма беззаботно «*Ideale*» и радовались, видя, что не только мнимый Шубертъ былъ очень тепло привѣтствуемъ публикой, но также *все* газеты Касселя смаковали этотъ «перлъ шубертовской мелодики» и въ противоположность къ этому страшно разносили *Faust—Symphonie*. Только одинъ изъ нихъ открылъ въ «*Идеалахъ*» Листа, «мечтательный элементъ, обыкновенно чуждый лирику Шуберту».

Во время одного концертнаго *tournee* я прихалъ въ Дюссельдорфъ и долженъ былъ играть пятымъ № программы бетховенскую сонату ор. 109. По ошибкѣ же, среди публики были розданы программы бывшаго раньше въ другомъ городѣ концерта; афиши были совершенно тождественны съ дюссельдорфской программой вплоть до № 5, гдѣ на ложной программѣ стояли «фортепьянныя вѣнца Феликса Вейнгартнера», вмѣсто бетховенской сонаты. Я ничего не зналъ объ этомъ и игралъ сонату ор. 109 и потому былъ очень удивленъ, найдя на слѣдующій день въ одной

Подкрѣплено было это мнѣніе во всякомъ случаѣ тѣмъ, что ансамбль былъ проштудированъ безупречно и опера давалась безъ купюръ, что было рѣдкостью въ гамбургскомъ городскомъ театрѣ, гдѣ большая часть репертуара воспроизводилась почти безъ репетицій и опера должна была длиться насколько возможно короче. Спрошенный относительно своихъ поразительно медленныхъ темповъ, Бюловъ отвѣтилъ: «онъ желаетъ этимъ выразить гордость испанца». Эта фраза, сама по себѣ лишь остроумная, и даже не особенно счастливая, вызвала естественно повсюду безраздѣльное восхищеніе—у всѣхъ, кромѣ меня. На мою именно долю выпала неблагоприятная задача, въ случаѣ неявки Бюлова, дирижировать той же оперой и впоследствии мѣняться съ нимъ при представленіяхъ ея. Я былъ совершенно не въ состояніи подражать ему и дирижировать противъ моего убѣжденія оперой также, какъ и онъ. Поэтому я сдѣлалъ пробу и продирижировалъ такъ, какъ считалъ правильнымъ: согласно предписаніямъ композитора въ болѣе оживленныхъ темпахъ и избѣгая искусственныхъ нюансовъ, къ радости оркестра и тѣхъ пѣвцовъ, которые позволяли себѣ высказывать свое мнѣніе. Въ газетахъ не было говорено объ этомъ представленіи, но дѣйствіе на публику было ничуть не меньшее, чѣмъ при Бюловѣ.

дюссельдорфской газетѣ слѣдующія строки: «Вейнгартнеръ изъ Вьны отбросилъ прудумительность и дебютировалъ своими незнакомыми фортепьянными вещами, которые хотя и соответствовали исключительной техники виртуоза, но сами по себѣ не имѣли никакой цѣли. Можно быть хорошимъ пѣвцомъ и *посредственнымъ* композиторомъ». Тогда лишь я понялъ, что были розданы невѣрные программы. Критикъ, повидимому, получалъ въ руки одну изъ нихъ и, по обыкновенію, погрузился надъ незнакомымъ пменемъ, при чемъ ему, однако, выпало на долю несчастья назвать Бетховена, сонатъ котораго онъ не зналъ, *посредственнымъ* композиторомъ.

Послѣ того какъ я провелъ два представленія оперы, Бюловъ слѣзъ къ Поллини и жалуется, что своими своеволями я «порчу» ему оперу, и настаиваетъ на томъ, что бы я ею болѣе не управлялъ. Поллини дружески сообщилъ мнѣ это и, извиняясь въ нежеланіи ссориться съ всегда раздраженнымъ Бюловымъ, передалъ дирижированіе «Карменъ» одному моему товарищу, который очень гордился тѣмъ, что долженъ дирижировать оперой «совершенно такъ, какъ Бюловъ».

Никогда онъ мнѣ не простилъ, что я, повидимому, не былъ достаточно глупъ, чтобы не понять его шутки, и осмѣлился быть «самостоятельнымъ» по отношенію къ нему; Бюловъ, который такъ привѣтливо встрѣтилъ меня при моемъ появленіи въ Гамбургѣ, при каждомъ случаѣ выказывалъ ко мнѣ свое нерасположеніе, обнаружившееся, наконецъ, ясно и замѣтно для публики на нѣкоторыхъ представленіяхъ, на которыхъ мнѣ пришлось дирижировать. Его вѣрнѣйшій поклонникъ, тогдашній, музыкальный рецензентъ «гамбургскихъ извѣстій» нынѣ уже умершій, игралъ, очевидно, на той же дудочкѣ и, несмотря на то, что первое время моею дѣятельности въ Гамбургѣ онъ отзывался обо мнѣ съ энтузіазмомъ, послѣ моего разрыва съ его богомъ, началъ меня третировать такъ, какъ будто-бы я былъ рѣшительно не въ состояніи держать въ рукахъ капельмейстерскую палочку.

Расположеніе Бюлова ко мнѣ не стало дружескимъ и впоследствии, когда я, нѣсколько лѣтъ спустя, въ его метрополи Берлинѣ, на томъ же мѣстѣ, которое я занимаю и нынѣ, сталъ пользоваться успѣхомъ, при чемъ какъ концертный дири-

жеръ, который успѣхомъ не могъ быть славой Бюлова оставленъ въ тѣни. Онъ метнулъ въ меня еще нѣсколько безсильныхъ глупостей, которыя были извѣстны и были высмѣяны подъ именемъ «Остроумія пивныхъ» («Biergartner-Witze» *), хотя онъ и не надѣлали шума, но все-таки сдѣлали невозможнымъ для меня снова приблизиться лично къ человѣку, котораго я, несмотря на всѣ его причуды и несправедливое отношеніе ко мнѣ, высоко уважалъ. Великій художникъ скончался 12 Февраля 1894 г. въ Каирѣ, но примиреніе не состоялось, несмотря на то, что одно лицо; настроенное дружески ко намъ обоимъ, желало и думала начать переговоры.

Болѣзненное оригинальничанье, которое выступало наружу въ послѣдніе годы жизни Бюлова, часто въ столь непривлекательномъ видѣ, никогда не можетъ помрачить его блескъ, не можетъ затемнить обликъ одного изъ величайшихъ воспроизводящихъ художниковъ, которыхъ музыка когда-либо имѣла. Несмотря на все громадное его значеніе, какъ дирижера—его блестящая дѣятельность какъ пианиста—также не должна быть позабыта. Именно ему нужно принести искреннюю благодарность за то, что онъ былъ первый, который своимъ мастерскимъ исполненіемъ завоевалъ великимъ послѣднимъ сонатомъ Бетховена всеобщее признаніе.

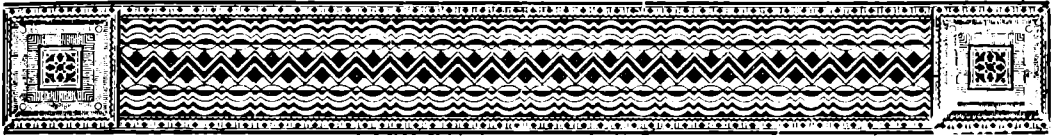
Честь и слава

памяти Ганса фонъ Бюлова!

*) Непереводимая игра словъ. Имя автора статьи и дирижера *Wein gartner*, которое замѣнено въ данномъ случаѣ *Bier gartner*.

(Продолженіе будетъ).





ПОЗОРНАЯ СТАТЬЯ О РУССКОЙ МУЗЫКѢ *).

Прости имъ, Господи, ибо они не знаютъ, что творить.

Донинѣ я пребывалъ въ наивномъ заблужденіи, думая, что, прежде чѣмъ говорить о чемъ либо, надо изучить и знать то, о чемъ будешь говорить. Теперь я убѣдился въ ошибочности моей мысли благодаря итальянскому дипломату Т. Карлетти. Къ удивленію, можно приобрести славу и успѣхъ, и не обладая знаніями или даже просто способностью пониманія, а имѣя лишь завидное качество: ни въ какихъ случаяхъ жизни ни отъ чего не краснѣть.

Трудно указать на ярче проявленное легкомысліе,—болѣе того смѣлость, даже еще болѣе—дерзость, чѣмъ тѣ легкомысліе, смѣлость и дерзость, какія мы находимъ у г. Карлетти, помѣстившаго въ своей книгѣ о Россіи, между прочимъ, главу о русской музыкѣ.

Эта глава, наравнѣ съ другими главами, разсуждающими о русскомъ искусствѣ вообще, настолько нахальна и нелѣпа, что я, сказать по правдѣ, не знаю даже, смѣяться ли мнѣ отъ души или искренно негодовать.

Я охотно готовъ не обращать вниманія на то, что въ книгѣ, состоящей изъ 500 страницъ, вся исторія русской музыки уложилась на 7½ страницахъ, изъ которыхъ впрочемъ четверть занята упражненіемъ въ краснорѣчьи, ибо Карлетти, принадлежитъ къ породѣ людей, о которыхъ Буало выразился:

«... qui, parlant beaucoup, ne disent jamais rien».

Бѣда въ томъ, что эти 7½ страницъ почти сплошной досадный вздоръ.

У г. Карлетти я подмѣтилъ очень милый и удобный приемъ: узнавъ незначительную часть предмета, говорить съ

авторитетнымъ видомъ знатока о цѣломъ предметѣ. Такъ, въ главѣ о русской живописи Карлетти изрекаетъ приговоръ о всей русской школѣ на основаніи двухъ бѣдныхъ комматъ Эрмитажа. Такъ же точно въ статьѣ о русской музыкѣ г. Карлетти ограничиваетъ себя....русскимъ репертуаромъ Маринскаго театра. Надо сознаться, что итальянскій дипломатъ не привыкъ обременять себя.

Отношеніе къ главѣ русской школы, М. И. Глинкѣ, у Карлетти слѣдующее. Авторъ разсказываетъ, что онъ присутствовалъ однажды въ театрѣ на сборномъ представленіи «Сельской чести» и двухъ дѣйствій изъ «Руслана» и неимовѣрно скучалъ вмѣстѣ со всѣми слушателями во время исполненія произведенія Глинки и чрезвычайно оживился отъ звуковъ Масканы. Эту перемѣну настроенія онъ образно передаетъ такъ:

«произошло то же самое, что случается осенью, когда изъ-за печальныхъ тучъ вдругъ выглянетъ солнечный лучъ, бросая свѣтъ на все окружающее, а среди черной зыбцы покажется кусочекъ яснаго, голубого, радужнаго неба». (Стр. 63).

О Даргомыжскомъ сказано буквально три строки (стр. 57), о Сѣровѣ 6½,—конечно, далекихъ отъ правды.

На этихъ композиторахъ авторъ не останавливается потому, что «величайшими представителями русской музыки являются, безъ сомнѣнія, Чайковскій и Рубинштейнъ» (стр. 57). Изъ Рубинштейна г. Карлетти, очевидно, слышалъ одну лишь оперу «Демонъ», но хвалить, конечно, композитора вообще,—и именно за то, что онъ старался «примирить старую итальянскую школу съ новой германо-итальянской» и «понялъ, что то, что русскіе разумѣютъ подъ національною музыкой, есть лишь возвращеніе искусства къ дѣтству, къ простому, мнновенному (?), но грубому и неправильному

*) «Современная Россія». Очерки Т. Карлетти. Часть II. Русская наука, литература и искусство. (Переводъ съ итальянскаго Анны Волховской). Спб., 1896.

процвѣтанію пѣсенъ и былинъ, живущихъ въ народъ; это было бы то же самое, что свести литературу къ ограниченному кругу зорю «Поученія» Владиміра Мономаха или «Путешествія ко Святымъ мѣстамъ игумена Даніила». (Стр. 58).— Рубинштейнъ «не былъ рабомъ никакой системы» (стр. 60). Этимъ послѣднимъ качествомъ отличался и Чайковскій, который, по словамъ Т. Карлетти, «самый великій изъ всѣхъ русскихъ композиторовъ, заслуживающій стать наряду съ лучшими итальянскими» (стр. 60). Благодаримъ любезнаго итальянца за такую честь.

Далѣе, г. Карлетти называетъ Чайковского «классическимъ авторомъ» (стр. 61), но изъ двухъ слѣдующихъ строкъ ясно, что кромѣ «Евгенія Онѣгина» и «Пиковой дамы» итальянскій изслѣдователь современной Россіи ничего болѣе изъ сочиненій Чайковского не знаетъ.

Покончивъ со «старой школой», Т. Карлетти переходитъ къ «новой», съ которой раздѣливается очень храбро.

Мы предоставимъ здѣсь говорить самому автору, ибо боимся какъ-нибудь исказить смыслъ его драгоценныхъ словъ,—и даже не словъ, а перловъ съ глубочайшаго морскаго дна.

«Во главѣ новой школы стоитъ Цезарь Кюи, болѣе замѣчательный военный дѣятель, чѣмъ музыкантъ. Къ этой школѣ принадлежитъ и Римскій-Корсаковъ, Балакиревъ, Мусоргскій и, менѣе, Бородинъ, авторъ оперы «Князь Игорь», Шель, написавшій музыку для балета «Гарлемскій тюльпанъ», молодой авторъ Глазуновъ, надежда кучкистовъ, и Козаченко». (Стр. 61).

Вотъ ужъ, подлинно, всякаго жита по лопатѣ! «Князь Игорь» рядомъ съ «Гарлемскимъ тюльпаномъ»!!!

Но и дальнѣйшая рѣчь г. Карлетти не хуже:

«Эта школа, во имя плохо понятаго національнаго чувства, которое впрочемъ состоитъ для нихъ въ введеніи русскихъ народныхъ пѣсенъ и приданіи имъ искусственной формы, утверждаетъ, что до сихъ поръ о музыкѣ не имѣли понятія, исключая одной развѣ симфонической, въ которой они признаютъ Бетховена, Шумана, Листа и Берліоза» (стр. 61).

Затѣмъ, Т. Карлетти на пространствѣ

полустраницы излагаетъ — точнѣе воображаетъ, что излагаетъ — принципы «молодой школы». Здѣсь бѣдные наши музыканты представлены полными дураками и самохвалами. Въ заключеніе, г. Карлетти награждаетъ ихъ такою общеоубѣнкою:

«такъ какъ они со всѣми своими знаніями еще не создали сносной музыки, то я прибавлю, что въ нихъ отсутствіе какого-либо вдохновенія, отсутствіе всякой оригинальности, абсолютное отсутствіе творческой способности и небольшой лишь здравый смыслъ. Мнѣ кажется, что, когда эта школа дастъ намъ что-нибудь равное по достоинству «Вильгельму Телю», «Пуританамъ», «Аидѣ», «Фаусту», «Карменъ» и «Африканкѣ», тогда можно будетъ говорить серьезно; но пока этого нѣтъ, она не будетъ имѣть болѣе серьезнаго значенія, чѣмъ эзотеризмъ, магія, спиритизмъ, и не заслуживаетъ иного, чѣмъ гомерическаго хохота, которымъ соединенные Ахеее осыпали уродливаго Терсита». (Стр. 62).

Что можно возражать на такія слова? Они сами же представляютъ лучшее осужденіе верхоглядства, недомыслія и недобросовѣстности человѣка, ихъ произнесшаго, и ничего добавлять къ нимъ не надо.

Т. Карлетти убѣжденъ, что «въ театральныхъ дѣлахъ публика менѣе подвержена ошибкамъ, чѣмъ критика» (стр. 59). Принявъ такой принципъ, авторъ на стр. 62 изрекаетъ: «изъ произведеній новой школы на русскомъ репертуарѣ удержался одинъ «Князь Игорь»,—опера наименѣе соотвѣтствующая идеаламъ этой школы, и когда ее давали, я собственными глазами видѣлъ, что театръ на $\frac{3}{4}$ пустъ».

Бѣдный Князь Игорь: разбить на голову.—на сей разъ итальянцами, а не половцами!

Добавлю, что вся статейка изложена совершенно диллетантскимъ въ музыкальномъ отношеніи языкомъ *).

Я выписалъ лишь десятокъ-другой строкъ изъ итальянскаго автора; но и изъ нихъ уже вполне ясно, что г. Карлетти большою поклонникъ извѣстнаго французскаго изрѣченія:

*) Замѣтимъ, что и русскій переводъ не всегда удаченъ.

«l'art d'être exact c'est l'art d'être ennuyeux», т. е. искусство быть точным есть искусство быть скучнымъ.

Забываясь о доставленіи своимъ читателямъ возможно болѣе занимательнаго чтенія, онъ старается быть какъ можно менѣе точнымъ...

Впрочемъ, довольно.

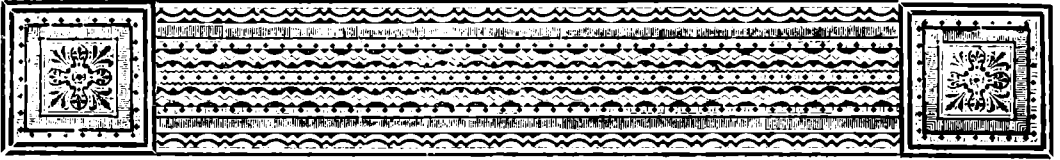
Статья Т. Карлетти, сама по себѣ, явленіе ничтожное и настолько далека отъ истины, что представляется просто нелѣпостью. Но я позволилъ себѣ остановиться на ней нѣсколько подольше по тому соображенію, что еще со временъ Карамзина и до нашихъ дней для многихъ русскихъ людей всякая книжка, подписанная иностраннымъ именемъ, eo ipso уже носить на себѣ печать ума, значенія и непогрѣшимости и вызываетъ къ себѣ особое вниманіе. Это то обстоятельство налагаетъ на рецензента обязанность тщательно отмѣчать тѣ случаи,

когда иностранное имя не опр. вдвываетъ своей прочно установившейся славы, какъ это мы видимъ на примѣрѣ верхогляднаго сочиненія молодого и блестящаго итальянскаго дипломата, быстро дѣлающаго свою служебную карьеру и попутно стягивающаго себѣ славу яко-бы ученаго и премудраго энциклопедиста-литератора.

Отъ первой и до послѣдней строки своей книги Т. Карлетти неустанно твердить о своемъ расположеніи къ Россіи и тѣхится возвеличить ее въ глазахъ образованнаго свѣта. Но, сдается намъ, эти старанія сильно напоминаютъ услугу медвѣдя изъ извѣстной басни, и на нихъ мы можемъ отвѣтить лишь черной неблагодарностью, пожелавъ, чтобы Богъ избавилъ насъ отъ такихъ друзей.

А. В. Оссовскій.





ИЛЬЯ ИЛЬИЧЪ СЛАТИНЪ.

Биографическій очеркъ.

Посвящаемъ настоящій очеркъ одному изъ замѣчательныхъ русскихъ музыкальныхъ дѣятеляхъ на Югѣ Россіи,—Ильѣ Ильичу Слатину, основателю Харьков. Отдѣл. И. Р. М. О. и Директору состоящаго при немъ Музыкальнаго Училища, а также дирижера Харьковскихъ Симфоническихъ Собраній, который съ необыкновеннымъ рвеніемъ, съ горячею любовью къ своему призванію, съ истиннымъ увлеченіемъ, уже 25 лѣтъ прослужилъ искусству. Въ средѣ Русскаго Музык. Общ. И. И. представляетъ изъ себя одну изъ интереснѣйшихъ музыкальныхъ личностей.

I.

Илья Ильичъ Слатинъ, сынъ потомственнаго почетнаго гражданина, родился 7 іюля 1845 г. въ г. Вѣлгородѣ (Курской губ.). Любовь къ музыкѣ проявилась у него еще въ дѣтскомъ возрастѣ: уже 9-ти лѣтъ онъ началъ учиться игрѣ на фортепяно у *единственной* учительницѣ, бывшей въ этомъ городкѣ, *воинской крестянкѣ*, игравшей на *альтѣ* въ оркестрѣ у одного богатаго помѣщика. Затѣмъ дальнѣйшія занятія музыкой были въ Харьковѣ, куда родители отвезли И. И. для поступленія въ частный благородный пансіонъ Сливичкаго. Занятія музыкой здѣсь продолжались, но всѣ 9 лѣтъ, т. е. до поступленія въ Петербургъ. Консерват., почти пропали для музыкальнаго образованія, тогда какъ познанія могли бы быть приобрѣтены при толковомъ учителѣ въ 2—3 года.

Въ сезонъ 1859—60 г. въ Харьковъ пріѣхалъ дать нѣсколько концертовъ знаменитый пианистъ А. Дрейшюкъ. Эти концерты и личность Дрейшока дали окончательный толчекъ И. И. Слатину посвятить себя музыкальной карьерѣ.—Въ 1863 году родители Слатина, относившіяся вполне сочувственно къ выбору профессіи ихъ сына, отправили его въ Петербургъ для поступленія въ Консерваторію, за годъ до того открывшуюся.



И. И. Слатинъ.

Главными его профессорами были: по фортепяно А. Дрейшюкъ и по теоріи Н. И. Заремба. Въ Консерваторіи занятія продолжались блѣтъ. Когда онъ находился на послѣднемъ курсѣ, за 2 мѣсяца до окончанія консерваторіи, умеръ его любимый профессоръ А. Дрейшюкъ и И. И. Слатинъ по случаю

его смерти выбылъ изъ Консерваторіи. Не ограничиваясь приобрѣтенными уже знаніями въ консерваторіи, И. И. отправился въ 1869 году за границу для дальнѣйшихъ своихъ музыкальныхъ занятій.

Во время 2-хъ лѣтняго пребыванія за границей онъ занимался въ Берлинѣ по фортепяно у знамен. профес. *Т. Ф. Куллака* (бывшаго некогда, какъ извѣстно, учителемъ Н. Г. Рубинштейна), а теоріи у *В. Вюрста*. Затѣмъ С. посѣтилъ Вѣну, Лейпцигъ, Прагу и Дрезденъ.

II.

Къ этому времени у И. И. созрѣла вполне мысль предпочесть карьеру *дирижера оркестра*,

карьерѣ—пѣаниста. Съ этой цѣлью онъ сталъ изучать партитуры извѣстныхъ композиторовъ и не пропускалъ случая слушать симфонич. музыку, съ которой ему пришлось очень много поработать во время своего пребыванія за границей. Не только концерты, но и репетици онъ отправлялся всегда слушать съ партитурой въ рукахъ.

Въ Декабрѣ 1870 г. въ Вѣнѣ Слатинъ познакомился съ А. Н. Сѣровымъ, прїѣхавшимъ въ то время для присутствованія въ качествѣ депутата отъ Р. М. О. на Бетховенскихъ празднествахъ. Высказанное Слатинымъ желаніе посвятить себя дирижерству, было встрѣчено Сѣровымъ полнымъ сочувствіемъ.

Приготовившись вполне къ карьерѣ дирижера, благодаря усиленнымъ заграничнымъ занятіямъ, И. И. Слатинъ рѣшилъ *выступить въ 1-й разъ* въ качествѣ капельмейстера въ своемъ собственномъ симф. концертѣ въ Дрезденѣ 9 марта 1871 году. Программа этого интереснаго концерта была составлена *исключительно* изъ русскихъ авторовъ, а именно: 1. Увертюра «Русалка» Даргомыжскаго, 2. Каприціо «Арагонская хота» М. Глинки, 3. Увертюра оп. «Жизнь за Царя», Глинки, 4. Увертюра «Русланъ и Людмила» Глинки, 5. «Юанъ Грозный» А. Рубинштейна и 6. «Камаринская» Глинки.

Выборъ этотъ тогда явно указывалъ, что цѣлью И. И. Слатина было патриотическое желаніе познакомить заграничную публику съ нашимъ русскимъ, сравнительно молодымъ искусствомъ.

Первый дебютъ г. Слатина въ качествѣ дирижера удался вполне; концертъ этотъ собралъ тогда многочисленную избранную публику; всѣ тогдашніе критики съ рѣдкимъ единодушіемъ отнеслись весьма сочувственно какъ къ идеѣ концерта, такъ и къ дирижерскимъ способностямъ И. И. Слатина. Замѣчательно, что нѣмецкая критика тогда не только спрятала обычное ей высокоуміе относительно дѣятельности русскихъ композиторовъ, но даже чрезвычайно тепло отнеслась къ концерту г. Слатина. Изъ всѣхъ находившихся у насъ подъ руками замѣтокъ объ этомъ концертѣ приводимъ здѣсь наиболѣе интересное извлеченіе изъ статьи извѣстнаго дрезденскаго композитора и критика *Людвига Гартмана*. Вотъ что онъ писалъ 25 лѣтъ тому назадъ: «Русскіе—чрезвычайно любознательный и, въ отношеніе къ музыкѣ и изученію языковъ, особенно способный народъ. Тѣ изъ нихъ, которыя живутъ въ нашей средѣ, гораздо лучше понимаютъ нѣмецкую жизнь и нѣмецкое образованіе, чѣмъ

напр. французы, а также оказываются гораздо болѣе талантливыми въ области нѣмецкаго искусства, чѣмъ англичане. Мы должны обратитъ наше вниманіе и на ихъ стремленія. Въмѣстѣ съ тѣмъ мы естественно находимъ у нихъ вездѣ слѣды нашего на нихъ вліянія, но также и свѣжую оригинальность и свойственную всѣмъ славянскимъ народамъ разнообразную ритмику.

Новѣйшая русская инструментальная музыка носитъ на себѣ отпечатокъ своего происхожденія гораздо очевиднѣе, чѣмъ нѣмецкая, имѣющая гораздо старѣйшую исторію. Народная пляска (и пародная пѣсня) и отчасти русское церковное пѣніе,—и то и другое—элементы, весьма поэтичны и удобопримѣняемы, сознательно или безсознательно вводятся всѣми русскими композиторами въ художественную музыку (и оперу). Вслѣдствіе того музыка ихъ національна, т. е. она слушается и воспринимается народомъ, какъ нѣчто родное.

Сочиненія Глинки, пользующіяся въ Германіи довольно большою извѣстностью, преимущественно занимаютъ это мѣсто.

У Даргомыжскаго и Сѣрова является еще одинъ достойный вниманія элементъ. Въ то время какъ Вагнеръ, Шуманъ и Берлиозъ съ трудомъ и медленно признавались въ Германіи, русское музыкальное общество постоянно помѣщало ихъ произведенія въ своихъ программахъ. Русская публика съ восторгомъ принимала ихъ и съ интересомъ относилась къ стремленіямъ иностранныхъ дѣятелей. Сѣровъ и Даргомыжскій приняли въ себѣ новѣшее направленія въ музыкѣ, равно какъ это и наиболѣе извѣстный у насъ русский композиторъ А. Рубинштейнъ.

Музыка ихъ, кромѣ національнаго элемента, заключаетъ въ себѣ, вслѣдствіе того, во многихъ частностяхъ, отпечатокъ новѣйшаго, прогрессивнаго направленія: не вездѣ мы находимъ вкусъ и сдержанность, но всегда огонь и непосредственное дѣйствіе....

Музыка ихъ (Глинки, Даргомыжскаго и Сѣрова) имѣетъ одну общую черту—элегантскія, пѣснеобразныя мелодіи въ медленныхъ темпахъ, и кипучую, необузданную ритмику въ быстрыхъ». Далѣе слѣдуетъ нѣсколько словъ о дирижерѣ, котораго Гартманъ называетъ «несомнѣнно одареннымъ» и обнаружившимъ пониманіе дѣла и надлежащую энергію.

Дѣйствительно нужно было имѣть много энергіи и увѣренность въ своихъ силахъ, чтобы рѣшиться выступить въ 1-й разъ дирижировать, передъ строгой образованной заграничною публи-

ликой и критикой съ сочиненіемъ почти неизвѣстныхъ, въ то время, заграничей русскихъ композиторовъ.

Вотъ что писалъ Дрезденскій корреспондентъ въ «Виржевыхъ Вѣдомостяхъ» въ 1871 г. за № 83, о концертѣ И. И. Слатина:

«Концертъ г. Слатина удался вполне и его можно поздравить съ полнымъ успѣхомъ. Большая зала была почти полна избранной публикой, не однажды привѣтствовавшей концертанта аплодисментами; по общимъ отзывамъ, она весьма сочувственно отнеслась къ идеѣ концерта, и осталась вполне довольна самымъ исполненіемъ. И. И. Слатину для осуществленія своей, заслуживающей полного вниманія и одобренія, похвальной идеи, довелося преодолѣть немало трудностей, и даже измѣнить наканунѣ концерта программу, исключивъ произведенія покойнаго Сѣрова. Для исполненія ихъ необходимо было соучастіе двухъ артистовъ Королевской Капеллы, которое дирекція театра хотя и обѣщала, но почему-то потомъ нашла невозможнымъ».

Далѣе тотъ же корреспондентъ пишетъ: «Трудами и указаніями г. Слатина здѣшній городской оркестръ былъ доведенъ до вполне точнаго и удовлетворительнаго, въ артистическомъ отношеніи, выполненія программы, достичь чего было не легко, принимая въ соображеніе своеобразность русскаго музыкальнаго стиля, представляющаго для здѣшнихъ музыкантовъ тѣмъ большія техническія трудности исполненія, что они съ нимъ вовсе незнакомы.—Здѣшніе лучшіе критики, по справедливости вполне компетентные судьи въ музыкальномъ искусствѣ, единодушно признали талантъ и подлежащую подготовку и эрудицію г. Слатина въ *опт. дирижерства* и европейская знаменитость, придворный *капельмейстеръ Рисъ*, по окончаніи концерта, лично ему выразилъ свое полное одобреніе, за *мастерское*, исполненное, знаніе, веденіе и *удачную подготовку* оркестра, и заявилъ, что «Камаринскую» нашего незабвеннаго Глинки, особенно поразившую его своеобразностью и оригинальностью, равно какъ и художественною красотой инструментовки, онъ введетъ въ программу будущихъ концертовъ здѣшней придворной капеллы!»

III.

Послѣ удачнаго дебюта въ Дрезденѣ, у Слатина явилась мысль и желаніе основать на югѣ Россіи—въ Харьковѣ, отдѣленіе И. Р. М. О. Съ этой цѣлью И. И. поѣхалъ въ Петербургъ.

При первомъ свиданіи съ А. Г. Рубинштейномъ—объяснилось, что желаніе г. Слатина (основать Х. О. И. Р. М. О.)—было также желаніемъ и А. Г., который доложилъ о томъ Вел. Княгинѣ Еленѣ Павловнѣ. Черезъ нѣсколько дней Высокая Покровительница Р. М. О. пригласила И. И. къ аудіенціи и послѣ весьма продолжительныхъ объясненій съ г. Слатинымъ о своихъ планахъ и идеяхъ—*уполномочила* его по открытіи въ Харьковѣ дѣятельности Р. М. О. буде собранныя имъ свѣденія на мѣстѣ окажутся для того благоприятными.

Въ Маѣ 1871 г. г. Слатинъ пріѣхалъ въ Харьковъ, гдѣ встрѣтилъ въ лицѣ княгини О. А. Крапоткиной, супруги тогдашняго губернатра, полное сочувствіе къ своей идеи. При помощи ея, 31 Мая 1871 г. было положено основаніе И. Р. М. О., а 1-го Октября того-же года открыты Музыкальные Классы. Спустя 12 лѣтъ Муз. Классы были преобразованы въ специальное Музык. Училище съ гимназическимъ общимъ образованіемъ.

IV.

Дѣятельность Харьк. Отд. И. Р. М. О. за 25 лѣтъ, на пользу музыкальнаго образованія, имѣетъ уже осязательныя благотворные результаты. За время существованія Музык. Училища въ немъ окончило курсъ съ аттестатами 54 человекъ, изъ нихъ около 20-ти состоятъ въ Харьковѣ и въ ближайшемъ къ нему райѣ преподавателями музыки въ разныхъ учебныхъ и специальныхъ заведеніяхъ (Муз. Учил., гимназій, реальн. учил., институтѣ, духовной семинаріи и др.), остальные окончившіе курсъ занимаются частными уроками или занимаютъ мѣста въ оперномъ, драматическомъ и др. оркестрахъ.

Такимъ образомъ дѣло музыкальнаго образованія, за эти 25 лѣтъ разрасталось все шире и шире; и результатъ этого роста сказался поднятіемъ общаго уровня художественнаго развитія. Дѣйствуя на поприщѣ распространенія музыкальнаго образованія Отдѣленіе не забывало и другой своей цѣли—*поднятія уровня эстетическаго развитія* въ публикѣ при посредствѣ публичныхъ концертовъ.

Устройствомъ ежегодныхъ очередныхъ собраній (5 симфонич. и 3-хъ камерныхъ) Харьк. Отд. старалось знакомить посѣщающую ихъ публику съ выдающимися произведеніями иностранныхъ и русскихъ композиторовъ.

Серьезное и добросовѣстнѣе отношеніе къ этому дѣлу завѣдывающаго музыкальною частью Общества И. И. Слатина и художе-

ственное исполненіе подъ его дирижерствомъ классическихъ, произведеній, способствовали развитію художественнаго вкуса въ обществѣ.

Главная заслуга въ развитіи Х. О. И. Р. М. О. и упроченіи Харьк. Музык. Учил. принадлежить по справедливости И. И. Слатину.

Онъ посвятилъ этимъ учрежденіямъ лучшие годы своей жизни и терпѣливо вынесъ бремя тяжелыхъ матеріальныхъ и нравственныхъ невзгодъ, не переставая заботиться о ихъ процвѣтаніи и преуспѣяніи.

Музыкальное Училище могло достигъ высоты своей задачи и съ успѣхомъ выполнять свою просвѣтительную миссію только благодаря его усиліямъ, энергіи, труду, организаторскому таланту и тому постоянному и ровному вниманію, съ которымъ онъ относился къ его нуждамъ, въ силу чего оно давало возможность лицамъ, стремящимся къ серьезному музыкальному образованію, развитъ свои силы, вкусъ и способности.

Услуги эти были оцѣнены не только мѣстной дирекціею, избравшей его въ свои почетные члены и исходатайствовавшей ему слѣдующіе знаки отличія: Св. Станислава 3 и 2 степени и Св. Анны 3 и 2 степени, — но также въ сентябрѣ 1877 г., по случаю 25-лѣтняго юбилея Петербур. Консерват., И. И. въ уваженіе къ его заслугамъ на музыкальномъ поприщѣ былъ избранъ почетнымъ членомъ С-Петербур. Отд. И. Р. М. О. а также Совѣтомъ Московской Консерв., по предложенію въ 1881 году своего Директора Н. Г. Рубинштейна, признавши И. И. свободнымъ художникомъ.

Въ 1890 г. Москов. Отд. И. Р. М. О. пригласило И. И. дирижировать 7-мъ симфонич. собраніемъ (3 февр. 1890 г.), программа котораго состояла изъ: «Ивана Грознаго» А. Рубинштейна, поэтичнѣйшей легенды «Зорагайда» — Свендсена, сюиты «Дѣтскія грезы» Бизэ и Ш-ей симф. Мендельсона. Г. Слатинъ былъ

сочувственно принятъ публикой и московской прессой.

Въ мартѣ 1893 г. г. Харьковъ посѣтилъ незабвенный нашъ П. И. Чайковскій, съ цѣлью дирижировать однимъ изъ симф. собраній Х. О. И. Р. М. О., а также ознакомиться съ дѣятельностью Муз. Учил.; послѣ устроеннаго въ честь его музыкальнаго утра изъ учащихся, П. И. въ весьма лестныхъ похвалахъ отзывался о дѣятельности И. И. и основанномъ имъ Музык. Училищѣ. Въ томъ-же году въ Апрѣлѣ посѣтилъ покойный А. Г. Рубинштейнъ Харьк. Музыкальное Училище, также съ спеціальной цѣлью ознакомиться съ его дѣятельностью.

Въ теченіи 2-хъ дней прослушавъ учащихся по равнымъ классамъ и спеціальностямъ, А. Г. выразилъ передъ всѣми собравшимися членами дирекціи и преподавателями свое полное удовольствіе, прибавивъ, что комплиментовъ онъ никому и никогда не говорилъ, но долженъ сознаться, что все слышанное и видѣнное имъ въ Хар. Муз. Учил. превзошло его ожиданія, и обратился затѣмъ къ И. И. Слатину, — причѣмъ сказалъ, что онъ, т. е. И. И., долженъ видѣть въ достигнутыхъ имъ результатахъ — лучшую для себя награду.

Въ Августѣ 1895 г. И. И. ѣздилъ въ Берлинъ, по приглашенію Петербур. Дирекціи И. Р. М. О. присутствовать въ составѣ жюри на международномъ конкурсѣ А. Г. Рубинштейна. На обратномъ пути, черезъ Варшаву И. И. получилъ приглашеніе отъ Варшавскаго Генералъ-Губернатора Грифа Шувалова занять постъ Директора въ Варшав. Музык. Институтѣ, но И. И. это лестное предложеніе отклонилъ, въ виду того, что онъ не можетъ разстаться съ дорогимъ для его сердца дѣтищемъ, т. е. основаннымъ имъ Харьковскимъ Отдѣленіемъ И. Р. М. О. и Музыкальнымъ Училищемъ.

И. Бунининъ.





Къ постановкѣ памятника Г. Ѳ. Львовскому.

Въ «Петербургскомъ Листвѣ» (№ 40) напечатано сообщеніе о томъ, что среди почитателей покойнаго Г. Ѳ. Львовскаго, регента Александро-Невскаго и Исакиевскаго соборовъ и композитора многихъ сочиненій, образовался кружокъ, который пожелалъ поставить памятникъ на его могилѣ на добровольныя пожертвованія. Всѣ пожертвованія съ этою цѣлю могутъ быть направлены: 1) въ общество религиозно-нравственнаго просвѣщенія въ духѣ православной церкви, Николаевская улица, д. № 2. 2) Предсѣдателю упомянутаго общества священнику Фил. Ник. Орнатскому. Экспедиція для заготовленія государственныхъ бумагъ, Фонтанка № 144. 3) Вас. Ив. Чумачевскому, у Синяго моста, Государственный контроль.

Нельзя не привѣтствовать добраго начинанія кружка почитателей Г. Ѳ., возмѣрившагося почитать его. Это вполнѣ достойная награда скромному труженику на поприще церковно-музыкальнаго искусства, свидѣтельствующая вмѣстѣ о томъ отрадномъ явленіи, что есть еще у насъ люди, способные оцѣнить не только эффектно-громогласное, вычурное по гармоніи, пѣніе называемое Церковнымъ, но и скромное умиленное по истинѣ Церковное пѣніе, болѣе богатое по внутреннему содержанию. Желательно, что бы не только Петербургскіе друзья и почитатели покойнаго, но и всѣ вообще дорожащіе истиннымъ церковнымъ пѣніемъ, чуждымъ дешевыхъ эффектовъ, приняли въ этомъ дѣлѣ посильное участіе, такъ какъ Г. Ѳ. Львовскій служилъ (и будетъ служить чрезъ свои композиторскіе труды) однимъ изъ видныхъ разсадниковъ строгаго церковнаго пѣнія, какъ чрезъ свои вдохновенныя, проникнутыя глубокимъ пониманіемъ смысла словъ церковныхъ пѣснопѣній—переложенія древнихъ напѣвовъ, такъ и чрезъ свои сочиненія—въ которыхъ онъ, одинъ изъ немногихъ церковныхъ композиторовъ (Тур-

чаниновъ, Азѣевъ, отчасти Виноградовъ) удержался отъ концертнаго стилия, отъ присущаго этому стилию разновременнаго произношенія словъ разными голосами, затемняющаго пониманіе церковныхъ пѣснопѣній, отъ неожиданныхъ эффектовъ, чуждыхъ спокойному настроенію истиннаго христіанина; стилия, въ которомъ, по мѣткому выраженію Москов. Митр. Филарета, «болѣе труда, нежели пользы, болѣе тщеславія мнимымъ искусствомъ, нежели назиданія и помощи молитвѣ» (письмо къ Намѣстнику Сергіевой лавры).

О характерѣ дѣятельности Львовскаго и его взглядахъ на церковное пѣніе въ Церковныхъ Вѣдомостяхъ (за 1894 г. № 42) читаемъ: «Покойный Г. Ѳ. стяжалъ себѣ почетную извѣстность въ области церковнаго пѣнія, какъ даровитый композиторъ многихъ церковныхъ пѣснопѣній. Въ особенности онъ отличался выдающеюся способностью по переложенію съ древнихъ напѣвовъ. Всего имъ сочинено и переложено болѣе 50-ти нумеровъ. Всѣ эти труды носятъ на себѣ величавый, торжественный, религиозный характеръ. Гр. Ѳ. былъ въ душѣ истинный сынъ православной церкви, а потому и чуждъ былъ всѣхъ модныхъ, бьющихся на эффектъ, музыкальныхъ приемовъ; онъ даже возмущался nepозволительными приемами въ концертахъ, мѣсто которыхъ въ театрѣ, а не въ храмѣ Божиемъ, гдѣ силы небесныя съ нами невидимо служатъ».—Какъ регентъ, онъ въ теченіи почти 40 лѣтъ, самымъ дѣломъ проводилъ свои взгляды въ жизнь, съ вполнѣ достойнымъ этого труда, постоянствомъ и терпѣніемъ. Взгляды его на церковное пѣніе, весьма справедливыя, къ сожалѣнію, большинствомъ (особенно любителями концертнаго громогласнаго пѣнія) не раздѣлялись: его обличали въ не умѣніи прилагать искусство къ церковному пѣнію. Онъ до конца своей жизни не отступалъ отъ своихъ высокихъ взглядовъ на церковное пѣніе. Какъ человекъ развитой, онъ не считалъ свои знанія по церковному

пѣнію достаточными и до конца своей жизни не переставалъ изучать свой любимый предметъ. Къ своимъ трудамъ онъ относился весьма скромно и безпристрастно; безъ раздраженія выслушивалъ замѣчанія относительно недостатковъ въ своихъ сочиненіяхъ даже отъ своихъ подчиненныхъ—пѣвчихъ; мало того, онъ самъ спрашивалъ мнѣнія другихъ о своихъ произведеніяхъ и всегда соглашался съ справедливыми замѣчаніями.

И такъ личность и дѣятельность покойнаго вполне заслуживаютъ того, что бы ему была воздана скромная почесть. Не нужно забывать того, что регентъ, какъ служитель церкви,—общедоступнѣйшаго изъ учрежденія, такъ или иначе можетъ вліять на всѣ слои общества, безъ исключенія. А вліяніе Львовскаго было безъ сомнѣнія благоприятнѣйшее.

В. Л.





Хроника.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

II-й и III-й русскіе симфоническіе концерты.

(17 и 24 февраля с. г.)

Въ наше время музыкально-творческаго пролетаріатства принято считать, что если композиторъ не остановится на одной — двухъ симфоніяхъ, то отъ послѣдующихъ нечего ожидать чего либо выдающагося, свѣжаго и сильнаго. Подобное мнѣніе очевидно установилось благодаря тому необъятному, по временамъ, количеству произведеній, которое создавалось прежними мастерами. Основательность его доказаль и Рубинштейнъ большинствомъ своихъ симфоній. Быть можетъ поэтому нынѣ, за малымъ исключеніемъ, рѣдко можно встрѣтить композитора, съ особенной любовью обращающагося къ формѣ чистой симфоніи. Въ этомъ отношеніи, кромѣ только что упомянутаго Рубинштейна, особенно выдѣляются наши симфонисты: покойный П. И. Чайковскій и А. Глазуновъ.

Когда въ программѣ 2-го «русскаго» симфоническаго концерта (17 февраля) была объявлена *пятая* симфонія молодого композитора, признаюсь, мнѣ пришло на память вышесказанное мнѣніе.

Послѣднія симфоніи г. Глазунова не совсѣмъ оправдали ожиданія, поэтому названіе 5-й приводило въ нѣкоторое смущеніе. За то велика была моя радость и, вѣроятно, радость всей присутствовавшей на концертѣ публики, когда симфонія представила самое блестящее исключеніе изъ правила. Скажу прямо — она оказалась превосходной.

Новая, В-dur'ная, симфонія написана въ обычной, установившейся нынѣ формѣ (2-я часть — скерцо, 3-я — *andante*). Она вся сплошь красива, благородно мелодична, отлично гармонизована, еще лучше оркестрована. Что г. А. Глазуновъ замѣчательный техникъ и инструментаторъ — это уже фактъ установившійся, какъ бы общее мѣсто въ русско-й школѣ. Въ данномъ случаѣ та и другая его способности только усилили значеніе его новой симфоніи, полной благородства, изящества, даже свѣжести, силы и экспрессіи (напр. точно разрывающіеся аккорды мѣдныхъ въ *andante*). Музыка и музыкальная красота — прогрессируютъ въ этомъ произведеніи. *Allegro* и скерцо хороши, *andante* еще лучше, финаль — прекрасенъ. Все стройно и строго. Въ первой части нѣсколько слабѣе звучитъ кода

(довольно растянутая) и переходъ къ ней; но вообще первая часть съ темой, родственной по духу темѣ божественнаго меча въ «Золотѣ Рейна» (и послѣдующихъ частяхъ), разработана мастерски, ярко. — Скерцо, неудачно троекратно начинавшееся въ концертѣ (подобные неприятные промахи слѣдуетъ обязательно устранять, какъ чрезвычайно портящіе впечатлѣніе), прелестно оркестровано. Красивое, почти драматическое *andante* производитъ даже сильное впечатлѣніе. Необыкновенно свѣтлое настроеніе царитъ въ стройномъ, художественно скомпанованномъ финалѣ. Это точно новое шествіе Берендеевъ. Вообще вся симфонія носитъ характеръ свѣтлый, свѣжий и примиряющій. Безъ сомнѣнія — это произведение одно изъ самыхъ удачныхъ и счастливыхъ талантливаго композитора.

Отъ души желаю г. Глазунову не останавливаться на этой симфоніи, т. к. въ этой области ему еще суждено, навѣрно, создать что либо очень крупное и слабое.

Въ томъ же концертѣ участвовалъ молодой московскій піанистъ г. Игумновъ. Его музыкальныя способности еще не установились; но можно предположить, по исполненнымъ произведеніямъ, что изъ него выйдетъ хорошій камерный, а не концертный піанистъ. Г. Игумновъ тщательно, со вкусомъ и съ отличной технической отдѣльной передалъ: рѣдко исполняемую сонату (G-dur, op. 37) Чайковскаго, вариации на прелестную тему Глинки (извѣстной баркароллы) г. А. Лядова и два этюда г. А. Скрябина. 2-й этюдъ (Dis-moll) — очень драматическій по впечатлѣнію, исполнѣнъ хорошо.

Въ заключеніе этого концерта была исполнена «Воскресная увертюра» Н. А. Римскаго-Корсакова. Какое это ясное, свѣтлое, прекрасное произведеніе! Она исполнѣнъ художественна; подчасъ въ самыхъ яркихъ краскахъ, она передаетъ пасхальное настроеніе.

Сначала строгое пѣніе, чередующееся какъ бы съ речитативомъ священниковъ; голоса становятся постепенно звончѣе, радостное чувство поднимается, въ предчувствіи чего то необыкновенно свѣтлаго, яснаго, ласковаго. Тысячи восковыхъ теплящихся свѣчъ.... Точно ангельское пѣніе. Снова строгій и серьезный

голосъ священника, также пропикнутого высшимъ настроеніемъ. Начинается колокольный звонъ. Сильнѣе, звучнѣе, шире становится перезвонъ, онъ какитесь волной, смѣшивается съ фиміамомъ кадильницъ, съ зажженными свѣчами, съ хоромъ.... Разсвѣтаетъ; колокольный звонъ захватываетъ все больше. Христось Воскресъ! Великое, свѣтлое и радостное чувство завладѣваетъ всѣмъ существомъ. Нѣтъ печали — есть только свѣтъ!....

Такое впечатлѣніе произвела на меня эта увертюра восемь лѣтъ тому назадъ, при ея первомъ исполненіемъ, съ такимъ же радостнымъ чувствомъ прослушалъ я ее и теперь.

Какъ хорошо въ ней выражено авторомъ его свѣтлое, счастливое, примиряющее мирозерцаніе.

Третій концертъ оказался мало удачнымъ. Первая симфонія (*H-moll*) г. Аренскаго — произведение молодое, несовершенно хотя и съ нѣкоторыми очень удачными страницами. Лучше остальныхъ частей: красивые и талантливо написанные *allegro patetico* (со вступительнымъ *andante*), во время котораго надъ вдохновеніемъ композитора, вѣроятно, невидимо парила картина ада изъ «Франчески» Чайковскаго, и *Andante pastorale*, съ милой средней частью — *quasi* балладой. Скерцо менѣе изящное, нежели оригинально задуманное; авторъ счастливо обошелся безъ полу-рутинно-игриваго, прыгающаго скерцо, найдя интересную разработку темы осточнаго характера. Финаль — плохого *quasi* русскаго, какого то Стрѣвскаго пошиба.

Исполненная увертюра изъ «Грозы» — Чайковскаго — произведеніе слишкомъ юное. Серьезно къ нему относиться нельзя. Это просто длинное упражненіе въ сонатной формѣ, положенное почему то на оркестръ. *Изъ чему* было исполнять ее въ этихъ концертахъ, въ которыхъ, казалось бы, каждымъ мѣстомъ программы нужно было бы дорожить? Отчего не исполнили лучше «Бури», любую изъ увертюръ малоизвѣстныхъ оперъ Чайковскаго и т. д.?

Главное достоинство въ исполненномъ также миломъ F-dur'номъ скерцо г. Кюи, заключается въ прекрасной инструментовкѣ его.

Первая увертюра на *греческія темы*, г. А. Глазунова, принадлежит, вполне по достоинству, къ числу его удачнѣйшихъ произведеній. Несмотря на свой ранній *opus* она привлекаетъ изящнымъ выборомъ темъ и отличной ихъ разработкой. Мнѣ кажется, что къ этой прекрасной увертюрѣ могла бы существовать программа. Покрайней мѣрѣ, слушая ее, воображенію рисуются какъ бы древне-греческіе весеніе хороводы дѣвушекъ, или вакханалии, беззаботныя, прелестныя...

Наконецъ солисткой концерта, г-жей Н. А. **, кромѣ нѣсколькихъ отличныхъ русскихъ романсовъ, была исполнена «каватина Кончаковны» Бородина. Что сказать объ этомъ гениальномъ созданіи? Его можно только слушать безъ конца, упиваться его ароматомъ, его дивной, благоухающей и теплой нѣгой... Ему можно только сопоставить столь же дивную, столь же гениальную и упоительную арію Ратмира—«И жарь, и зной»!

Какъ рано скончался Бородинъ! Сколько могъ бы еще создать великаго этотъ талантъ—явившійся какимъ-то чуднымъ, и *стольмъ праздникомъ* въ русской музыкѣ...

Ник. Ф.

P.S. Въ послѣднемъ концертѣ за дирижерскимъ пультомъ выступилъ (и очень удачно) г. Аренскій для исполненія своей симфоніи. Въ предъидущемъ концертѣ, послѣ 5-й симфоніи г. А. Глазунова, имѣвшей очень крупный и единственный успѣхъ, композитору былъ поднесенъ лавровый вѣнокъ.

Симфоническіе Концерты С.-Петербургской Музыкальной Школы.

I.

Первый концертъ.—Г-жа Эмма Кохъ изъ Берлина.—Г-нъ Фридрихъ Рещъ изъ Мюнхена.—„Молдава“.—Пояснительныя программы.

Зная недовѣрчивое равнодушіе нашей публики къ серьезнымъ симфоническимъ концертамъ, къ тому же являющимся въ нѣкоторомъ родѣ новинкою въ отношеніи антрепризы и участниковъ, можно было ожидать, что г-жа Эмма Кохъ изъ Берлина и г-нъ Фридрихъ Рещъ изъ

Мюнхена будутъ исполнять свои номера единственно для удовольствія представителей Спб. Музыкальной Школы да двухъ-трехъ десятковъ концертныхъ завсегдатаевъ. Къ великому удовольствію, ожиданія эти не сбылись. Зала оказалась если и не совсѣмъ переполненной слушателями, то все-таки полной, въ степени достаточной для удовлетворенія самолюбія устроителей и исполнителей.

Слѣдуетъ ли привѣтствовать возникновеніе совершенно новыхъ концертовъ? Утвердительный или отрицательный отвѣтъ на этотъ вопросъ можно дать только по окончаніи всего предполагаемаго цикла изъ пяти вечеровъ. Если они лишь ненужно увеличатъ собою изрядное число плохихъ, нехудожественныхъ концертовъ, устраиваемыхъ въ Петербургѣ съ разными цѣлями и безъ всякихъ цѣлей, то, разумѣется, привѣтствія придется отложить въ сторону. Отъ души желаю, чтобы на дѣлѣ оказалось противное, но, прослушавъ первый концертъ, опасаясь, что его не окажется. Этотъ первый концертъ, данный 15-го Февраля, произвелъ странное, неопредѣленное и даже нѣсколько двусмысленное впечатлѣніе. Со стороны радостно-готовнаго приѣма исполнителей публикой, онъ слегка напоминалъ домашне-любительскія музыкальныя забавы. Со стороны художественной, со стороны достоинства исполненія избранныхъ произведеній, онъ сильно приближался къ типу лѣтнихъ, загородно-садовыхъ концертовъ, учреждаемыхъ въ видахъ поднятія и оживленія буфетной промышленности. Но, во всякомъ случаѣ, повторяю, настоящую оцѣнку этого предпріятія слѣдуетъ отложить до его, надѣюсь, благополучнаго завершения. Хорошо будетъ и то, если намъ дадутъ услышать нѣсколько новыхъ, не исполнявшихся въ Петербургѣ, произведеній молодыхъ западныхъ композиторовъ (поэмы Штрауса, Риттера, и пр.).

Place à la dame! Г-жа Эмма Кохъ, піанистка. На программѣ стоитъ лаконическое «изъ Берлина», — доказательство, что гг. устроители концерта очень мало ознакомились съ разнообразіемъ таланта своей гостыи. Въ противномъ случаѣ, они смѣло могли бы составить замѣчательную программу въ стилѣ фурурныхъ афишъ Крестовскаго сада.

Прослушавъ пианистку, полагаю, никто не сталъ бы отрицать ихъ права прибавить къ достоинству г-жи Эммы Кохъ выраженному словами «изъ Берлина», описаніе ея умѣнья совершать полеты чрезъ всю залу, уцѣпившись зубами за нервы слушателей, ея владѣнья высшей школой верховой ѣзды на барабанной перепонкѣ слушателей, ея непостижимую ловкость въ устройствѣ фокусовъ моментальнаго превращенія Бетховена и Шопена въ блюдо котлетъ или въ «тарарабумію». Подобное описаніе, вѣрное, привлекло бы большее количество публики, способной оцѣнить таланты берлинской пианистки, а также предохранило бы отъ посѣщенія концерта всѣхъ, сохраняющихъ хотя бы малую долю уваженія къ искусству.

Г-жа Кохъ «сыграла» D-dur'ный концертъ Бетховена. Въ первый разъ интересное, вдохновенное сочиненіе Бетховена произвело впечатлѣніе безтолковаго уличнаго скандала. Мелодическія фразы, аккорды, пассажи, трели, все это суетливо бѣжало, останавливалось поглазѣть на что-то случившееся, безучастно проходило мимо. Никакой связи, никакихъ отбѣнковъ въ переходахъ къ смѣнѣ настроеній, ни малѣйшей заботы о цѣльности произведенія, ни малѣйшаго вниманія къ единству музыкальнаго организма! Прибавьте къ этому бездушный деревянный тонъ (принятый за «стильность» передачи), неряшливость техники, некрасивую неровность трели, капляющие звуки при отбѣткахъ sforzando, невыносимое, тупое отколачиванье клавишей для полученія forte, сопоставьте эти частности съ общей грубостью, безвкусіемъ и безтолковостью исполненія—и вотъ въ какомъ нарядѣ появился Бетховенъ въ 1-мъ симф. концертѣ Спб. Музык. Школы! Послѣ этого излишне было бы входить въ частности, но не могу не отмѣтить своеобразнаго пониманія г-жею Кохъ вступительной фортепианной реплики, предшествующей длинному tutti. Пианистка вообразила, что эти 5 тактовъ написаны Бетховеномъ для испытанія прочности струнъ инструмента и.... испытала. Замѣчу еще, что если придуманная Бетховеномъ трель въ терціяхъ и является неисполнимой, то пассажи состоящіе изъ равномернаго чередованія группъ

въ тридцать-вторыхъ и шестнадцатыхъ, слѣдуетъ исполнять такъ, какъ они написаны, а не смазывать ихъ quasi glissando, съ полнѣйшей ритмической беззаботностью. Прибавлю также, что концертъ исполнялся съ каденціями Рубинштейна и Бюлова. Очевидно, сочиненнаго Бетховеномъ показалось для г-жи Кохъ далеко недостаточно, чтобы развернуть свой талантъ во всемъ блескѣ Гг. виртуозы, предоставьте оперчымъ пѣвцамъ пѣть Алябьевскаго «Соловья» въ Россиніевскомъ «Цирюльникѣ» и не избрѣгайте некрасивой музыкальной фирмы «Бетховенъ и К^о, хотя бы только изъ уваженія къ праву неприкосновенности личности! — Уничтоживши Бетховена, г-жа Эмма Кохъ принялась массировать Шопена. Какъ массажистка, она безъ сомнѣнія очень талантлива. Шопенъ явился неизнаваемымъ. Къ несчастію, эксперименту этому подвергся идеально—прекрасный ноктюрнъ C—moll, восхитительно, съ неподражаемой поэзіей исполнявшійся въ послѣдній разъ Іосифомъ Гофманомъ. Нѣчто странное случилось теперь изъ этого шедевра. Громыхали басы, бездушно выстукивалась мелодія, хроматическіе ходы октавами въ средней части совершенно сливались съ полнозвучными аккордами темы, звучавшими на этотъ разъ жидко, безильно и пусто. Когда же дѣло дошло до Doppio movimento, то эта часть въ толкованіи г-жи Кохъ приняла аллюру Трамвай-галопа. Нѣжныя гармоническія тріоли аккомпанимента совершенно не воспринимались ухомъ и вмѣсто прекрасной музыки трепетала и содрагалась какая-то звучащая масса, безформенно-жирная, веснушчатая и потная... Можетъ быть, въ этомъ заключалась оригинальная сторона исполненія, но, только въ первый разъ пришлось мнѣ убѣдиться, что изъ тонкой поэзіи Шопеновскаго духа возможно сдѣлать нѣчто антипатичное, невыносимое!... Затѣмъ г-жа Кохъ вступила въ сраженіе съ Листомъ и Мошковскимъ.

Я не позволилъ бы себѣ распространяться объ исполненіи этой музицирующей дамы изъ Берлина, если-бы не имѣлъ въ виду отмѣтить слѣдующій фактъ. Г-жѣ Эммѣ Кохъ апплодировали, г-жѣ Эммѣ Кохъ поднесли *дош корзинка*

цветовъ, г-жу Эмму Кохъ заставили играть сверхъ программы!! Слышались, правда, и протесты, но они заглушались шумнымъ проявленіемъ того домашне-любительскаго настроенія публики, о которомъ я упомянулъ выше. Слѣдствіемъ подобнаго приѣма можетъ быть то, что г-жа Эмма Кохъ окончательно увѣрится въ своемъ артистическомъ призваніи. Кто будетъ виноватъ въ этой злой путкѣ?! Эстетическая невмѣняемость совершающихъ цвѣточные подношенія, приглашающихъ бездарную исполнительницу и апплодирующихъ ей! И начнется долгое переѣзжаніе изъ города въ городъ, начнется публичная вивисекція Бетховена, Шумана, Шопена, ненужная, мучительная, безжалостная, безстрашная... Впрочемъ, «мы, вѣмцы, боимся только Бога и своего императора...» Но въ заключеніе, отмѣчу довольно свѣтлую сторону подобнаго явленія. При наличности такого сорта исполнительницъ, наша даровитая піанистка Познанская, также г-жи Кашперова, Друкеръ и др. получаютъ неоспоримое право и полнѣйшее основаніе считать себя Рубинштейнами.

Г-нъ Фридрихъ Решъ (изъ Мюнхена) заграницею извѣстностью не пользуется. У насъ же это имя было услышано впервые. Впечатлѣніе, произведенное имъ въ первомъ концертѣ нельзя считать окончательнымъ. Выступая передъ незнакомой публикой, дирижируя впервые новымъ для себя оркестромъ, г. Решъ, вѣроятно, волновался, что не могло не отразиться на исполненіи. Последнее подтверждается и тѣмъ, что вторая часть программы, съ внѣшней стороны, была проведена имъ непримѣръ лучше первой. Въ фигурѣ и манерахъ г. Реша прежде всего бросается въ глаза отсутствіе авторитетности, необходимой для лица, управляющаго нѣсколькими десятками музыкантовъ. Въ немъ сквозитъ неувѣренность, робость; дирижируя, онъ излишне суетится и имѣетъ видъ человѣка, загоняющаго цыплятъ въ курятникъ и озабоченнаго тѣмъ, что въ одно мгновеніе они могутъ снова разбѣжаться. Пѣвучія мелодіи не скорого темпа г. Решъ слегка вытанцовываетъ головой и корпусомъ, — замашка садовыхъ капелмейстеровъ, вызываемая преобладаніемъ вальсовъ въ репер-

туарѣ. Напротивъ того, дирижируя музыку Вагнера, онъ пріобрѣтаетъ осанку мага и жреца: *Стройнымъ*—исполненіе пьесъ 1-го концерта назвать нельзя. Звукъ часто раздваивался; еще чаще отдѣльныя группы инструментовъ синкопировали свои партіи, хотя это и не входило въ расчеты композитора. Досаднѣе всего, что г. Решъ никакъ не могъ добиться красоты звука. Извѣстный оркестръ звучалъ, подъ его управленіемъ, грубо, рѣзко, топорно и неуклюже. Вообще основываясь опять таки на первомъ впечатлѣніи, можно сказать, что въ натурѣ г. Реша несравненно больше старательности, чѣмъ артистичности, больше терпѣливаго желанія, чѣмъ врожденнаго призванія. Ожидавшіе встрѣтить въ лицѣ мюнхенскаго гостя выдающійся талантъ очень обманулись въ своихъ ожиданіяхъ, встрѣтивъ только довольно скучную, будничную посредственность. Что касается частности исполненія, то нельзя не отмѣтить склонность г. Реша къ нюансировкѣ и нерѣдко въ ущербъ цѣльности впечатлѣнія. Симфонію Гайдна онъ пронюансировалъ такъ, что изъ за деревьевъ не видно было лѣса. Чего либо своего, оригинальнаго и новаго въ отдѣлкѣ деталей, онъ, однако, не показалъ. Впрочемъ, есть извѣстнаго рода оригинальность въ возрѣніяхъ г. Реша на динамическое равновѣсіе оркестра. Семейство мѣдныхъ является въ его пониманіи настоящимъ музыкальнымъ Вааломъ безжалостно пожирающимъ всякую мелодію, всякія сочетанія, порученныя другимъ инструментамъ. Такъ, въ первыхъ же тактахъ увертюры къ «Эвриантѣ», казалось, партія скрипокъ написана авторомъ лишь въ виду того, что скрипачамъ платится жалованье. Но, особенно давала себя знать эта тиранія мѣдной группы въ увертюрѣ къ «Моряку-Скипальцу». Г-нъ Решъ преобразилъ эту увертюру въ карикатуру на «musique de l'avenir», которая, сокрушивъ уши слушателей, начала бить ихъ по вискамъ и затылкамъ. Въ отношеніи подобной фанфароманіи г. Решъ далеко опередилъ г. Блейхмана.

Единственной новинкой программы была «Молдава», симфоническая поэма. Сметаны, произведеніе на опредѣленный сюжетъ, несравненно поэтичнѣе выра-

женный въ составленной композиторомъ словесной программѣ, нежели въ самой музыкѣ. Дѣло идетъ о рѣкѣ Молдавѣ, образующейся изъ слиянія двухъ ручьевъ, спокойнаго и стремительнаго, катящей далѣе свои волны сквозь дремучія лѣса, въ которыхъ слышатся звуки охоты, мимо деревень, гдѣ раздаются свадебные напѣвы, качающей на своихъ струяхъ въ лунныя ночи воздушныя вереницы русалокъ, отражающей въ своихъ водахъ мрачныя развалины старинныхъ замковъ, стѣсняемой скалистыми ущельями, вырывающейся изъ нихъ громовымъ водопадомъ, широкой лентой пронизывающей, Прагу съ ея кремлемъ Вышь-Градомъ, теряющей въ безпредѣльномъ пространствѣ. Рядъ картинъ очень разнообразенъ и для воспроизведенія звуками удобенъ. Талантъ Сметаны лишенъ, однако, того величія и грандіозности, которыя требовались извѣстными моментами поэмы. Въ результатъ получило то, что наибольшій рельефъ приобрѣли незатѣйливое милое начало, народнаго пошиба музыка сельской свадьбы, фантастичныя игры нимфъ, да еще мимолетный эпизодъ отраженія руинъ. Когда же дѣло коснулось водопада, то получился только безтолковый, бессодержательный грохотъ, а Вышь-Градъ превратился въ казарму, въ которой солдаты разучиваютъ арранжировки Вагнеровскихъ пьесъ. Особеннаго впечатлѣнія «Молдава» не произвела. Въ мелодическомъ отношеніи она скудна, гармоничная сторона красива, но безъ особенной новизны, въ отношеніи же картинности она положительно неудачна. Такъ напримѣръ, *отголоски* охоты и свадьбы настолько выдвинуты оркестромъ на первый планъ, что кажется — и охотятся, и свадьбу празднуютъ на самой серединѣ рѣки. Всякій разъ, когда слышишь какое либо произведение Сметаны, очень дѣльное на родинѣ, удивляешься тому высокому положенію, которое занялъ этотъ композиторъ во мнѣніи чеховъ. Нѣкоторые доходятъ до сравненія его съ *Глинкой!* Приходится согласиться, что національное, патриотическое чувство является весьма значительнымъ ингредиентомъ въ общей совокупности эстетическихъ впечатлѣній.

Первый концертъ кончился! Бетховенъ, Вагнеръ, Шопенъ, Веберъ... А

какъ, въ сущности, все это было далеко отъ искусства! Несмотря на присутствіе такихъ именъ, вечеръ этотъ по своему содержанію мало чѣмъ отличался отъ обычнаго времяубиванія, будь то карточная игра или заранѣе приготовленные, условные разговоры для разговора. Впечатлѣніе концерта — скука, тяжелая, непріятная, утомленіе и недовольство, между тѣмъ это была музыка! Чего то не доставало въ ней!..

Въ воскресенье, 18 Февраля, часть программы благотворительнаго концерта исполнялъ Гофманъ. Тогда стало понятно, почему такую скуку навѣялъ вечеръ 15-го Февраля... Не доставало *живой души*, отсутствовала та красота творчества въ области исполненія, которая захватываетъ, плѣняетъ слушателя, придаетъ эстетическимъ ощущеніямъ необыкновенную силу и обостренность. Безъ этой души, безъ этой живой красоты, искусство становится ненужнымъ, излишнимъ, лишенной смысла, безцѣльной выдумкой... Даже великія музыкальныя произведенія роковымъ образомъ осуждены на *вампиризмъ*. Чтобы жить, чтобы дѣйствовать всей силой своей красоты, они должны питаться живой кровью, живыми нервами. Иначе они — только тѣни чего-то прекраснаго, иначе они мертвы, бессильны, непонятны, — непонятны, несмотря даже на то, что для замѣны этихъ дорогихъ и необходимыхъ продуктовъ питанія, придумана «стильночи передачи»... «Стильночи передачи»! — гласеть, которымъ обиваютъ старый гробъ неспособные силой своего духа воскресить заключенный въ немъ трупъ!

Положимъ, гдѣ же искать этихъ живыхъ душъ? Гофманы и Штольцинги не встрѣчаются на каждомъ шагу! Нельзя же включать параграфы о «необходимости творчества», о «наличности чувства красоты» въ контракты «артистовъ», выписываемыхъ à bon marché изъ Лейпцига, Мюнхена, Дрездена, Берлина... Остается довольствоваться ремесленностью, «бемессерствомъ», все болѣе и болѣе вторгающимся въ искусство... Но, тогда, придется сдѣлать странное для столбцовъ музыкальнаго журнала заключеніе, — заключеніе, навѣянное этимъ первымъ изъ новоучрежденныхъ концертовъ. Невольно думается — чѣмъ

меньше будет исполняться музыки, тѣмъ больше будетъ она музыкой. П.

Итальянская опера.

Въ Маломъ Театрѣ поставлена малознакомая петербуржцамъ опера Фелисьена Давида «Лалла Рукъ». Благодаря тщательному исполненію и неоспоримымъ достоинствомъ партитуры, она имѣла успѣхъ. Опера сплошь мелодична, но мелодіи ея, за малыми исключениями, особенной оригинальностью не отличаются, а при быстрыхъ темпамъ звучать даже тривіально. Обработаны онѣ тщательно, изящно интересно, какъ въ гармоническомъ, такъ и въ инструментальномъ отношеніи. Прелестно обращеніе къ природѣ, составляющее 1-ю часть дуэта 2-го акта. Оно написано съ вдохновеніемъ, удачно выдержано въ цѣломъ, поэтично и колоритно звучитъ въ оркестрѣ. Изъ остальныхъ №№ выдается мечтательный романсъ Лалла, пѣсни Нурредина и квартетъ. Слабѣ всего комическая сторона оперы. Музыка ея заурядна, бездушна и составляетъ блѣдную копию музыки Обера. Большинство №№ написано въ однообразной куплетной формѣ, что сообщаетъ общему впечатлѣнію нѣкоторую монотонность. Восточный колоритъ присутствуетъ; онъ не яркъ, но довольно своеобразенъ. Это все тотъ же Парижскій востокъ, который изображается преимущественно со своей граціозной и пикантной стороны во многихъ сочиненіяхъ С.-Салса, Бизэ и др. Вообще опера, включенная въ узкія границы обычнаго итальянскаго опернаго репертуара, производитъ свѣжее и музыкальное впечатлѣніе. Слѣдуетъ рекомендовать ее нашимъ частнымъ опернымъ сценамъ. Постановка не сложна, а музыкальное достоинство и художественность ставятъ ее неизмѣримо выше обычнаго репертуарнаго уровня, образуемаго «Сельской честию» «Паяцами», «Трубадуромъ» и пр.

Главные партіи исполнялись г. Мазини и г-жей Арнольдсонъ. Первый производитъ все то же прекрасное впечатлѣніе тонкостью, изяществомъ и своеобразіемъ манеры своего исполненія. Голосъ все также молодъ, полнозвученъ и обаятельно красивъ. Г-жа Арнольдсонъ сыѣла свою партію безцвѣтно и равнодушно. Совершенно напрасно вставляетъ она въ 3-й актъ безсодержательную и довольно аляповатую арію изъ «Бразильской жемчужины» Давида же. Прежде всего исполнять она ее очень грубо, безъ малѣйшаго блеска, какъ затверженный, трудный урокъ. Затѣмъ, арія эта совершенно не соответствуетъ настроенію геро-

ини оперы и, кромѣ того, неприятно дисгармонизируетъ съ общимъ характеромъ ея партіи, въ которой колоратура отсутствуетъ. Оперные виртуозы все еще продолжаютъ смотрѣть на оперу, какъ на концертъ.

Оркестромъ дирижируетъ г. Помѣ, очень толково, съ увлеченіемъ и даже съ нюансами. Оркестръ играетъ стройно. На дирижерскомъ пюпитрѣ лежитъ партитура, что, въ частной оперной антрепризѣ является очень рѣдкимъ, исключительнымъ фактомъ. М.

— 25-го января с. г. въ залѣ придворной пѣвческой капеллы состоялся духовной концертъ въ память бывшаго директора ея А. Ѳ. Львова, по случаю исполнившагося въ декабрѣ п. г. 25-лѣтія со дня его смерти. Концертъ носилъ должно-торжественный характеръ; передъ эстрадой былъ помѣщенъ, посреди зелени, бюстъ Львова; при входѣ продавалась брошюрка, заключающая въ себѣ краткій очеркъ музыкальной дѣятельности Ал. Ѳед. Львова. Къ сожалѣнію послѣдній составленъ неполно и очень смутно: неизвѣстный составитель привелъ нѣсколько выдержекъ изъ «записокъ» А. Львова и ничего не привелъ новаго объ управленіи послѣднимъ пѣвческой капеллы.

Концертъ, прошедшій подъ обычнымъ умѣреннымъ управленіемъ г. С. А. Смирнова, заключалъ въ себѣ, кромѣ гимна, 9 духовныхъ композицій Львова. Исполненныя произведенія были крайне различнаго качества; одно изъ прекрасныхъ достоинствъ ихъ—это (если можно такъ выразиться) прекрасная инструментовка на голоса—звукъ при хорошемъ исполненіи получался отличный, часто походившій на роскошный органъ. Меньше всего въ этихъ произведеніяхъ стариннаго церковнаго характера. Послѣднему особенно не соответствуетъ форма *концерта*, такъ любимая многими духовными композиторами. Концерты имѣютъ характеръ музыкальнаго услажденія и рѣдко соответствуютъ религиозному настроенію; кстати, форма ихъ совершенно католическаго образца. Изъ исполненныхъ пьесъ Львова особенное впечатлѣніе произвела «Предстояще кресту».

— Въ среду 14 февраля первый солистъ-скрипачъ Императорской оперы В. Г. Вальтеръ далъ въ залѣ Петровскаго училища концертъ, прошедшій очень удачно.—Въ стройно исполненной вмѣстѣ съ А. Н. Есиповой Крейцеровой сонатѣ Бетховена г. Вальтеръ выказалъ глубокую музыкальность, строгость и стиль. Въ концертѣ Эрнста (Fis-moll), трудныхъ вариацияхъ Паганини и первомъ полонезѣ Вѣ-

ивянского проявилась во всемъ блескъ сильная техника концертанта, причемъ музыкальность его придавала интересъ даже очень скучному съ музыкальной стороны произведенію Эрста. Наконецъ, стоявшія въ программѣ мелкія вещицы Аренскаго и Шумана, а равно сыгранья на *vis* небольшія произведенія Кюи, Сент-Савса и Рубинштейна. Вѣнявскаго показали, что и въ этомъ родѣ музыки В. Вальтеръ хорошій исполнитель, умѣющій вносить въ передачу миниатюръ необходимыя для нихъ изящество, законченность, отдѣлку подробностей и вѣрность настроенія.

Участвовавшая въ концертѣ пѣвица М. А. С., очень извѣстное меццо-сопрано, поддерживало общій интересъ вечера. А. В. О.

— 14-го февраля въ Общ. Камерной музыки состоялся квартетный вечеръ, при участіи молодыхъ талантливыхъ квартетистокъ сестеръ Редеръ. Въ программу вошли, между прочимъ, квартеты съ фортепьяно: Бетховена (*Es-dur*) и Дворжана (*Es-dur*). Сестры Редеръ (Ровалія—фортеп., Софія—скрипка, Лола—альтъ и Эмилія—виолончель) кончили въ 1892 г. музыкальную академію въ Будапештѣ и затѣмъ постоянно и съ успѣхомъ концертируютъ по Европѣ. Печать о нихъ отъывается съ большою похвалою. Публика у насъ приняла молодыхъ музыкантъшъ тепло; однако нельзя не сказать, что, покуда, ничего особо выдающаго въ ихъ исполнѣніи нѣтъ.

— 19-го февраля въ залѣ кредитнаго общества дала концертъ ученица проф. Катони г-жа С. А. Гепнеръ. Въ концертѣ участвовали между прочимъ профессоръ концертантки и г. А. Вержбиловичъ, имѣвшіе обычно шумный успѣхъ. Хорошо была принята и г-жа Гепнеръ, выказавшая хороший голосъ и прекрасную школу. Если не ошибаемся г-жа Гепнеръ впервые выступила въ серьезномъ концертѣ и лишь недавно начала заниматься съ проф.

Катони. Въ такомъ случаѣ должно отмѣтить ея быстрый успѣхъ и ожидать хорошей музыкальной будущности.

— Профессоръ С-Петербургской консерваторіи Л. А. Саккетти прочелъ 25-го февраля 1896 г. въ помѣщеніи музык. курсовъ И. А. Глассера лекцію «Объ отношеніи музыки къ тексту». Лекторомъ были рассмотрѣны вѣкоторые древніе музыкальные тезисы китайцевъ и грековъ; далѣе слушатели ознакомились съ первыми музыкальными произведеніями европейскихъ трубадуровъ, контрапунктистовъ, съ начатками гомофонной музыки, церковными пѣснопѣвными, первыми попытками оперныхъ композицій и т. д. Лекторъ дошелъ лишь до первой половины 18-го вѣка и затѣмъ, сдѣлавъ крутой переходъ къ Рих. Вагнеру, закончилъ свое чтеніе утверженіемъ, что музыка должна быть болѣе или менѣе подчинена тексту, чему мы находимъ доказательства какъ въ древней музыкѣ, такъ и въ современныхъ музыкальныхъ стремленіяхъ. Къ сожалѣнію лекторъ мало коснулся второй половины XVIII и не выдѣлилъ рельефно отношенія музыки къ программному тексту. Между тѣмъ старинные композиторы неоднократно возводились въ образцы въ этомъ смыслѣ (Гайднъ), тогда какъ ихъ намѣренія, въ общемъ сходныя съ таковыми Берліоза и Листа, были лишь каррикатурище и сифинѣе. Точно также XIX вѣкъ не вошелъ въ программу лекціи.

Лекція иллюстрировалась цѣлымъ рядомъ произведеній, исполненныхъ г-жей Мооль и г. Благовидовымъ. Лекторъ достойно былъ награжденъ продолжительными аплодисментами.

— На дняхъ вышелъ въ свѣтъ новый прекрасный и весьма почтенный трудъ проф. Л. А. Саккетти: «Краткая историческая хрестоматія съ древнѣйшихъ временъ до XVII вѣка включительно», въ изданіи М. М. Ледерла. Въ одной изъ ближайшихъ книжекъ мы вернемся къ этому прекрасному изданію.

М Б С К В А.

(Отъ нашего корреспондента).

Давно я живу въ Москвѣ, и однако не былъ еще свидѣтелемъ столь трогательныхъ явленій, какія имѣли здѣсь мѣсто за послѣдній мѣсяцъ. Какъ гдѣ, а у насъ, когда хотятъ чѣмъ-нибудь поразвлечь дѣтей, везутъ ихъ въ циркъ, въ оперу, на дѣтскій балъ. Признаться, такія развлечения мало оправдываемы. Въ циркѣ дѣтей тревожатъ сильныя ощущенія, въ оперѣ утомляютъ музыка и дѣйствіе, а на дѣтскихъ балахъ они изнемогаютъ отъ душнаго воздуха,

непривычнаго усиленнаго движенія. Время беретъ свое. Вотъ уже четыре-пять лѣтъ слѣжу я за дѣятельностью нѣкоего г. Эрарскаго. Дѣло все въ томъ, что г. Эрарскій любитъ дѣтей, и ради этой любви готовъ идти на самоотверженный, ничѣмъ неоплачиваемый трудъ. Заключается онъ въ организаціи дѣтскаго оркестра. Г. Эрарскій собралъ дѣтишекъ и устраиваетъ по воскреснымъ днямъ репетиціи. Онъ настолько сумѣлъ заинтересовать ихъ артисти-

чекимъ дѣломъ, что они готовы, пожалуй, и сколько угодно сидѣть и сколько хотите заниматься,—это на струнныхъ инструментахъ. Но дѣтскій организмъ слабъ, для духовыхъ-же легкія дѣтей вѣжныя скоро утомляются, значитъ инструменты, на которыхъ играютъ взрослые, не подходящи для маленькнхъ музыкантовъ. Г. Эарскій беретъ игрушечныя свистульки, трубочки и т. п., трудится надъ ихъ усовершенствованіемъ до поры, пока придасть имъ тембръ, во многомъ сходный съ настоящими оркестровыми духовыми инструментами. Онъ обращается за этимъ къ музыкальнымъ мастерамъ, посвящаетъ ихъ въ свои планы, растолковываетъ какой клапанъ убавить, гдѣ сдѣлать новый или удлинить раструбу. А вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ предъявляетъ и необходимое условіе—легкость игры на инструментѣ, да настолько, чтобы дѣтскія легкія не переутомлялись. Наконецъ, когда вотъ подобные инструменты были превращены какъ-бы въ настоящіе, г. Эарскій собралъ дѣтей. Много труда, громаднаго терпѣнія стоило этому чело-вѣку выучить играть по потамъ дѣтей и еще больше разучить съ ними пьесы. Терпѣніе и трудъ—все перетрутъ! Послѣ долгаго времени попытка г. Эарскаго удалась на славу. Маленькіе артисты, предводимые своимъ настойчивымъ учителемъ, выступали на музыкальныхъ утрахъ. Они незабвенны! Сколько удовольствія испытали сами малютки, сколько его они дали своимъ братишкамъ и сестрѣнкамъ. Да и родители не чужды были этому. За все время существованія этого оркестра мнѣ довелось услышать слѣдующія пьесы: изъ русскихъ произведеній — музыкальныя картинки Ц. Кюи «Елочка», «Зайчъка», «Христосъ Воскресъ»; Бородина «Въ монастырѣ» изъ фортепіанной сюиты; «Пѣсня безъ словъ» и Nocturne Чайковскаго; а изъ иностранныхъ—«Поэтическій отрывокъ» Грига, итальянскую серенаду Клейнмихеля, «Богемскій маршъ» Раффа, полонезъ Шуберта. Уже изъ одного этого перечня пьесъ можно замѣтить, къ чему въ музыкѣ стремится г. Эарскій: помимо развлеченія, забавы, воспитать вкусъ, развитъ привычку къ слушанію и исполненію хорошей музыки. Такой репертуаръ можетъ заронить благодатную искру въ сердце малютки и окрылить ее на дальнѣйшій подвигъ въ музыкальной жизни. Всѣ эти пьесы г. Эарскій перекладываетъ на дѣтскій оркестръ очень хорошо, виртуозно, съ пониманіемъ знатока. Выходящій изъ ряда вонъ трудъ этого чело-вѣка не пропасть даромъ. На вечеръ 2-го февраля, въ помѣщеніи Докторскаго клуба, гдѣ

участвовали и дѣтскій оркестръ, г. Эарскій былъ предметомъ самаго задушевнаго вниманія посѣтителей, устроившихъ ему достойную овацію. Въ этотъ вечеръ дѣти особенно пришли въ неописуемый восторгъ отъ исполненія пьесы «Кукушка».

Достойная глубокаго сочувствія дѣятельность г. Эарскаго отозвалась и на другихъ людяхъ, хотя, можетъ и поступающихъ самостоятельно. 2-го февраля мнѣ пришлось побывать на другомъ дѣтскомъ торжествѣ. Въ малой залѣ собранія давали свой концертъ ученики четвертой классической гимназіи. Тутъ тоже свой оркестръ, поголовно почти составленный изъ учащихся, за исключениемъ развѣ четырехъ-пяти артистовъ, приглашенныхъ для поддержки. Какъ значилось въ программѣ, всѣхъ оркестрантовъ 45 чело-вѣкъ. Въ оркестрѣ полный составъ струнныхъ и духовыхъ, помимо лишь гобоевъ и фаготовъ. За то есть альтгорны, теноргорны, баритоны и басы. Соединяясь съ остальными группами духовыхъ мѣдныхъ и деревянныхъ,—получается самостоятельный духовой оркестръ. Значитъ два оркестра—бальный и духовой! Разучиваніемъ обоихъ занимался г. Н. Федоровъ, очевидно приложившій не мало старанія и рвенія къ дѣлу. Нужно отдать ему справедливость: по своему ученики играютъ въ высшей степени превосходно. Видимо они прилагаютъ всѣ усилія, всю заботливость свою на борьбу съ трудными мѣстами нотныхъ партій. Они очень мило исполнили «Свадебный маршъ» Мендельсона, «Tänztage» Шумана и «Венгерскій танецъ № 4» Брамса. Кромя этого, одними струнными достаточно выразительно сыграны были «Колыбельная пѣсня» Миллера-Верхгауса и Pizzicato, а духовой оркестръ исполнилъ «Пѣсня ночи» Юнгмана и танецъ изъ балета «Сильвія» Делиба. Программа немножко пестра, но развѣ можно къ этому предъявлять требованія? Важенъ фактъ развитія оркестроваго дѣла. Зато нужно было видѣть, какъ оркестранты-ученики рады были своему участію въ добромъ дѣлѣ вспоможенія недостаточнымъ товарищамъ, въ пользу коихъ они отдали сборъ съ концерта, зато нужно было видѣть довольство многочисленной публики, довольство прочихъ учащихся, не принимавшихъ участія въ концертѣ, а бывшихъ слушателями своихъ товарищей. Успѣхъ оркестра дѣлалъ и хоръ учениковъ. Они очень стройно пропѣли «Музыкантовъ» Бахметева, «Пѣсня лодочниковъ» Воротникова, «Хорватскую пѣсню» Архангельскаго и народную пѣсню въ переложеніи В. Орлова «Вейся, вейся, капуста». Г. За

ринь, разучивавшій съ хоромъ, довольно хорошо и ведетъ его въ смыслѣ чистоты интонаціи и нюансировки. Не смотря на то, что билеты на этотъ концертъ предлагались лишь аяанкомымъ и родственникамъ учащихя, тѣмъ не менѣе ихъ набралось столько, что въ залѣ стояла духота и давка. Въ концертѣ принимали участіе и заправскіе артисты, но упоминаніе о нихъ и не столь необходимо.

Было-бы несправедливо не упомянуть о музыкальномъ утрѣ для дѣтей и учащихся, данномъ въ помѣщеніи совѣта дѣтскихъ пріютовъ. Назначено оно было въ Воскресенье, 11 Февраля, въ часъ пополудни. Программа составлена была достаточно обдуманно, серьезно. Вотъ что прослушали дѣти: «Дивертисментъ» Моцарта для скрипки (Чижевскій), альты (Семеновъ) и виолончели (Дубинскій), въ исполненіи пианиста г. Курбатова «Lieder ohne Worte» Мендельсона, «Souvenir de Naples» Чайковского, вторую баркароллу Рубинштейна, «Scherzo» Chopin Шопена. Кромѣ этого скрипачъ Чижевскій сыгралъ «Serenade melancolique» Чайковского, а пианистъ г. Розеновъ совмѣстно съ виолончелистомъ г. Дубинскимъ «Polonaise brillante» (op. 3) Шопена. Поименованные мною артисты — питомцы здѣшней консерваторіи, имѣющіе прекрасную репутацію въ музыкальномъ мѣрѣ, и это достаточное ручательство за художественно-тонкое исполненіе произведеній. Дѣтскія сердца чутко поняли это, такъ какъ утро прозвело на нихъ самое очаровательное впечатлѣніе. Благодаря тому, что все на немъ прошло превосходно, инициаторы предполагаютъ дать еще два-три утра, а въ будущемъ цѣлый рядъ, памятуя при томъ воспитательную цѣль и направленіе.

И театры могутъ стремиться къ этому. За примѣрами ходить не далеко. Когда въ Большомъ театрѣ идетъ балетъ «Конекъ-горбунокъ», тамъ только и видно почти однихъ дѣтей. Они беззаботно лепечутъ на весь зрительный залъ, пересмѣиваются, дѣлается по своему впечатлѣніямъ. Эстетическая потребность у нихъ кроется въ немальной степени, чѣмъ и у взрослыхъ, но только сѣуженная, безотчетная, но за то и болѣе непосредственная. Теперь у ребятишекъ «Гензель и Грѣтель» Гумпердинка, опера, поставленная равнѣе г. Лентовскимъ въ театрѣ Солодовникова, а потомъ и въ Большомъ театрѣ, въ бенефисъ за двадцатипятилѣтнюю службу режиссера оперы г. Стерлигова. На эту оперу въ театрѣ Солодовникова водили дѣтей очень много, и видимо ихъ сильно интриговала фабула ея. Я не замѣтилъ того-же по отношенію къ музыкѣ. Причины понятны. Но

особенно дѣтей приводила въ восторгъ музыкальная сказка Гумпердинка «Семь козликковъ», поставленная въ этомъ-же театрѣ. Пожалуй ихъ интересовала и музыка, особенно, когда старая козочка поетъ пѣсенку съ звукоподражаніемъ блянію, или когда завываетъ съ голлодухи старый волкъ, прокрадывающійся слопать оставшихся въ клѣткѣ козлятокъ. Тутъ, во-первыхъ, потѣхъ ребятишекъ обширное поле, во вторыхъ интересна и сама музыка. Нужно замѣтить, что «Семь козликковъ» оставлены были еще сносно, но исполнители позволяли себѣ совсѣмъ неприятныя вольности. Г. Леонидовъ, напр., чрезвычайно комично изображавшій стараго волка, вдругъ ни съ того, ни съ сего припелъ куплеты на тему о биржевыхъ дѣльцахъ, проворовавшихся кассирахъ, а г-жа Бауэръ — о рожкахъ козочекъ козламп. Посвящать дѣтей въ такія «штучки» — грѣшно! Партитура Гумпердинка состоитъ всего изъ шести маленькихъ, по наивныхъ и простенькихъ музыкальныхъ нумеровъ, доступныхъ Солодому слуху и пониманію; но въ театрѣ Солодовникова къ нимъ приставлены были какіе-то звуковые куплеты шансонетнаго пошиба, да кромѣ того, впечатлѣнію мѣшаль и вставной заключительный балетъ.

Кстати вообще о нашихъ оперныхъ театрахъ. Москвичей обуяла итальяноманія! Въ нынѣшнемъ сезонѣ играли двѣ итальянскія труппы: одна въ театрѣ «Новый Эрмитажъ», потомъ за прїѣздомъ сюда г. Росси перекочевавшая въ Никитскій, другая въ театрѣ Солодовникова. Труппа «Новаго Эрмитажа» не блистала артистическими именами, и сборы ея держались «въ средѣ умѣренности» — по выраженію Щедрина. Да и чѣмъ, собственно, привлечь? Оперы шли все знакомыя-перезнакомыя, да и тѣ съ грѣхомъ пополамъ. Изъ соправъ тутъ лучше другихъ посредственностей оказались г-жи Залла и Тоцци. Но это не болѣе какъ полезныя артистки сами по себѣ, не выдерживающія сравненія. Изъ мужчинъ на первомъ планѣ теноръ г. Кокини. Онъ и пѣлъ, и игралъ довольно мило, а главное готовъ на какія угодно партіи, относясь къ нимъ добросовѣстно. Для поправленія сборовъ приглашались баритоны гг. Девойодъ, Амирджанъ, а на партіи теноровъ Преображенскій, Шахламанъ и Априкианъ. Все-же спектакли этой небольшой труппы выдерживали снисходительную критику. Только отнюдь не хоръ и оркестръ. Хоръ жалокъ во всѣхъ отношеніяхъ: не только играть уже, а и пѣть хоть что-нибудь онъ не умѣлъ, служа своими выходами только смѣху и остроумамъ публики.

Чуть-чуть получше оркестръ, хотя и онъ заставляя болѣе или менѣе понимающихъ толкъ въ музыкѣ содрогаться и ежиться отъ фальши. Каково-же было это дирижерамъ оперы гг. Шпачекъ и Лабруна, дирижерамъ и не вѣсть какимъ, но все-таки имѣющимъ уши. Изъ давно не шедшихъ въ Москвѣ оперъ «новянками» оказались «Криспино и кума» Риччи, «Любовный эликсиръ» Доницетти и «Папа Мартынъ» Кавіони. Перенеся свою дѣятельность въ Никитскій театръ, эта труппа все-таки закончила сезонъ благополучно: теперь же, пополненная новыми силами, съ улучшеннымъ хоромъ и оркестромъ, она продолжаетъ играть въ театрѣ Шелалутина.

Рядомъ съ этой посредственной, фигурировала и хорошая труппа подъ управленіемъ г. Бернарда, въ театрѣ Солодовникова. Не смотря на то, что грандіозный по размѣрамъ зрительный залъ театра былъ иногда переполненъ зрителями, въ концѣ концовъ антрепренеръ потерпѣлъ убытки. Не мудрено. Помимо прекраснаго артистическаго персонала, г. Бернардъ имѣлъ оркестръ слишкомъ въ пятьдесятъ человѣкъ и не меньшей по составу хоръ. А такъ какъ антрепренеръ открылъ представленія въ то время, когда уже и музыканты и хористы были на мѣстахъ, то ему пришлось платить большія жалованья, только бы совсѣмъ не остаться безъ хора и оркестра. Последніе были прямо-таки хороши. Дирижировалъ г. Помз, многоопытно, съ темпераментомъ и увлеченіемъ. Изъ пѣвицъ главное вниманіе обращали Даркле, Арнольдсонъ и Борги, съ извѣстными хорошими достоинствами, а изъ артистовъ: Мазини, Де-Марки—тенора, баритонъ Карусонъ и басъ Ровира. Въ общемъ мужской персоналъ слабѣе женскаго. Спектакли проходили гладко и стройно, и пѣвцы пользовались большимъ успѣхомъ.

Не посчастливилось только русской оперѣ. Я уже писалъ, что она водворилась было въ Никитскомъ театрѣ, и не надолго. Главной причиной прекращенія ея дѣятельности нужно считать недостатокъ въ пѣвцахъ. Большинство изъ нихъ или вновь знакомилось съ операми, или же вынуждено было пѣть иногда и не свои партіи. На это публика смотрѣла сквозь пальцы, потому что хотѣла только слушать музыку, и къ артистамъ относились послабляюще. Но они скоро намѣнили репертуаръ, зачѣмъ-то включили въ него нѣсколько итальянскихъ оперъ, и публика начала охладѣвать, сборы падать,—дѣло прикончилось съ большимъ убыткомъ. Положительно Москвѣ не везетъ на частную русскую оперу. Мѣстные

капиталисты убивали и убиваютъ деньги на итальянцевъ. Когда прекращало свою дѣятельность симпатичное оперное товарищество Праншинкова, ни одинъ изъ этихъ меценатовъ-итальянмановъ даже и въ затылкѣ не почесалъ. Ихъ не было тогда и въ театрѣ, а у итальянцевъ сидятъ теперь постоянно, выдумывая необычныя подвешенія даже второстепеннымъ артистамъ. Только вопросъ: по заслугамъ-ли честь?

Существовалъ здѣсь когда-то музыкальный кружокъ любителей, завѣдываемый умершимъ профессоромъ мѣстной консерваторіи виолончелистомъ Фитценхагеномъ. Кружокъ этотъ процвѣталъ, ибо г. Фитценхагенъ съ членами его умѣлъ жить тихо и мирно. Послѣ его смерти были приглашены гг. Эмануэль и Булеріанъ. Оба они завзятые специалисты, оба они привыкли имѣть дѣло съ профессиональными оркестрами, и потому любители къ нимъ не льнули, а они къ нимъ и вовсе. Нѣкогда сильный, кружокъ этотъ распался. Любители пристали къ другимъ такимъ же кружкамъ до поры, пока не объединенные уже черезъ нѣсколько лѣтъ не заявили своей дѣятельности подъ именемъ поваго, недавно основаннаго «Общества любителей оркестровой, камерной и вокальной музыки». Мнѣ пришлось присутствовать на исполнительскомъ собраніи 15 февраля. Любительскій оркестръ подъ управленіемъ г. Литвинова очень мило, гладко и достаточно выразительно исполнилъ музыкальную картину «Въ средней Азіи» Бородина, увертюру «Мельница въ горахъ» Рейсигера и «Неаполитанскія сцены» сюиту Массена. Въ тотъ-же вечеръ пѣли: колоратурное сопрано г-жа Негринъ-Шмидтъ и баритонъ г. Галарди затѣмъ нѣсколько пьесъ исполнилъ виолончелистъ г. Эрлихъ. Въ скоромъ времени любители ставятъ оперу Глюка «Орфей», желая тѣмъ доказать свои серьезные стремленія.

Свой обычный концертъ дало Общество, существующее подъ наименованіемъ «фонда для вспоможенія вдовамъ и сиротамъ артистовъ-музыкантовъ въ Москвѣ», однимъ изъ дѣятельныхъ членовъ котораго состоялъ П. И. Чайковскій. Капитальнымъ номеромъ въ этомъ концертѣ, 11-го февраля, шла шестая (патетическая) симфонія Чайковскаго, мастерски проведенная г. Сафоновымъ, исполнившимъ еще «Кавказскіе эскизы» сюиту г. Ипполитова-Иванова. I. Гофманъ выступилъ съ третьимъ концертомъ (a-dur) А. Рубинштейна.

Черезъ день, а именно 13-го февраля, состоялся концертъ пианста А. И. Зилоти. Какъ извѣстно, раѣе онъ значился въ числѣ про-

фессоровъ нашей консерваторіи, но затѣмъ уѣхалъ концертнровать по Европѣ, выступая тамъ въ качествѣ дирижера. Его серьезная попытка знакомить иностранцевъ съ русскими композиторами увѣнчалась хорошимъ результатомъ, вызвавшимъ вниманіе и сочувствіе музыкантовъ, къ тому-же интересовавшихся г. Зилоти и какъ пианистомъ, послѣ окончанія курса у Н. Г. Рубинштейна совершенствовавшимъ свои исполнительскія способности у Ф. Листа. Теперь понятно, почему залъ собранія былъ наполненъ слушателями, жаждавшими послушать стараго знакома. Укажу на программу. Она составлена художественно: Гендель—скита (d-moll), Рамо—гавоть, Шуманъ—симфоническіе этюды, Шопенъ—баллада, ноктюрнъ (fis-dur), Impromptu (ges-dur), этюдъ (cis-moll), два полонеза (A-dur. C-moll). Листъ—рансодія № 14, и въ придатокъ нумера изъ русскихъ авторовъ: Направика «Меланхолія, соч. 48», прелюдія Рахманинова (соч. 3), Глазунова (соч. 25), Танѣева (соч. 5, № 2), потомъ «Complainte (изъ Спѣгурочья) Чайковскаго и Аренскаго «Интермеццо, соч. 5», «Consolation, соч. 36», «Réons», соч. 28. Такая разнообразная программа продумана, охарактеризована и воспроизведена пианистомъ съ выдающимся совершенствомъ. Къ этому у г. Зилоти всѣ средства: правильная посадка корпуса, отсутствіе излишнихъ движеній головы или тѣла вообще, сильное развитіе кисти и бѣгло-сти пальцевъ, громадное умѣнье распоряжаться педалями,—все это приемы не заурядные и близко слившіеся въ виртуозѣ. У него замѣчательно нѣжное, мягкое тупе, хотя и находящееся въ зависимости отъ роля Блютнера, тѣмъ не менѣе по существу эластичное, не исключающая силы и мощи. Но вслушиваясь пристально, кажется всѣ средства пианиста игнорируетъ. Для него важнѣе обрисовка внутренняго настроенія и содержанія композиціи, и въ ней-то, вѣроятно, кроется вся сила его обаянія и сильнаго вліянія на слушателя. Г. Зилоти по праву заслужилъ у москвичей колоссальный, вполне заслуженный и выдающийся успѣхъ.

15 февраля закончился рядъ историческихъ камерныхъ вечеровъ пианиста Д. Шора, скрипача Д. Крейна и виолончелиста М. Альтшюллера. Дѣло это симпатично по многимъ причинамъ. Во 1-хъ потому, что вечера названныхъ артистовъ строги по выбору программы, во 2-хъ вліяютъ на развитіе музыкальнаго вкуса публики, и въ 3-хъ даютъ возможность даже и специалистамъ знакомиться съ композиторами-классиками, которыхъ въ Москвѣ за

послѣдніе годы исполняютъ мало. Небольшое помѣщеніе кредитнаго общества, гдѣ происходили эти вечера, наполнялось публикой въ достаточной мѣрѣ, свидѣтельствующей тѣмъ сочувствіе вечерамъ артистовъ. Особенно оно высказалось въ послѣдній вечеръ. Слушатели все время относились къ артистамъ радушно, сердечно. Нужно отдать справедливость ихъ исполнительскому искусству. Въ ансамбляхъ они достигли соразмѣрной звучности, а порознь взятые—каждый на высотѣ даровитаго и тонкаго передатчика произведеній. Вечера свои они даютъ вотъ уже три сезона, и это рекомендуетъ только ихъ настойчивость, преданность прекрасной идеѣ, осуществленной буквально блестяще. Послѣдовательно исполняли слѣдующее. Въ первомъ вечерѣ: Бахъ, Гендель, Скарлати и Гайднъ. Во второмъ: Гайднъ (trio D-dur для ф.-п. и viol.), Моцартъ (trio C-dur № 4 для ф.-п., скр. и viol.) и Бетховенъ (соната op. 102 для ф.-п. и viol., C-dur., № 4 и trio d-dur, op. 1, № 2, для ф.-п., скр. и viol.). Въ третьемъ: Бетховенъ (trio B-dur, op. 97, для ф.-п., скр. и viol. и соната A-dur для ф.-п. и скр., посвященная Крейцеру) и Es-dur'ное трио для ф.-п., скр. и viol. Шуберта. Четвертый вечеръ: Мендельсонъ (trio C-moll, op. 66, для ф.-п., скр. и viol.), Шопенъ (соната G-moll для ф.-п. и violonch.) и Шуманъ (trio G-moll, op. 110, для ф.-п., скр. и violonch.). Въ предпослѣднемъ: trio f-dur, op. 6, для ф.-п., скр. и violonch. Баргелея, сонату H-moll, op. 58 для ф.-п. и trio f-moll, op. 65, для ф.-п., скрипки и violonch. Дворжака; а въ послѣднемъ, шестомъ вечерѣ: trio для ф.-п., скр. и violonch. op. 100, Es-dur, Шуберта, и въ заключеніе trio Чайковскаго, посвященное Н. Г. Рубинштейну. Во всей изложенной здѣсь программѣ найдется не мало нумеровъ, совершенно неисполнявшихся у насъ, а если и такъ, то очень давно. Вообще дѣятельность артистовъ достойна признательности.

Въ прошлой корреспонденціи я ошибочно сказалъ, что шестымъ филармоническимъ концертомъ дирижировалъ г. Эрмандерферъ: онъ выступилъ въ пятomъ, а въ шестомъ г. Рафаэль Мошковскій, изъ Бреслава, опдофамилецъ Морича Мошковскаго, автора довольно распространенной банальной «Серенады изъ «Бобдлія». Г. Мошковскій пожилой человѣкъ съ молодымъ задоромъ и горячимъ капельмейстерскимъ темпераментомъ, приводящимъ его къ довольно развязнымъ, и пожалуй—надоѣдливымъ вѣшнимъ манерамъ дирижированія. Все-же онъ въ достаточной мѣрѣ хорошо провелъ восьмую симфонію Бетховена, положи-

тельно съ жаромъ и огонькомъ «Юность Геркулеса» Сенъ-Санса, а еще лучше «Полетъ Валькирій» Вагнера. Солистомъ выступать г. Мазини.

На седьмое и восьмое симфоническія собранія этого-же общества приглашенъ былъ норвежець *огавнъ Свендсенъ*. Своего пера онъ поставилъ первую (D—dur) симфонию, легенду для оркестра «Зорахайду», «Парижскій карнавалъ», третью норвежскую рапсодію и норвежскую народную пѣсню, обработанную имъ на струнный квартетъ. Позвольте немного остановиться на симфоніи и «Зарахайдъ», какъ произведеніяхъ, рѣдко исполнявшихся въ Россіи, а въ Москвѣ даже въ первый разъ. Если писатели Ибсенъ и Бьернсонъ обратили на себя вниманіе общества, то скандинавцы — музыканты Свендсенъ и Григъ, — но конечно не Хамерикъ и Гаде, — вполне по заслугамъ пользуются почетомъ въ музыкальныхъ кружкахъ. Но о симфоніи Свендсена. Начальные эпизоды первой ея части довольно стремительны, съ ритмикой въ бойкомъ находчивомъ духѣ Шумана, а тема дышетъ и вадоромъ и блескомъ. Къ сожалѣнію къ среднимъ періодамъ этой части мало интереса, такъ какъ авторъ, хотя вообще ловкій контрапунктистъ, не далъ намъ соотвѣтствующей тематической разработки и почти прямо перешелъ на вторую тему, нѣжную и ласкающую. Отъ того первая часть симфоніи вышла сжатой, короткой и какъ бы скомканной, а заключеніе звучитъ банально, въ родѣ того, какъ оканчивались старыя увертюры итальянцевъ. *Andante* растянуто, нѣсколько однообразно, но не утомляетъ слухъ, благодаря талантливой инструментовкѣ. Она и тонко задумана и красива по наличности голосовыхъ сочетаній. Самыя темы *Andante* отзываютъ Бетховеномъ. Зато третья часть *Allegro-scherzando* выдержанная сплошь въ двухдольномъ ритмѣ, поражаетъ живенностью, наряднымъ убранствомъ, простосердечнымъ весельемъ, смѣлостью скачковъ деревянныхъ духовыхъ, преимущественно фаготовъ и гобоевъ. Ими Свендсенъ вообще любитъ шалить: въ «Парижскомъ карнавалѣ» напяримѣрь. Въ этой части мы имѣемъ дѣло съ народной норвежской пѣсней, съ гармоніей ея склада, и воспользовался ею г. Свендсенъ такъ, какъ лучше нельзя и придумать. Вступленіе финальной части симфоніи глубоко по содержанію, появляющаяся же главная тема съ обликомъ пароднаго настроенія, молодцовата и отдастъ отвагой. Вся эта часть страдаетъ отсутствіемъ цѣльности: въ ней больше нестроты, нежели смысла и логики, а окончаніе опять шаблонно. Вотъ уже

«Зорахайда» положительно плѣнительна. Написана она на сюжетъ «Роза Альгамбры» Вашингтона Ирвинга, сюжетъ поэтичный, такъ и напрашивающийся на музыкальную иллюстрацію. Нѣсколько таинственное вступленіе струнныхъ въ унисонъ, переходитъ въ меланхоличныя, восточныя фразы волторны, уступающей мѣсто *pizzicato* квартета, рисующаго точно ниспадающія брызги воды. Solo скрипки тонко передаетъ поэтично-томительный рассказъ Зорахайды, а ея появленіе набросано безподобно. Но идущее вслѣдъ затѣмъ *Allegro* не совѣмъ понятно, — будто г. Свендсенъ хотѣлъ имъ только поразнообразить плавность общаго движенія. Этимъ онъ ослабилъ общую выдержанность настроенія. Только въ *Modrato* онъ возвращается къ нему и, тѣмъ сглаживая временное недовольство, несетъ по прежнему истинное удовлетвореніе. Свендсенъ любитъ народную пѣсню, живетъ ею, въ высшей степени талантливо перерабатываетъ ее на оркестръ (въ примѣръ норвежская народная пѣсня для струнныхъ), ведетъ еѣ съ соотвѣтствующимъ гармоническимъ ладомъ; у него большая ритмическая изобрѣтательность, знаніе тонкостей контрапункта, а въ инструментовкѣ мощь, ширь, яркій разбросъ красокъ. И все-же онъ часто поступаетъ всеими этими качествами, все-же не всегда преданъ имъ неуклонно, а потому иногда и сворачиваетъ съ дороги въ общія, забитыя мѣста, являясь элегантнѣмъ европейцемъ съ изящными, элегантными манерами письма. Свендсенъ превосходный дирижеръ, и не только своими произведеніями: онъ мастерски провелъ шестую «пасторальную» симфонию Бетховена, *Andante cantabile* изъ 1-го квартета Чайковского и увертюру «Тангейзеръ» Вагнера. Дирижируетъ г. Свендсенъ внятно, спокойно, заботясь о воспроизведеніи возможно полной и рельефной сути композиціи. На седьмомъ концертѣ меня удивило то, что г. Свендсена слушатели принимали довольно сдержанно. Одни лишь оркестровые артисты встрѣтили его громкимъ тушемъ и провожали каждый разъ аплодисментами. Въ слѣдующемъ же концертѣ г. Свендсенъ былъ предметомъ восторженнаго и всеобщаго вниманія. Солистами въ этихъ двухъ концертахъ выступили: пианистка г-жа Юкельсонъ изъ Одессы, ученица Лешетицкаго, и пианистъ г. Штаубъ, бывший прошлой осенью на конкурсѣ имени А. Рубинштейна. Г-жа Юкельсонъ исполнила второй концертъ Листа, требующій и отчетливаго удара, и блеска въ пассажахъ, что, однако, не въ наличныхъ силахъ артистки. Ея бархатистое туше, задушевная

женственность юанспировки, болѣе умѣстными оказались при исполненіи Polonais-fantasia Шопена и Meditation Чайковскаго. Приемъ публики — холодный, и совсѣмъ ужь не справедливый. Превосходный пианистъ г. Штаубъ. Къ его довольно бойкой и музыкальной передачѣ отлично подошелъ четвертый концертъ Сень-Салса, и еще лучше сыграны были Nostalgie, Fantasie Impromptu Шопена, вторая рапсодія Брамса и la Campanella—зтюдъ Листа. Онъ имѣлъ большой вполнѣ заслуженный успѣхъ.

Наконецъ то, только единственное учрежденіе въ Москвѣ почтило память двадцатипятилѣтія со дня смерти А. Н. Сѣрова. Свершилось это спустя мѣсяць, но ужь такова поговорка «лучше поздно, чѣмъ никогда!» Въ седьмомъ симфоническомъ собраніи И. Р. М. О. подъ дирижерствомъ г. Сафонова шли антрактъ и хоръ изъ третьяго дѣйствія оперы Сѣрова «Юдифъ». Послѣ воинственно-торженственнаго марша женскіе соединенные хоры Русскаго Хорового Общества и консерваторіи пропѣли хоръ одаисокъ «на рѣкѣ на Евфратѣ». Этотъ чудный хоръ, съ характеромъ восточнаго настроенія, какъ и предшествующій маршъ одного оркестра, настолько очаровательны, что по настоянію слушателей были повторены. У эстрады, обставленной зеленью, возвышался бѣлый гипсовый бюстъ композитора. Концертъ начался исполненіемъ восьмой g—dur'ной симфоніи Гайдна, прозвучавшей превосходно, но вызвавшей валое отношеніе публики, гораздо сочувственнѣе принявшей вступленіе къ третьему дѣйствію оперы «Нюрнбергскіе мастера-

вингеры» Вагнера и увертюру Эгмонтъ Бетховена, которой и закончились оркестровые нумера программы. Пианистъ Фэрбанксъ, американецъ, музыкально и осмысленно исполнилъ первый концертъ Листа. Всеобщее вниманіе привлекла скрипачка г-жа Фрида-Скотта. Во второмъ концертѣ Венявскаго артистка обнаружилась теплый, сильный тонъ, широкій, смѣлый штрихъ смычка, большую технику, артистическую фразировку и безупречную чистоту интонаціи. Скрипачка прошла курсъ у Масара, въ Парижѣ, и школа у нея замѣтна серьезная.

Въ заключеніе объ Іосифѣ Гофманѣ 22-го февраля закончились его концерты. Сколько онъ ихъ далъ, навѣрное не скажу, — во всякомъ же случаѣ не менѣе двѣнадцати. Послѣдніе концерты не собирали уже такого количества публики, какъ первые, когда выставилась помѣтка, «билеты всѣ проданы». Переслушала его вся Москва! Количество сыгранныхъ имъ нумеромъ громадно, и нужно только поражаться силѣ молодого пианиста. Хватитъ ли его на такой трудъ? Провожая І. Гофмана добрыми напутствіями, московскіе музыканты хотятъ, чтобы онъ берегъ эти гениальныя, неоцѣненныя силы, чтобы неослабили они мощныхъ его крыльевъ, полета на дальнѣйшее совершенствованіе по пути, уже и теперь заполненному славой, усыпанному одними цвѣтами, наконецъ, чтобы и окружающіе заботились объ его здоровьи: вѣдь въ немъ залогъ возвышеннаго и великаго въ пианистѣ. Въ этихъ пожеланіяхъ—самый здравый смысл!

Ив. Липаевъ.

МУЗЫКА ВЪ ПРОВИНЦІИ.

Казань. (Отъ нашего корреспондента). У насъ въ Казани музыкальная жизнь движется впередъ очень тихими шагами. Выдающихся музыкальных событій, начиная съ Рождества,—очень немного. Драматическимъ товариществомъ М. Бородая нѣсколько разъ ставилась «Сибгурочка» Островскаго, съ музыкой П. И. Чайковскаго. Эта музыка, какъ вѣвѣстно, ничего особо-выдающагося изъ себѣ не представляетъ, и я не сталь-бы упоминать объ этомъ, еслибы въ роли Дели не выступала г-жа Клопотовская, только еще недавно скончившая курсъ у мѣстной преподавательницы пѣнія, г-жи Люценко. Пѣвица обладаетъ богатымъ голосовымъ матеріаломъ, и, если она поѣдетъ въ Москву или въ Петербургъ, чтобы серьезно заняться обработкой своего голоса, подъ руководствомъ опыт-

ныхъ преподавателей, то въ будущемъ можно ожидать, что изъ нея выйдетъ артистка, могущая занять видное мѣсто среди оперныхъ пѣвицъ: у нея къ тому есть всѣ задатки... Грустно будетъ, если она, увлекшись своимъ успѣхомъ на сценическихъ подмосткахъ, сочтетъ себя артисткой, закончившей свое музыкальное образованіе, и не захочетъ продолжать занятій...

Нашъ городъ посѣтили г-жа Терезина Туа и г. Самуэльсонъ, давшіе два концерта: первый—12-го января—въ залѣ Дворянскаго Собранія, а второй—13-го января—въ Городскомъ театрѣ. Концертанты (въ особенноти г-жа Туа) нашли у публики восторженный приемъ. Нужно сказать, что программы обоихъ концертовъ были составлены далеко неинтересно, если только откинуть исполненіе кон-

пертантами Сонаты F-dur Грига и Крейперовой сонаты Бетховена... Но за то нужно также сказать, что объ эти сонаты (особенно F-dur Грига) были исполнены хуже всѣхъ остальныхъ № №. Это обстоятельство я приписываю тому, что г-жа Терезина Туа—блестящая виртуозка—но не глубокая и не серьезная музыкантша. Что она играла на этихъ концертахъ?—Венявскаго, Вьетана, Вьетана, Венявскаго, немножко Сарассате и... «Веселые вланы» Неруда (на обояхъ концертахъ)!—и это—и по программѣ, и на «bis». Ничего новаго, представляющаго серьезный музыкальный интересъ; все-игранное, переигранное и заигранное давнымъ давно всякими любителями.—Что хорошо для любителя, тѣмъ не долженъ удовлетворяться серьезный профессиональный артистъ.

Игра госпожи Туа—изящна, блестяща, граціозна; техника у нея—блестящая, но нѣтъ въ смычкѣ большой силы. Много чаръ придаетъ игрѣ г-жи Туа ея настоящій *Страдиовариусъ*.

За то долженъ сказать, что большое удовольствіе доставила намъ игра г-на Самуэльсона. Это—молодой совсѣмъ піанистъ, еще недавно окончившій курсъ Московской Консерваторіи по классу Сафонова, и подающій большія надежды. Надо отдать ему справедливость: онъ играетъ съ большимъ вкусомъ, обладаетъ большой техникой, и пѣвнымъ вѣвучимъ туше. Ему недостаетъ немного силы, да исполненіе его отличается нѣкоторой сухостью тона. И выборъ пьесъ, исполнявшихся имъ, гораздо серьезнѣе и интереснѣе, чѣмъ у г-жи Туа.

Говоря о этихъ концертахъ, не могу обойти молчаніемъ появившуюся о нихъ рецензію въ одной изъ мѣстныхъ газетъ (Казанскомъ Телеграфѣ): она можетъ служить любопытнымъ образчикомъ рецензій доморощенныхъ музыкальныхъ «критикановъ»... Вотъ нѣкоторые изъ «перловъ» этой рецензій... «скрипка, на которой до Терезины Туа играли только мушкетеры, въ которой до того билось мужское сердце, засмѣялась женскими смѣхомъ, заплакала женскими слезами, *зажгла жизнь женщины съ ея мимолетными радостями и печальми*... Если такая женщина, какъ г-жа Туа, серьезно полюбитъ мужчину, она сумѣетъ подчинить его своей волѣ»... Далѣе, говоря объ игрѣ г-на Самуэльсона, рецензентъ утверждаетъ, что «въ настоящее время, время *малолетнихъ виртуозовъ: Белекирскихъ, Гофмановъ, Костей Думчевыхъ* и пр.—одной техникой не удивишь»... Комментаріи, конечно, излишни... Затѣмъ: «артистъ играетъ головой, пальцами, *но не сердцемъ*». А въ концѣ концовъ, заявивъ, что онъ долго увлекался своеобразнымъ Григомъ, пока, «при ближайшемъ знакомствѣ съ нимъ», не увидаль, что онъ крайне «однообразенъ», рецензентъ восклицаетъ: «Но что сказать

про эту сонату? (F-dur Грига)—она интересна какъ и всѣ сонаты этого автора» (передъ этимъ онъ чистосердечно заявилъ, что этой сонаты раньше не слыхалъ,—слѣдовательно другихъ—не слыхалъ и подавно), «но за то и похожа на *всѣ его фортепьянныя сонаты*»...

Такъ какъ я сейчасъ говорилъ о курьезной рецензій, то упомяну и еще объ одномъ курьезѣ: Сюда собирався прѣхать Гофманъ и сдѣлалъ запросъ объ этомъ, въ которомъ заявилъ, что предполагаетъ назначить за первый рядъ плату 5 рублей. Но вѣдшій губернаторъ, почему-то, на такое условіе не согласился, и не разрѣшилъ назначить за первый рядъ больше 3-хъ рублей...

Въ субботу 21-го января въ Городскомъ театрѣ, въ бенефисъ капельмейстера театральнаго оркестра, М. И. Прессъ, былъ данъ литературно-вокально-музыкальный вечеръ, музыкальная (оркестровая) часть котораго была составлена очень интересно: 1) въ память Сѣрова исполнены были Интродукція и Сцена жертвоприношенія Перуну изъ «Рогнѣды», затѣмъ Увертюра «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Въ Средней Азійи» Бородина и «Торжественная Увертюра 1812 годъ» Чайковскаго—оркестромъ. Но, благодаря скудости оркестровыхъ средствъ, исполненіе вышло нѣсколько блѣдное, и произведенія эти—въ особенности «Въ Средней Азійи и 1812 годъ» теряли въ своей красотѣ, а симпатичный бенефициантъ велъ оркестръ нѣсколько холодновато. Съ оркестромъ-же были исполнены «Арія Гориславы» («Любови роскошная звезда») и Баллада Рогнѣды—любительницей, г-жей Манасеиной-Зарубиной. Голосъ у нея довольно красивый и симпатичный, но объ вещи, положительно, оказались ей не по голосу; а въ Аріи Гориславы она въ одномъ мѣстѣ, совсѣмъ-было разошлась съ оркестромъ; гораздо лучше была ею исполнены два маленькихъ романса, подъ аккомпаниментъ рояля. Г-нъ Прессъ исполнилъ съ аккомп. оркестра «Collabraise» Баццини и Дуэтъ Алара («Симфонию № 2») для двухъ скрипокъ, съ г-номъ Панаевымъ, а также, съ аккомпаниментомъ рояля, Фантазію Сарассате на мотивы изъ оп. «Фаустъ»; игра его очень изящна, пѣжна и виртуозна, но тонъ слабоватъ, и смычель не вполне твердъ. Г. Беке исполнилъ, тоже съ оркестромъ, «Осенній цвѣтокъ» и «Хороводъ» Цоппера.—О игрѣ его я уже говорилъ въ моей корреспонденціи о 1-мъ квартетномъ вечерѣ вѣдшаго отдѣленія И. Р. М. О. Затѣмъ, къ музыкальнымъ-же номерамъ можно отнести меледекламацію, исполненную г-жей Велназіей, исполненную ей подъ аккомпаниментъ рояля (г. Прессъ), («Въ послѣдній разъ», слова Пящеева, муз. Щуровскаго и на «bis».—«Ваза», слова Апухтина, муз. Опеля, «Серенада» и «Я боюсь рассказать»—слова Минскаго,

муз. Боброва). Г-жа Велизарій—выдающаяся артистка-художница, и декламировала она—превосходно. И г. Прессъ оказался прекраснымъ аккомпаниаторомъ. Публика сдѣлала сваволь бенефицианту, которому были поднесены: лавровый вѣнокъ и шесть подарковъ, состоящихъ изъ золотыхъ и серебряныхъ вещей, а также очень горячо принимала и всѣхъ исполнителей, заставляя всѣхъ bis'ровать безъ конца.

20-го-же января, въ 8 часовъ вечера, былъ отслуженъ молебень, и произошло открытіе новаго «Казанскаго Общества любителей изящныхъ искусствъ». На открытіе собралось довольно много и членовъ новаго общества и посторонней публики. Городской голова, С. В. Дьяченко, выбранный почетнымъ членомъ, сказалъ приветственную рѣчь, въ которой коснулся значенія вновь открываемаго общества и его задачъ... Потомъ устроился маленький музыкальный вечеръ: Г-нъ В. А. Больтерманъ сыгралъ на виолончели «Adieu et Revoir» Шуберта (подъ аккомпаниментъ г-жи Пенинской), г-жа Онихимовская-Боржомовская спѣла «Баркароллу» Гуно, г-жа Обухова—романсъ Ранкони—аккомпанировалъ имъ г. Петропавловскій, г-жа Шудьгина и г.г. Бурдесдорфъ и Михайловъ—исполнили трио Феска, для скрипки, виолончели и фортепіано. А затѣмъ, С. В. Дьяченко, прочелъ свои воспоминанія о великомъ русскомъ артистѣ—А. Ф. Мартыновѣ.. Новому Обществу переданы оставшаяся сумма, принадлежавшая безвременно заглохшему «казанскому кружку любителей музыки».—Привѣтствуя открытіе «Общества», не могу не доставить себѣ удовольствія печатно выразить ему пожеланія успѣховъ и процвѣтанія на пользу родныхъ искусствъ и долгаго и благотворнаго существованія...

Теперь у насъ начался сезонъ многочисленныхъ благотворительныхъ вечеровъ «въ пользу», съ музыкальными отдѣленіями. Эти вечера служатъ причиною тому, что здѣшнее отдѣленіе И. Р. М. О. отложило слѣдующій свой концертъ до болѣе удобнаго времени, когда пройдетъ эта благотворительная горячка, такъ какъ въ это время немислимо было-бы и думать о порядочномъ сборѣ, еслибы «отдѣленіе» рѣшилось дать концертъ теперь-же.

Н. В.

Саратовъ (отъ нашего корреспондента). Въ настоящей корреспонденціи мы остановимся на операхъ: «Севильскомъ Цирюльничкѣ», «Ромео и Джульеттѣ» и «Князь Игорьъ», вошедшихъ въ январскій репертуаръ подвизающейся у насъ оперной труппы, подъ управленіемъ гг. Любина и Салтыкова. Опера Россіи ставилась на нашей сценѣ послѣдній разъ 2 года тому назадъ, остальныя же двѣ являются для Саратова еще совер-

шенными новинками. Исполненіе «Севильскаго Цирюльничка», 4 января, едва ли можно назвать вполне удовлетворительнымъ. Теноръ г. Любинъ, выступившій въ партіи Альмавивы, въ этотъ вечеръ оказался совсѣмъ не въ голосѣ, почему партія имъ была спѣта въ общемъ очень блѣдно, а нѣкоторые отдѣльные №№, какъ напримѣръ серенада 1-го акта, даже совершенно ступевались. Такую неудачу мы отнюдь не ставимъ въ упрекъ артисту, выступившему, за невозможностью замѣны, какъ мы уже сказали,—совсѣмъ больнымъ. Сценическое исполненіе партіи не составило для г. Любина особеннаго затрудненія и роль имъ была проведена съ надлежащимъ оживленіемъ и огонькомъ. Изыщная партія Розины не нашла себѣ достаточно выразительной исполнительницы въ лицѣ г-жи Марра. Наши ожиданія къ несчастію оправдались. Вокальное исполненіе г-жи Марра еще сносно, но что же касается игры, связанной съ неподдѣльной веселостію и оживленіемъ, то все это, увы, къ сожалѣнію—отсутствовало. Такую безстрастную, безцвѣтную Розину—мы видѣли еще въ первый разъ. Наибольшій успѣхъ выпалъ на долю гг. Загоскина (Фигаро), Ильишевича (Донъ-Базилио), а особенный—г. Плауктина (Бартоло). Этотъ послѣдній артистъ очевидно неутомимо работаетъ надъ каждой партіей и всегда болѣе или менѣе удачно справляется съ своей задачей. Во всякомъ случаѣ, какъ вокальное, такъ и сценическое исполненіе партіи доктора Бартоло заслуживаетъ полной похвалы.

Съ большимъ успѣхомъ шла у насъ опера «Ромео и Джульетта»—Гуно. Только въ январѣ мѣсяцъ опера дала пять почти полныхъ сборовъ. Да этотъ успѣхъ вполне и понятенъ. Въ «Ромео» очень много благодарнаго матерьяла, присущаго произведеніямъ Гуно, а именно—лиризма, мелодичности, красивыхъ мотивовъ и т. п. Все это элементъ,—сильно выдвигающій это произведеніе. Къ сожалѣнію, авторъ «Ромео»—далъ слишкомъ большой просторъ двумъ заглавнымъ партіямъ и, отчасти, Лоренцо, оставивъ почти блѣдными всѣ остальные. У насъ опера шла при неизмѣнномъ распредѣленіи партій: Джульетта—г-жа Мелодистъ, г. Любинъ—Ромео, г. Загоскинъ—Меркуціо, г. Плауктинъ—Капулетти, г. Ильишевичъ—Лоренцо, г. Ильющенко—Тибальтъ и г-жа Волкова—Пажъ. О г-жѣ Мелодистъ мы уже достаточно высказались въ предыдущей корреспонденціи. И на этотъ разъ она явилась превосходной Джульеттой. Хотя партія Ромео, требующая значительныхъ голосовыхъ данныхъ, не совсѣмъ по средствамъ г. Любина, но тѣмъ не менѣе пѣвецъ ведетъ ее очень хорошо, съ полной музыкальной безукоризненностью. Г. Ильишевичъ съ успѣхомъ

поеть монаха Лоренцо, г-жа Волкова—очень мила въ партіи пажа. Остальнымъ исполнителямъ только приходится поддерживать ансамбль. Въ заключеніе нѣсколько словъ о распредѣленіи партій. Тибальта почему то все время пѣлъ комприарій г. Ильющенко. Къ чему поручать эту партію хористу, когда въ наличности имѣется лучший исполнитель въ лицѣ г. Серебрякова?

Постановка на нашей сценѣ оперы покойнаго Бородина сопряжена со многими трудностями. Сложное произведеніе русскаго композитора предъявляетъ массу требованій: нуженъ усиленный оркестръ, большія хоровыя массы, а главное—значительная по размѣрамъ сцена. Всего этого у насъ въ наличности не оказалось, но тѣмъ не менѣе, благодаря энергіи товарищества, опера была прилично обставлена, шла съ среднимъ ансамблемъ и дала пять полныхъ сборовъ. Последнее, пятое представленіе состоялось 4 февраля утромъ, при составѣ солистовъ: г-жи: Астафьева (Ярославна), Казарина (Няня), Смирнова (Кончаковна); гг. Салтыковъ (Игорь), Гурскій (Владиміръ Игоревичъ), Загоскинъ (Владиміръ Галицкій), Плауктинъ (Кончакъ) Серебряковъ (Ерошка), Ильяшевичъ (Скула) и Ильющенко (Овлуръ). Пальму первенства, по справедливости, нужно отдать г. Салтыкову. Своимъ обширнымъ по діалазану баритономъ, бассоваго характера и умной осмысленной игрой, онъ сильно выдвигаетъ мощную партію князя Игоря. У г-жи Астафьевой—драматическое сопрано; между тѣмъ партія Ярославны болѣе лирическая. Очевидно г-жа Астафьева тутъ не на мѣстѣ. Тѣмъ не менѣе она, какъ опытная артистка и хорошая пѣвица, успѣшно справляется какъ съ вокальной, такъ и съ драматической сторонами исполненія. Г-жа Смирнова—прекрасная Кончаковна. Недурны гг. Загоскинъ и Плауктинъ. Но положительно хороши — гг. Ильяшевичъ и Серебряковъ въ характерныхъ партіяхъ двухъ гудочниковъ. Не

повезло только одному г. Гурскому. Въ продолженіи сезона онъ мало научился пѣть и еще меньше—играть. Въ партіи Игоревича онъ много того, что безцвѣтенъ, но даже и комиченъ. Курьезно смотрѣть, какъ г. Гурскій во время пѣнія отбиваетъ такты и руками и ногами... Нашъ маленькій оркестръ, подъ управленіемъ г. Палицына, если и не совсѣмъ справился съ задачей, но тѣмъ не менѣе шелъ стройно, съ тщательными нюансами. Хоры срепетованы вполне удовлетворительно. 4 февраля, вечернимъ прощальнымъ спектаклемъ, сезонъ у насъ закончился.

Какъ выдающееся явленіе въ музыкальной жизни г. Саратова нельзя не отмѣтить состоявшейся въ залѣ Коммерч. Собр. концертъ знаменитой скрипачки Терезины Туа (графини Франки-Верней де-ла Валетта) и пианиста г. Самуэльсона. Талантливая виртуозка обладаетъ всеми первоклассными достоинствами смычка. Ея инструментъ даетъ полный, красивый тонъ. Качества ея игры: богатая техника, законченная фразировка и тонкая филировка звука. Въ свою программу артистка между прочемъ включила: «Крейцерову Сонату»—Ботховена, «Пѣсню безъ словъ»—Мендельсона, Ноктюрнъ на тему Шопена и «Испанскій танецъ»—Сарасате; все это было сыграно съ выдающимся художественнымъ совершенствомъ. Г. Самуэльсонъ въ исполненіи «Крейцеровой сонаты» и другихъ №№ своей программы, обнаружилъ мягкое, красивое тушэ. Если судить по первому впечатлѣнію—у него есть и тонкій музыкальный вкусъ. На долю завѣжихъ гостей выпало не мало шумныхъ овацій.

Съ наступленіемъ Великаго поста у насъ объявлена серія концертовъ: 11 Февраля—Марковой (сопрано), Донского (теноръ) и Власова (басъ); 12-го—пианиста Рауля Кочальскаго; 15-го—Каменской (контральто) и Яковлева (баритонъ) и др.

К. У. Лыгинъ.



ЗАГР АНИ ЧН А Я Х Р О Н И К А.

Въ Брюсселѣ, въ театрѣ de la Monnaie, исполнена 4-хъ актная опера («акадѣйская легенда») «Евангелина», сочин. Ксавье Леру. Либретто, неудачно составленное изъ прелестной поэмы Лонгфеллоу, нѣсколько повредило успѣху оперы, написанной талантливо и умѣло. Главнымъ недостаткомъ ея явилось, какъ и у большинства современныхъ молодыхъ композиторовъ, отсутствіе оригинальности. Впрочемъ, мѣстная критика придаетъ особое значеніе тому, что, вопреки ожиданіямъ, въ оперѣ Леру замѣтно сильное влияние Бруно, Бизэ и Массенэ, а не Вагнера. Такъ что, въ послѣднемъ отношеніи, настоящая новинка составляетъ нѣкотораго рода исключеніе изъ общаго правила.

Въ Ла-Науе поставленъ новый балетъ «Любовь феи», сочиненія Эмиля Анье.

«Маркитантка» Годара поставлена въ Нантѣ, но сборовъ не дѣлаетъ. Первое представленіе ея въ Германіи, состоялось въ Дрезденѣ. Оперный сезонъ въ Миланѣ открылся постановкой въ «la Scala» оперы С. Санса «Генрихъ VIII». Выдающийся успѣхъ. Главная женская роль исполнялась г-жею Литвиниъ.

Въ Римѣ поставлена «Валькирія» Вагнера.

Вслѣдъ за «Евангелиной» въ Брюсселѣ состоялось 1-ое представленіе посмертной одноактной оперы покойнаго молодаго музыканта Роганти «Жапъ-Мари». Опера докончена и инструментована Гильсономъ. По отчетамъ—произведеніе милое, съ серьезными намѣреніями, но выдающагося ничего нѣтъ. Успѣхъ средній.

Крупный успѣхъ выпалъ на долю «Прозерпина» С. Санса, поставленной въ Нантѣ.

Въ Вѣнѣ съ успѣхомъ дана приобретающая все большую и большую популярность въ Германіи, опера Кленцля «Der Evangelienmann».

Въ Кобленцѣ состоялось 1-ое представленіе посмертной оперы Луи Лакомба «Винкельрихъ», исполнявшейся до того лишь въ отрывкахъ, въ Женевѣ. Успѣхъ.

Въ Ла-Науе поставленъ «Магъ» Массенэ. Это второе мѣсто его появленія. Поставленный впервые въ 1891 г. въ Парижѣ, онъ не имѣлъ успѣха. Теперь, успѣхъ былъ значительный, хотя часть его слѣдуетъ отнести на долю исполнителей. «Navarraise» того же автора впервые поставлена въ Льежѣ, съ большимъ успѣхомъ. Съ меньшимъ успѣхомъ тамъ же

состоялось возобновленіе старинной оперы-буффъ Тома «Кайдъ».

Въ Капенгагенѣ—представленіе новой оперы Августа Энна «Окассентъ и Николетта».

«Hagbarth und Signe» нов. музык. драма Рих. Метцдорфа поставлена въ Брауншвейгѣ. «Aus grosser Zeit» — патриотическая опера Эрнста Хейзера—въ Эльберфельдѣ. «Сокровище Рампсинита» комич. опера Alb. Gortler'a—въ Карлуфѣ. «Lili-Tsee», — японская опера-сказка Франца Куртиса—въ Мангеймѣ. «Въ коллодцѣ» комич. опера пражскаго композитора Вильг. Блодека, скончавшагося въ сумашествіи въ 1874 г., съ значительнымъ успѣхомъ дана въ Кельнѣ. «Гудрунъ» опера Ганса Губера имѣла крупный успѣхъ въ Базелѣ. Тамъ же поставлена 1-актная комич. опера von Damme «Razzia». — «Wikingenfahrt», одноактная музыкальная драма F. von Woynsch'a дана въ Нюренбергѣ, сюжетъ ея заимствованъ изъ староскандскихъ сагъ. — Въ Шверинѣ—двѣ новинки: «Helg'es Erwachen» музык. др. въ 1 д. сочин. Альфр. Лоренца и «Die Feiege», одноактная ком. опера Альб. Вольфа.

Въ Туринѣ была исполнена въ 1-ый разъ «Sawitri», опера Natale Canti.

Большой успѣхъ выпалъ на долю кантаты для соло, женск. хора и оркестра, «Athenischer Frühlingsreigen» соч. Иос. Фришена, исполненной въ Музык. Академіи въ Ганноверѣ.

Въ Мейнингенѣ, въ концертѣ Королевской капеллы съ успѣхомъ исполнялась новая симфонія съ хорами «In den Alpen» сочин. Ганса фонъ-Бронзарта. Произведеніе состоитъ изъ четырехъ частей, имѣющихъ определенную программу. Первая, Allegro con brio, съ эпиграфомъ изъ Шиллера, «Ein grosses Lebendiges ist die Natur»; 2-ая—Adagio, ma non troppo—«Jungfrau»; 3-ья «Alpenfee», Traumbild. Въ 4-ой части, Allegro con fuoco, «Auf den Bergen ist Freiheit», дважды вступаетъ мужской и одинъ разъ женскій хоръ. Текстъ вокальной музыки также взятъ изъ Шиллера.

Новинками «чистой» музыки во Франціи явились «Квартетъ F-dur» А. Савара (Парижъ), «Improvisations» для ф. п. Л. Бѣльмана, двухорная месса Люсьена Мишо и пр. Последняя (исп. въ церкви Notre Dame des Champs) представляетъ особый интересъ тѣмъ, что въ ней является примѣненной (кажется, впервые въ церковной музыкѣ) Вагнеровская

система лейтмотивовъ. Вся месса основана на двухъ характеристичныхъ темахъ, темѣ Бога-Отца и темѣ Грѣшника. Месса молодого композитора вызвала одобреніе серьезныхъ музыкантовъ, хвалящихъ мелодическое вдохновеніе ея автора, развитое воображеніе и искусство полифоническихъ приемовъ.

Въ 3-емъ концертѣ Оперы, въ Парижѣ, исполнялись въ 1-ый разъ два крупныхъ произведенія молодыхъ композиторовъ, Ле-Борна «Temps de guerre», симфоническая сюита съ хорами, и «La Nuit de Noël», симфоническая картина Габріеля Пьернэ. Обѣ композиціи имѣли выдающійся успѣхъ.

Тамъ же, концертъ, устроенный Национальнымъ музыкальнымъ обществомъ, былъ исключительно посвященъ новымъ произведеніямъ молодыхъ музыкантовъ. Въ программу его вошли: «Симфонія на тему бретонскаго хора» Гюи Ропарца, «Марокская рапсодія» Люсьена Ламбера, «Апрѣльская радость» Флорана Шмита, музыка Бревилля къ «Семи принцессамъ» Метерлинка, Прелюдія къ «Фло-реалу» Амедея Дюлака и пр.

Въ Мюнхенѣ исполнена подъ управленіемъ автора «Sehnsucht» симф. поэма Зигфрида Вагнера. Написанная въ формѣ симф. поэмъ Листа, она обнаруживаетъ симпатичное дарованіе и серьезныя техничскія познанія въ сынѣ гениальнаго автора «Парсифаля».

Въ Римѣ произвелъ сильное впечатлѣніе исполненный недавно въ 1-ый разъ «Реквиемъ» Стамбатти.

Имѣвшая въ прошломъ году крупный успѣхъ въ Гентѣ, ораторія Адольфа Самуеля (мистическая симфонія) «Христосъ» съ немальшимъ успѣхомъ исполнялась въ Январѣ с. г. въ Кельнѣ.

Въ Нантѣ, въ артистическомъ клубѣ въ театрѣ китайскихъ тѣней, была поставлена лирическая легенда въ 7 картинахъ «Жегавна Даркъ»; слова рисунки и музыка соч. Jean d'Udine. Представленіе возбудило большой интересъ, Музыка, обличая въ авторѣ отсутствіе теоретическаго образованія, очень понравилась свѣжестью и самостоятельностью мелодическихъ идей.

Образовалось международное общество музыкантовъ, художниковъ, писателей и пр. для постановки «Ghèa» Адалберта Гольдшмита, такъ какъ обыкновенно театральныя антрепризы являются не въ состояніи поставить эту пьесу, требующую соединенія всѣхъ искусствъ. Представленіе ея состоится, вѣроят-

но, въ Берлигѣ. Среди членовъ комитета имѣются такія лица, какъ Додэ, Золя, Масснэ, Ламурэ, Метерлинокъ, Мендесъ, Швобъ, Леонковалло, Витторіо, Ван-Дейкъ, Штраусъ и др.

Въ Парижѣ, въ театрѣ Gaitée поставлена съ благотворительной цѣлью пантомима «Мирка, чародѣйка», главную роль которой исполняла Аделипа Патти, Дива довольно неудачно мимировала, танцевала, и въ заключеніе спѣла арію съ аккомпаниментомъ флейты. Находятъ, что годы артистки очень печально отразились на ея голосѣ.

Въ Парижѣ, въ паркѣ Монсаев, проектируется постановка памятника Шопену. Въ образованшемся по этому поводу комитетѣ предсѣдательствуетъ Масснэ. Модель памятника выльплена скульпторомъ Froment-Meurice. Она изображаетъ Шопена, сидящаго за фортепьяно, между двумя женскими фигурами, олицетворяющими Скорбь и Ночь.

Въ Вѣнѣ поднятъ вопросъ о достойномъ празднованіи столѣтней годовщины рожденія Шуберта, приходящейся на 31 Января 1897 г. Предположено устройство выставки портретовъ, автографовъ и всѣхъ предметовъ, имѣющихъ отношеніе къ гениальному композитору. Хоровыми обществами будутъ организованы музыкальные фестивали, въ Императорской Оперѣ будетъ поставлена комич. оп. Шуберта «Домашняя Война». Вѣроятно, въ память этихъ торжествъ будетъ выбита особая медаль.

Въ Нью-Йоркскомъ журналѣ «Musical Courier» сообщается, что Верди окончилъ оперу на сюжетъ «Бури» Шекспира.

Молодой композиторъ Ж. Далькровъ устроилъ въ Женевѣ публичную лекцію объ инструментовкѣ. Приглашенный оркестръ показывалъ по его указаніямъ всевозможныя сочетанія инструментовъ и иллюстрировалъ чтеніе исполненіемъ многихъ замѣчательныхъ въ отношеніи инструментовки отрывковъ изъ произведеній различныхъ авторовъ. Инструктивный концертъ-лекція закончился исполненіемъ инструментальныхъ вариаций Далькрова на народную швейцарскую тему. Сейчасъ имѣлъ настолько крупный успѣхъ, что лекторъ предполагаетъ повторить его въ Карлсруэ и въ Штутгартѣ.

Дрезденская консерваторія праздновала 27-го

Января 40-лѣтній юбилей своего существованія.

Въ Берлинѣ образовалось общество «Hugo Wolf-Verein», имѣющее цѣлью изданіе и распространеніе пѣсенъ и оперы «Der Corregidor» молодого композитора Н. Wolf'а.

Восходящая звѣзда — 19-лѣтній пианистъ Маркъ Хамбургъ (сынъ проф. Мих. Хамбургъ), ученикъ Лешетцаго, — Еще новый «геній» появился въ лицѣ 10-лѣтняго скрипача Леопольда Шеммыслера, который далъ въ Берлинѣ концертъ, вызвавшій дружественные совѣты отложить на время публичную дѣятельность ради естественнаго и свободнаго развитія.

Въ Национальной Библиотекѣ въ Парижѣ, между бумагами Бертольда Дамке отыскало нѣсколько крупныхъ отрывковъ изъ двухъ юошескихъ, неоконченныхъ оперъ Г. Берліоза. «Les francs-juges» и «La nonne sanglante». Первую изъ нихъ, отчаявшись въ возможности ея постановки, Берліозъ передѣлалъ въ одноактную оперу «Le Cri de guerre du Brisgaw», либретто которой нашлось вмѣстѣ съ упомянутыми отрывками. Последніе состоятъ изъ хора солдатъ и народа, дуэта тенора съ басомъ, пастораль для хора съ оркестромъ, гимнъ Тайныхъ Судей (всѣ эти №№ въ партитурѣ); пасторальная мелодія, кромѣ того, въ переложеніи для трио и хора съ фортепьяно. Изъ «Nonne sanglante», оперы на либретто Скриба, порученной сперва Берліозу, а потомъ переданной Гуно, имѣются три отрывка съ напи-

саннымъ въ заголовкѣ партитуры приказаніемъ автора «сжечь послѣ моей смерти». Они состоятъ изъ діалога тенора и баса, ари баса, ари тенора, дуэта тенора и сопрано и баллады. Не представляя особой цѣнности въ музыкальномъ отношеніи, находки эти составляютъ значительный вкладъ въ собраніе биографическихъ и музыкально-историческихъ матеріаловъ.

Въ числѣ появившихся за послѣднее время изданій по музыкальной и музыкально-критической литературѣ, обращаютъ на себя вниманіе слѣдующія: «Das religiöse Gefühl im Werke Richard Wagner's» сочин. аббата Marcel Hébert, съ предисловіемъ Г. ф.-Вольцгогена (Мюнхень). Тамъ же вышло роскошное изданіе интереснаго труда Гаустона Стюарта Чемберлена «Richard Wagner». Извѣстные очерки В. Амброса «Bunte Blätter», Skizzen und Studien für die Freunde der Musik, вышли 2-мъ изданіемъ. Въ Лондонѣ изданъ «Dictionary of British Musicians».

Извѣстная фирма Брейткопфъ и Гертель заканчиваетъ предпріятое ею съ 1851 г. изданіе полнаго собранія сочиненій І. С. Баха. Въ видѣ дополненія къ нему будетъ выпущенъ томъ «Рукописи Баха» (Bach's Handschriften), состоящій изъ 142 таблицъ съ воспроизведеніемъ автографовъ Баха. Вслѣдъ за тѣмъ появится въ общедоступномъ изданіи этой же фирмы новое собраніе избранныхъ произведеній Палестрины.



РУССКАЯ МУЗЫКА ЗАГРАНИЦЕЙ.

Ал. Скрябинъ, молодой пианистъ-композиторъ, далъ концерты въ Берлинѣ, Парижѣ и Брюсселѣ. Программа была составлена исключительно изъ его собственныхъ произведеній (Impromptus, Nocturne, Allegro de Concert, 11 Preludes, 4 Etudes, 3 mazourkas, Presto de la Sonate). Нѣмецкіе критики жалуютъ, что, вмѣсто мелочей, имъ не было исполнено нѣсколько крупныхъ произведеній. Сочиняетъ онъ, по ихъ отзывамъ, совершенно въ Шопеновскомъ духѣ, которому вполне подчиненъ. При отсутствіи Шопеновскаго мелодическаго дара интересъ сосредоточивается на его выдаю-

щейся техникѣ. Какъ композиторъ, Г. Скрябинъ покуда только многообщающее явленіе. Пианистъ онъ прекрасный, въ совершенствѣ владѣющій инструментомъ. Особое вниманіе обращаетъ выдающееся развитіе лѣвой руки. — Въ томъ же духѣ отзываются и французскіе журналы. Последніе, впрочемъ, находятъ въ композиціяхъ г. Скрябина несравненно болѣе самостоятельности и оригинальности, чѣмъ можно предположить изъ Берлинской оцѣнки.

Скрипачъ Ал. Печниковъ продолжаетъ приводить нѣмцевъ въ неизъяснимый восторгъ. Исполненіе имъ концерта Чайковскаго и 2-хъ

пѣсь Баха вызвало *неописуемый триумфъ*. Мѣстная критика награждаетъ г. Печникова эпитетомъ «*гениальный*» (!!). Неменьшимъ успѣхомъ сопровождалось участіе этого артиста во 2-омъ концертѣ Листъ-Ферейна, въ Лейпцигѣ, и въ концертѣ «*Diligentia*», въ La-Haye (Голландія). Въ обоихъ этихъ концертахъ оны исполняли тотъ же D-dur'ный концертъ Чайковскаго, который, несмотря на «гениальность» передачи, пришелся не совсѣмъ по вкусу мѣстнымъ слушателямъ.

Иосифъ Левинъ, пианистъ, также съ выдающимся успѣхомъ совершаетъ концертную поездку по Европѣ. Берлинцы отмѣтили его принадлежность къ замѣчательнымъ современнымъ пианистамъ. Механизмъ и техника—удивительныя, но передача духа произведенія—неудовлетворительна. Надѣются, что изъ первокласснаго виртуоза выработается большой художникъ.—Съ неменьшимъ успѣхомъ выступилъ г. Левинъ въ Амстердамѣ, въ Concertgebouw.

В. Сапельниковъ принималъ участіе въ 3-емъ концертѣ Листъ-Ферейна въ Лейпцигѣ. Единодушные аплодисменты. Онъ исполнялъ концертъ Es-dur Листа, этюдъ Таузига и «Unerpensee de Schumann» собственнаго сочиненія.

Г-жа Ивановская-Залѣвская дала концертъ въ Парижѣ. Выдающагося въ ея исполненіи ничего не оказалось, тѣмъ не менѣе ей было поднесено много цвѣтовъ. Между прочимъ, въ программу были включены «Патетическій Этюдъ» Скрябина и «Вальсъ-капризь» Рубинштейна. К. Ячиновская дала 2 концерта въ Берлинѣ, но безъ особаго успѣха. Также мало впечатлѣнія произвелъ концертъ, данный г-жею Друккеръ.

В. Сафоновъ выступилъ какъ дирижеръ въ Берлинскомъ Филарм. Концертѣ (23 Января), программа котораго была составлена изъ произведеній русскихъ авторовъ. Нѣмцы не вполне оцѣнили дирижерскій талантъ г. Сафонова, находя, что оны слишкомъ затянулъ темпы симфоніи. Съ другой стороны, указываютъ, что имъ были выдвинуты нѣкоторыя національныя особенности выраженія.

Изъ произведеній русскихъ авторовъ за истекшіе два мѣсяца были исполнены слѣдующія: А. *Аренскій*. Тріо d-moll, op. 32, въ Берлинѣ, 2-ой веч. камерн. муз., 8-го Января. *Балакиревъ*, «Исламей» ф. п. фантазія (очень трудная, но положительно «варварская» для благонамѣреннаго нѣмецкаго уха, пьеса), конц. I. Левина въ Берлинѣ, 2-го Февраля. *Бородинъ*,

2-ой квартетъ, въ Антверпенѣ, вечеръ Kwartet-Kapel; «Въ средней Азіи», симф. картина, въ Гаврѣ, 2-ой симф. конц. подъ управленіемъ Гея, 2-го Февраля; «Отравой полны мои пѣсни» романсъ, въ Турнѣ, лекціи М. Кюффера, исп. г-жа Фишфе; «Au souvenr» ф. п. пьеса, въ Парижѣ, муз. утро г-жи Роже-Микло. *Глазуновъ*. «Лѣсъ» симф. поэма, въ Льежѣ, 2-ой Новый Концертъ; 1-ый квартетъ, тамъ-же, 2-ое собр. камерн. муз.; «Лирическая поэма» op. 12 для оркестра, въ Антверпенѣ, 2-ой попул. симф. концертъ. *Глинка*, Увертюра «Русланъ и Людмила», въ Антверпенѣ, 2-ой попул. симф. конц. 2-го Февраля. *Гензельтъ*, Концертъ F-moll для ф. п., въ Вюрцбургѣ, 30-го Января, исп. Нг. v. Zegl. *Давыдовъ*, «La Source» для виолончели, въ Брюсселѣ, исп. Корнелисъ-Льежуа въ своемъ концертѣ. *Композъ*, «Раздумье семьянина», романсъ, исп. г-жа Фишфе на лекціи М. Кюффера въ Турнѣ. *Римскій-Корсаковъ*, «Шехеразада», симф. сюита для оркестра, въ Берлинѣ, Филарм. Конц. подъ управленіемъ В. Сафонова. 23 Января; «Испанское Каприччио» для орк., въ конц. въ Монте-Карло. *Рубинштейнъ*, Квартетъ op. 66 для стр. и ф. п. въ Парижѣ, кварт. I. Филиппъ; Концертъ Es-dur для ф. п., въ Берлинѣ и Амстердамѣ, исп. I. Левинъ; Концертъ G-dur для ф. п. (op. 46), въ Берлинѣ, 25-го Января, исп. В. Мейеръ; Концертъ d-moll для ф. п., въ Антверпенѣ, Симф. Конц. 2 Февраля, исп. г-жа Фалькъ-Мелигъ; мелкія фортепьянныя пьесы исполнялись въ концертахъ Ел. Пексхенъ, Едличка, Друкеръ, въ Берлинѣ и въ конц. Ивановской въ Парижѣ; «Демонъ» шель въ Дрезденскомъ театрѣ въ прошломъ году 4 раза,—въ этомъ году состоялось представленіе его 5 го Февраля. *Скрябинъ*, См. программу концертовъ, данныхъ въ Берлинѣ, Парижѣ и Брюсселѣ; 3 этюда въ конц. Левина, въ Берлинѣ, 1-го Февраля; 1 этюдъ въ конц. Ивановской, въ Парижѣ, *Соколовъ*, Н. «Элегія» для орк., въ Шарлеруа, симф. концертъ 2-го Февраля. *Чайковскій*. 6-ая симфонія H-moll (патетическая), въ Лондонѣ, подъ упр. Ганса Рихтера, въ Берлинѣ, въ V-омъ симф. конц. Корол. Капеллы подъ упр. Халира, тамъ-же въ Филарм. Конц. подъ упр. Сафонова, въ Антверпенѣ, Попул. симф. конц. 2-го Февраля, увертюра «Ромео и Джульетта», въ В. Баденѣ, 24 Января; Квартетъ D-dur, op. 11, въ Лондонѣ; Тріо a-moll (посв. памяти Н. Рубинштейна), тамъ-же; Концертъ D-dur для скрипки, въ Геттингенѣ; La-Haye и въ Лейпцигѣ, исп. А. Печниковъ; Концертъ b-moll для ф. п., въ Берлинѣ, въ VIII Филарм. конц. 17 Февраля, исп. Ф. Ламондъ; «То было раннее весной»,

романсъ, въ Вербье, благотвор. конц., исп. г-жа Berthe Schouten.

Въ Берлинѣ, въ кварт. вечерѣ Халира (Халиръ, Маркесъ, Мюллеръ и Дехертъ), 14-го Января, былъ исполненъ квартетъ *B-la-f*; сочиненія *Римскаго-Корсакова* (1-ая часть), *Бородина* (*Serenata alla spagnola*), *Лядова* (Скерцо) и *Глазунова* (финалъ) Квартетъ произвелъ прекрасное впечатлѣнiе, часть сочиненія *Бородина* (*Serenata*) была повторена на *bis*.

Въ 1-омъ № «Allgemeine Musik-Zeitung», 1896, напечатанъ разборъ «Патетической Симфоніи» (6-ая, H-moll) Чайковскаго, сдѣланный Феликсомъ Вейнгартнеромъ.

Въ «Deutsche Musiker-Zeitung» печатается статья «Musikalische Vorträge über die Klavierliteratur von Anton Rubinstein», составляющая сдѣланный г. М. Безсмертнымъ переводъ отчетовъ о лекціяхъ покойнаго пианиста, читанныхъ имъ въ СПб. Консерваторіи въ 1888—1889 гг.





БИБЛІОГРАФІЯ.

— *Кавказскіе Эскизы*. Сюита для оркестра. Соч. 10-е М. Ипполитова-Иванова. Партитура. Москва у П. Юргенсона. Цѣна 3 руб.

— *Фантазія для оркестра* сочиненіе С. Рахманинова. Ор. 7. Партитура. Москва у П. Юргенсона. Цѣна 3 руб.

Въ сущности въ настоящее время въ Россіи всего одинъ дѣйствительно крупный и значительный музыкальный издатель — это П. Юргенсонъ въ Москвѣ. Говоримъ одинъ, потому что превосходная издательская фирма М. П. Былева, печатающая произведенія петербургской молодой школы, находится въ Лейпцигѣ. Въ этомъ отношеніи дѣятельности двухъ названныхъ фирмъ близко сходятся, такъ какъ г. П. Юргенсонъ издаетъ, какъ и издавалъ *почти исключительно* одинъ, произведенія школы молодыхъ московскихъ композиторовъ. Только, конечно, издательство П. Юргенсона крупнѣе, такъ какъ въ его сферу входятъ самыя различныя произведенія, всѣхъ родовъ и формъ, какъ русскихъ, такъ и иностранныхъ композиторовъ. Едва-ли слѣдуетъ здѣсь говорить о томъ, что изданія г. П. Юргенсона всегда тщательны и изящны.

Изъ послѣднихъ присланныхъ изданій мы хотимъ теперь указать на двѣ новинки московскихъ композиторовъ, заглавія которыхъ выписаны выше.

О талантливыхъ произведеніяхъ гг. Ипполитова-Иванова и Рахманинова уже было говорено во 2-й книжкѣ «Р. М. Г.», по поводу исполненія ихъ въ русск. симфон. концертѣ. Просматривая обѣ партитуры, невольно припоминаешь всѣ прелестныя, подчасъ художественно написанныя стра-

ницы, которыми полны обѣ партитуры. Если въ музыкальномъ отношеніи «Эскизы» г. Ипполитова-Иванова кажутся интереснѣе и свѣжѣе, то наоборотъ въ партитурномъ чтеніи чрезвычайно выигрываетъ произведеніе г. Рахманинова, инструментованное въ высшей степени тонко, хотя мѣстами и излишне громко.

Пожелаемъ обимъ произведеніямъ распространенія и успѣха. Этого они вполнѣ достойны.

Л.

1) B. Sarrette et les origines du conservatoire national de musique et de déclamation. — Par Constant Pierre. (Paris. Delalain freres. 1895).

2) Le magasin de musique a l'usage des fêtes nationales et du conservatoire. — Par Constant Pierre. (Paris. Fischbacher. 1895).

4-го августа минувшаго года исполнилось 100 лѣтъ со дня основанія первой во Франціи консерваторіи—Парижской. Констанъ Пьерръ, извѣстный на своей родинѣ уже нѣсколькими трудами по исторіи французской музыки, выпустилъ по этому случаю двѣ любопытныхъ книги, заглавіе которыхъ выписано выше.

Я не могу оспаривать или подтверждать вѣрность рассказовъ, выводовъ и положеній автора, такъ какъ не располагаю никакими матеріалами по избранному имъ предмету сочиненія, и долженъ лишь признать, что книги написаны чрезвычайно обстоятельно, систематично, ясно и просто, причемъ всѣ приводимые историческіе факты или дѣлаемые имъ заключенія твердо и точно обоснованы на многочи-

сленныхъ подлинныхъ документахъ, найденныхъ авторомъ въ различныхъ французскихъ архивахъ и впервые появляющихся въ печати. Пользуясь этими новыми достоверными данными, Пьерръ исправляетъ многія неточности и поправляетъ пробѣлы, встрѣчающіяся у предыдущихъ историковъ консерваторіи, — Циммермана, Лассабага, Пужена и др.

Разсвѣтъ дѣятельности основателя Парижской консерваторіи Б. Саррета приходится на годы революціи и смежные съ ними, — на время, полное удивительной своеобразности, силы, живни, движенія, общаго подъема духа и напряженной умственной дѣятельности. Читать исторію хотя бы самаго незначительнаго уголка тогдашней жизни представляетъ большой интересъ, и уже съ одной этой стороны первая изъ названныхъ книгъ Пьерра, хотя и написанная спокойнымъ и эпически-безстрастнымъ перомъ, имѣетъ значительную цѣнность. Интересна и даже поучительна она и по другой причинѣ, — какъ добросовѣстное описаніе дѣятельности человѣка, задававшаго опредѣленную цѣль и упрямо желавшаго достигъ ея вопреки всѣмъ препятствіямъ, не падавшего силами ни отъ какихъ неудачъ, — включая сюда и двукратное тюремное заключеніе, — тонко знавшаго человѣческую природу, вообще, и психологію толпы, въ частности, постигшаго вполне духъ времени, умѣвшаго поэтому съ удивительной ловкостью пользоваться его слабыми струнками и выказавшаго себя изощреннымъ политикомъ. Надо еще помнить, что человѣкъ этотъ былъ сыномъ башмачника, не получившимъ порядочнаго образованія и не занимавшимъ никакого мало-мальски значительнаго общественнаго положенія; но онъ обладалъ такими способностями и умомъ, что въ шесть лѣтъ превратилъ ввѣренный ему гвардейскій оркестръ изъ 45 человѣкъ въ консерваторію, располагавшую по штатамъ 115 профессорами, въ числѣ коихъ находилось не мало знаменитостей.

Второе изъ новыхъ сочиненій Пьерра представляетъ какъ бы большую серединную главу перваго его изслѣдованія, естественный отпрыскъ послѣдняго, и не соединена съ нимъ въ одинъ томъ лишь по соображеніямъ стройности формы. Дѣло въ томъ, что при «національномъ институтѣ музыки», — учрежденіи, возникшемъ въ ноябрѣ 1793 г. и непосредственно перешедшемъ въ консерваторію, — былъ основанъ въ январѣ 1794 г. такъ называемый «магазинъ», имѣвшій прямую цѣль: 1) изданіе разнообразныхъ сочиненій, какъ художественныхъ, такъ и педагогическихъ, необходимыхъ

для института по его задачамъ; 2) увеличеніе недостаточныхъ средствъ учрежденія; 3) магазинъ ставилъ композиторовъ, участниковъ этого предпріятія, въ положеніе, независимое отъ частныхъ издателей, зачастую простыхъ кулаковъ. Такимъ образомъ, онъ представляетъ первый и весьма рѣдкій примѣръ издательскаго предпріятія на корпоративныхъ началахъ, — примѣръ тѣмъ болѣе замѣчательный, что подобная форма промышленныхъ товариществъ въ то время не имѣла почти примѣненія даже въ въ другихъ областяхъ человѣческаго труда, болѣе развитыхъ въ социальномъ смыслѣ, чѣмъ музыкально-издательское дѣло.

Предметъ изслѣдованій Пьерра настолько любопытенъ, что я надѣюсь вернуться къ нему на болѣе продолжительное время въ текущемъ же году.

А. В. Оссовскій.

Le secret des sélèbres luthiers italiens, découvert et expliqué par Otto Miggé. (Staudt frères. Francfort sur Mein).

Судьба автора названной книги, вышедшей одновременно на нѣмецкомъ, французскомъ и английскомъ языкахъ, довольно своеобразна. Миггэ — типъ «безпокойнаго человѣка». Сперва онъ занимался коммерческимъ дѣломъ, неудовлетворившимъ его; затѣмъ перешелъ на службу по желѣзной дорогѣ въ г. Кельнѣ. На 24-мъ году жизни ¹⁾ Миггэ услышалъ игру скрипача Дангремона, плѣнился ею и рѣшилъ, бросивъ занятія фортепіано, изучить скрипку. Тутъ ему понадобилась какъ-то починка инструмента; М. отправился къ мѣстному скрипичному мастеру; заинтересовавшись бесѣдою съ нимъ, онъ принялся за изученіе исторіи скрипичнаго дѣла, пришелъ къ заключенію, что у знаменитыхъ старинныхъ мастеровъ былъ секретъ совершенства ихъ работъ, и поставилъ себѣ цѣлью, во что-бы то ни стало, открыть этотъ секретъ. Начался долгій и упорный трудъ, увѣнчавшійся большимъ успѣхомъ, насколько можно судить по даннымъ, содержащимся въ книгѣ. По крайней мѣрѣ, авторъ, между прочимъ, приводитъ два письма двухъ знаменитѣйшихъ и солиднѣйшихъ современныхъ скрипачей, А. Вильгельми и І. Іоахима, коими они свидѣтельствуютъ, что инструменты Миггэ, по полнотѣ, красотѣ и благородству тона, ни въ чемъ не уступаютъ лучшимъ Кремонскимъ работамъ.

До настоящаго времени Миггэ сдѣлалъ 80

¹⁾ Авторъ родился въ 1857 г.

скрипокъ, 14 виолончелей и 7 альтовъ. Оставаясь вѣрнымъ своей натурѣ, онъ, достигнувъ своей цѣли, по его словамъ, намѣренъ бросить и это дѣло.

Трудно судить о правильности выводовъ автора и дѣйствительномъ достоинствѣ его работы, не располагая хотя бы однимъ его инструментомъ и не продѣлавъ всѣхъ его опытовъ.

Основные положенія Мигге таковы.

«Секретъ великихъ мастеровъ заключался не въ чемъ иномъ, какъ въ естественныхъ приемахъ и способѣ построения и лакирования скрипки. Кремонская скрипка не имѣетъ въ себѣ ничего чрезвычайнаго и представляеть изъ себя инструментъ лишь таимъ, какимъ онъ долженъ быть».

Естественность же построения заключается въ правильномъ взаимномъ соотношеніи отдѣльных частей скрипки (форма ея не причемъ), въ надлежащей въ разныхъ мѣстахъ толщинѣ дерева, въ точномъ соответствіи между выпуклостью обѣихъ декъ и объемомъ содержащагося въ коробкѣ скрипки воздуха, а равно въ такомъ же соответствіи между качествомъ декъ и качествомъ пружины. Вся звучность инструмента зависитъ исключительно отъ степени *эластичности* его частей, и правильность вышеупомянутыхъ соотношеній имѣетъ цѣлью именно достиженіе этого качества. Затѣмъ, однимъ изъ главныхъ условий эластичности является *естественный* способъ лакированія *надлежащимъ* лакомъ, и здѣсь то именно М. и даетъ совершенно новыя указанія. Какъ ни странно на первый взглядъ зависимость звучности отъ качества лака и способа наведенія, но она покажется вполне понятной и несомнѣнной послѣ прочтенія книги Мигге.

Относительно всего здѣсь изложеннаго авторъ даетъ массу весьма любопытныхъ подробностей, на которыхъ, конечно, мнѣ нельзя здѣсь останавливаться. Но увы!—для всѣхъ этихъ подробностей никакъ не могутъ быть указаны математически-точные величины и условія,—и понятно почему: каждый инструментъ представляетъ тысячу индивидуальныхъ особенностей, которыхъ теорія не въ состояніи предусмотрѣть и которыя даютъ безконечную массу комбинацій. Всездѣсь достигается опытнымъ путемъ и природою способностью и чутьемъ.

Въ сущности, для не-мастера своего дѣла трудъ Миггеничаго ничего не дастъ или дастъ весьма мало. На мой взглядъ, корень всего вопроса въ томъ, что скрипичное дѣло *ни въ какомъ случаѣ не допускаетъ ремесленности*. Скрипичный

мастеръ долженъ быть *артистомъ* и *вынашивать* каждое произведеніе своихъ рукъ, ибо послѣднему надлежитъ быть созданіемъ искусства. Этого вынашиванія и этой артистичности въ нашъ вѣкъ почти невозможно встрѣтить. Она—достояніе прошлаго времени, когда живши не текла такъ лихорадочно, когда не было спроса на *милліоны* инструментовъ, а средства къ существованію были такъ дешевы, а самыя потребности такъ просты, что,—скажемъ,—среднебѣковый мастеръ могъ мѣсяцы, а то и годы сидѣть надъ вытачиваніемъ какого-нибудь роскошнаго кресла изъ дубоваго дерева и продать его, на нашъ нынѣшній счетъ, за бездѣнокъ. Примѣръ Мигге, выпустившаго вѣсколько весьма прекрасныхъ инструментовъ, лишь подтверждаетъ нашъ взглядъ. Этотъ мастеръ, не будучи профессиональнымъ работникомъ и имѣя обезпеченное существованіе, могъ выдѣлывать свои инструменты въ условіяхъ истинно-артистическаго производства и только поэтому достигъ полного успѣха въ своихъ трудахъ.

А. В. Оссовскій.

Gustave Robert—La musique à Paris 1894—1895. (Paris. Fischbacher. 1895).

Громко озаглавленная книга, или — точнѣе — книжечка, Робера представляетъ ничтожную цѣнность съ абсолютной музыкально-эстетической точки зрѣнія. Она сложилась изъ краткихъ газетныхъ отчетовъ-замѣтокъ о дѣятельности въ теченіе сезона 1894—95 г. трехъ концертныхъ учреждений Парижа: концертовъ въ *Chatelet* подъ управленіемъ Э. Коломба, концертовъ въ вимнѣ или лѣтнемъ циркахъ подъ управленіемъ Ш. Ламуре и концертовъ въ залѣ Е. Гаркура. (Надо помнить, что Парижъ изобилуетъ концертами, и три казенныхъ, правда, главныхъ учрежденія не исчерпываютъ всего содержанія музыкальной жизни столицы Франціи).

Изъ предисловія Робера, въ формѣ письма, мы узнаемъ, что онъ по своимъ музыкально-эстетическимъ воззрѣніемъ, принадлежитъ къ одной съ Э. Гансликомъ породѣ музыкальныхъ кастратовъ, хотя имя вѣснаго критика ни разу и не упомянуто во всей книгѣ. Мы не станемъ заниматься разборомъ ученія названнаго эстетической школы, ибо книга Робера интересна не съ этой стороны для насъ, а потому, что она даетъ, хотя отчасти, представленіе о музыкальной жизни Парижа.

Оказывается, что тутъ основано—ужъ второй годъ—*Шумановское общество*, имѣющее цѣлью распространять сочиненія Шумана (не въ противовѣсъ ли заповолившему весь Парижъ Вагнеру?). Къ сожалѣнію, Р. не даетъ никакихъ свѣдѣній о дѣятельности этого любопытнаго учрежденія.

Далѣ. Изъ произведеній того же Шумана въ валъ Гаркура, подъ управленіемъ Евгенія Гаркура, были исполнены цѣликомъ гениальный «Фаустъ» (3 раза) и великолѣпная по музыкѣ «Геновеа» (безъ обстановки; также три раза). Гаркуръ, надо сказать, взялся за интересную и совершенно легко выполнимую задачу ставить безъ сцены неизвѣстныя Парижу, но цѣнныя оперы. У него, напр., были исполнены: «Фрейшютцъ» Вебера (три раза), второе дѣйствіе изъ его же «Эврианты» и «Тангейзеръ» Вагнера (пять разъ).

Дѣятельность Гаркура, вообще, достойна глубокаго уваженія, ибо, помимо этихъ капильныхъ произведеній, онъ исполнилъ еще рядъ каватъ *I. C. Баха*, его же скрипичную сонату (цѣликомъ) и др. вещи, а также вѣскольکو сочиненій великаго, но забытаго Генр. Шютца; въ его же программы вошли и произведенія русскихъ авторовъ: «Лѣсъ» А. Глазунова и «Сказка» Н. Римскаго-Корсакова.

Э. Колодяжъ ограничилъ себя своею обычною и имъ же самимъ затасканною программю, львиная доля которой приходится на Берліоза, — въ частности, на его «Гибель Фауста» (достигшую полуроста исполненій) и «Ромео». Къ его стыду, этотъ дирижеръ совершенно не ставитъ произведеній нашихъ композиторовъ, что ему слѣдовало бы сдѣлать уже изъ-за одного чувства благодарности за тотъ неизмѣнно горячій и радужный приемъ, который оказываетъ ему Россія въ каждый его прѣздъ. Впрочемъ, Э. К. въ достаточной степени обходитъ и произведенія нѣмецкой школы, за исключеніемъ Бетховена.

Въ противоположность ему, Ламуре, не отрицая своей родной музыки, является проповѣдникомъ нѣмецкой. Ярый поборникъ Вагнера, онъ однако ставитъ рядомъ съ нимъ и Баха, и Брамса, и Бетховена и Шуберта. Изъ сочиненій Баха, напр. были исполнены его Рождественская ораторія, концертъ для трехъ фортепiano и концерты для фортепiano и двухъ флейтъ и фортепiano, флейты и скрипки.

Ламуре же исполнилъ «Тамару» Балакирева и «Среднюю Азію» Бородина.

Странный отзывъ даетъ Робера о произведеніи Балакирева, имѣвшемъ огромный успѣхъ и повторенномъ въ слѣдующемъ концертѣ:

«Ахъ! конечно, легенда объ этой сиренѣ Урала (*sic*) является очень интересной волшебной сказкой. Но зачѣмъ рассказывать ее музыкальными звуками, а не словами? Вѣдь, изъ нея можно было бы смастерить такую красивую балладу!—Къ тому же, судя по этому произведенію, Балакиревъ съумѣлъ бы написать отнюдь недурную симфонію, даже оставивъ въ покоѣ вѣроломную царицу. Ибо, сознаюсь, я оказался совершенно неспособнымъ найти въ его сочиненіи все, что дѣлаетъ вѣдѣть

тамъ приложенная къ нему программа. Подумайте только, чего тутъ нѣтъ? И ущелье Урала (*sic*), и портретъ царицы, и зовы ея, обращенные къ путникамъ, и адскія оргіи, и на зарѣ—истерзанный трудъ въ бурномъ потоку!... Вагнеръ—и тотъ совершенно не писалъ симфоническихъ поэмъ. Впрочемъ, среди его произведеній есть-таки одна поэма, которой я однако далеко не признаю идеаломъ въ своемъ родѣ: я говорю о прелюдіи «Золота Рейна». Но какъ своеобразно и умѣло ограничена здѣсь программа въ своемъ содержаніи. Для изображенія взяты одинъ лишь предметъ: Рейнъ при лучахъ восходящаго солнца.

Вотъ образецъ достоинства критическихъ отзывовъ Г. Рожера...

Въ Парижѣ издавна существуетъ обычай исполнять на страстной недѣлѣ произведенія такъ или иначе связанныя съ религіей. Тутъ появляется, «Дѣтство Христа» Берліоза, «Парсиваль» Вагнера и т. п. Въ сезонъ же 1894-95 г., кромѣ этого рода сочиненій, нѣкто Шарль Бордъ исполнилъ еще рядъ высокихъ созданій Палестрины, Витторіа, Моралеса, Жоскена-де-Пре, Гудимеля и др.

Къ числу такихъ же «неожиданностей» для музыкальнаго Парижа относится и исполненіе, напр., фугъ Букстегуде.

Чрезвычайно знаменателенъ выводъ, который можно сдѣлать изъ книги Робера: наперекоръ всемъ политическимъ вождельніямъ французовъ разныхъ партій, германская музыка дѣлаетъ въ Парижѣ свое дѣло, и дѣлаетъ его такъ, какъ она можетъ и должна его дѣлать при своей глубочайшей внутренней, духовной мощи. По ея стопамъ идетъ и юная по сравненію съ ней, но также полная силы русская школа.

Прочтѣніе Баха въ Парижѣ Роберъ объясняетъ новизной его музыки для французовъ, модой, желаніемъ многихъ прослыть просвѣщенными музыкантами, наконецъ, всеобщимъ увлеченіемъ всемъ «примитивнымъ», явившимся реакціей противъ изощренныхъ утонченностей, нервности и строгости нашего времени.

Я думаю,—это не совсѣмъ такъ, ибо никоимъ образомъ не могу считать Баха принадлежащимъ къ отдѣлу музыкальныхъ «примитивностей». А чѣмъ объяснить тогда исполненіе Шумана, Брамса? Мнѣ кажется, что въ этихъ новыхъ музыкальныхъ явленіяхъ сказалась такъ сильно охватившая теперь всю Европу жажда духовности, самоуглубленія и созерцательности, переходящихъ иногда даже въ эстетическое стремленіе къ мистическому и фантастическому. Можно только радоваться, что на сѣбѣ недавно безраздѣльно повсюду властвовавшему (особенно во Франціи) натурализму явился вѣчносущій и животворящій духъ.

А. В. Оссовскій.

Pierre d'Alheim. «Moussorgski» Paris, Société du Mercure de France. 1896. Prix 3 fr. 50.

На французскомъ языкѣ появилась объемистая (320 стр.) монографія, посвященная жизни и дѣятельности нашего замѣчательнаго, несправедливо забытаго художника. Фактъ ея появленія до такой степени отраденъ, что невольно хочется оставить въ сторонѣ, не обращать вниманія на всѣ недостатки, слабыя и неудачныя мѣста этой болѣе или менѣе солидной работы. Авторъ ея, Пьеръ д'Альгеймъ, еще до выхода въ свѣтъ своего сочиненія, познакомилъ Парижскую публику, въ цѣломъ рядѣ лекцій, съ главнымъ содержаніемъ его, иллюстрируя свои чтенія исполненіемъ многихъ композицій Мусоргскаго. Лекціи эти были прослушаны съ интересомъ и имѣли большой успѣхъ.

Настоящая книга не составляетъ цѣльнаго

критическаго этюда, посвященнаго творчеству Мусоргскаго. Это—рядъ небольшихъ, бѣглыхъ очерковъ касательно тѣхъ виѣшнихъ и внутреннихъ, оригинальныхъ формъ русской жизни, которыя отразились въ сочиненіяхъ Мусоргскаго. Очень много мѣста отведено переводу текстовъ, которыми пользовался М. въ своихъ вокальныхъ пьесахъ. Собственно, о музыкальной сторонѣ предмета говорится очень мало и вскользь. Составленные съ очевиднымъ знаніемъ дѣла, написанные легкимъ, порою своеобразнымъ, языкомъ, очерки эти являются вполне способными заинтересовать французскаго читателя. — Желаемъ имъ возможно бѣльшаго распространенія и заносимъ имя ихъ автора въ списки немногочисленныхъ дѣятелей на пользу русскому искусству.

Къ книгѣ приложенъ прекрасно исполненный гелиографурой портретъ Мусоргскаго.

М.



ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ О МУЗЫКѢ.

Дѣтство и отрочество П. И. Чайковскаго.

Подъ этимъ заглавіемъ братъ покойнаго художника М. И. Чайковскій напечаталъ въ февральской книжкѣ интересную біографическую статью. Печатаемая здѣсь все касающееся собственно личности замѣчательнаго композитора, приедемъ предварительно свѣдѣнія, необходимыя для поясненія печатаемыхъ отрывковъ. Авторъ сообщаетъ вначалѣ, что въ то время вѣроятіе наслѣдственности музыкальнаго дарованія его брата можно предположить скорѣе отъ материнской стороны (рода Ассьеровъ), также какъ отъ дѣда Ассьера онъ кажется наслѣдовалъ крайнюю нервность и истеричность. П. И. Чайковскій родился 23 апрѣля 1840 г.; мать его Александра Андреевна (рожд. Ассьеръ) была второй женой Ильи Петровича Чайковскаго, начальника Камско-Воткинскаго горнаго завода. Мать П. И. была въ высшей степени прекрасной, умной и симпатичной женщиной. Для дальнѣйшаго разсказа слѣдуетъ привести еще имя первой учительницы дѣтей Чайковскихъ,—Фанни Дюрбахъ, которая сохранила о П. И. самую дорогія воспоминанія. Ф. Дюрбахъ посѣтила въ 1894 г. М. И. Чайковскій и въ своей статьѣ передаетъ многія изъ ея воспоминаній о покойномъ композиторѣ.

Петру Ильичу было 4½ года, когда Фанни приступила къ занятіямъ съ Николаемъ и Лидіей, и чуть-ли не въ первый-же день Александра Андреевна должна была уступить слезнымъ мольбамъ ребенка и привести его въ классъ. Съ этого времени онъ сталъ заниматься наравнѣ со старшими, при чемъ обижался, если изъ снисхожденія къ го-

дамъ, его хотѣли освободить отъ какихъ-нибудь занятій. Очень скоро онъ по пѣсьмъ предметамъ нагналъ своихъ товарищей, такъ что, когда нѣкоторое время спустя, къ нимъ присоединился Веничка¹⁾, то онъ вмѣстѣ съ другими помогалъ ему встать въ познаніяхъ съ ними на одинъ уровень. Шести лѣтъ онъ уже совершенно свободно читалъ по-французски и по-нѣмецки. Русскіе уроки приходило давать г. Блиновъ.

Съ первой встрѣчи, по словамъ Фанни, она почувствовала особенную симпатію къ младшему изъ своихъ учениковъ, не только потому, что онъ превосходилъ старшихъ въ способности и добросовѣстности въ занятіяхъ, не потому, что онъ въ сравненіи съ Николаемъ былъ тихоня и рѣже вызывалъ выговоры за шалости, а потому что во всемъ, что онъ ни дѣлалъ, сквозило нѣчто необыкновенное, безотчетно чаровавшее всѣхъ, кто приходилъ въ соприкосновеніе съ этимъ ребенкомъ.

По вѣтшинности, какъ уже сказано, онъ далеко уступалъ Николаю, но кромѣ того отличался отъ него нерпцливостію. Вѣчно съ вихрами, небрежно одѣтый, по разсыпности гдѣ-нибудь испачкавшійся, рядомъ съ припомаженнымъ, элегантнымъ и всегда подтянутымъ братомъ, онъ на первый взглядъ оставался въ тѣни, но стоило побыть нѣсколько времени съ этимъ неопрятнымъ мальчикомъ, чтобы подавшіеся очарованію его ума, а главное сердца,—отдать ему предпочтеніе передъ другимъ дѣтми. Начиная съ самаго ранняго дѣтства во всѣ періоды его жизни, эта исключительная способность привлекать къ себѣ общую симпатію, обращать на себя исключительное вниманіе окружающихъ была ему присуща. Можно подумывать, что его знаменитость и блескъ положенія въ настоящемъ заставляла людей, знавшихъ его прежде, ретроспективно окружать личность ребенка ореоломъ будущей славы, но многочисленныя документальныя доказательства свидѣтельствуютъ явно, что всегда, когда о славіи даже и рѣчи не могло быть—личность Петра Ильича невольно оставалась на себѣ вниманіе всякаго.

Въ 1843 году П. И. въ письмѣ уже называетъ его «нашъ общій любимецъ». Александра Андреевна, вѣтшинимъ образомъ совершенно одина-

¹⁾ В. Алексѣевъ—сынъ одного изъ служившихъ на заводѣ.

ково относящаяся ко всѣмъ дѣтямъ, нѣсколько разъ, по многимъ свидѣльствамъ, проговаривалась, называя второго сына «сокровищемъ», «золотомъ семьи». Старушка Надежда Тимофеевна¹⁾, какъ мы видели, дѣлаетъ его своимъ наследникомъ. Настасья Васильевна, глубоко равнодушная къ славѣ музыканта, по воспитанію и стариннымъ позрѣніямъ скорѣе склонная пренебрительно относиться къ этой спеціальности, никогда не слышавшая ни одной ноты изъ его сочиненій, до послѣдняго издыханія сохраняя какой-то культъ къ «Петичкѣ». Наконецъ m-lle Фанни, въ самый разгаръ славы своего воспитанника, когда по всей Франціи разнеслось его имя, скрывавшая отъ него свое существованіе и не желавшая свиданія съ нимъ изъ страха «de ne plus retrouver son petit chéri d'autrefois»²⁾ въ теченіе почти пятидесяти лѣтъ хранитъ, какъ святыню, малѣйшую его записочку, клочекъ бумаги, испачканный дѣтскою рукой,—все это развѣ не служитъ несомнѣннымъ свидѣтельствомъ, что не будущую знаменитость, а просто ребенка любила она. Не только своя, но и посторонніе отягчаютъ его отъ другихъ. Нѣкто г-жа Эмилиа Ландраженъ, пріятельница Фанни, пишетъ въ 1849 г.: «этотъ ребенокъ нравился мнѣ болѣе, чѣмъ всѣ другіе».

На мой вопросъ, въ чемъ сказывалась эта исключительная прелесть ребенка, бывшая гувернантка отвѣчала: «Ни въ чемъ особенно, и рѣшительно во всемъ, что онъ дѣлалъ. Въ классѣ нельзя было быть старательнѣе и понятливѣе, во время рекреации-же никто не выдумывалъ болѣе веселыхъ забавъ; во время общихъ чтеній для развлеченія никто не слушалъ внимательнѣе, а въ сумерки подъ праздникъ, когда я собирала своихъ птенцовъ вокругъ себя и по очереди заставляла рассказывать что-нибудь, никто не фантазировалъ прелестьнѣе. Этихъ чудныхъ часовъ нашей жизни я никогда не забуду. Въ будничномъ-же обращеніи съ нимъ его любила всѣ, потому-что чувствовала, какъ онъ любилъ всѣхъ. Впечатлительности его не было предѣловъ, поэтому обходиться съ нимъ надо было очень осторожно. Обидѣть, задѣть его могъ каждый пустякъ. Это былъ *стеклянный* ребенокъ. Въ выговорахъ и замѣчаніяхъ (о наказаніяхъ по отношенію къ нему и рѣчи не было) то, что другіе дѣти пропускаютъ мимо ушей, у него глубоко западало въ душу и при малѣйшемъ усиленіи строгости разстраивало такъ, что становилось страшно. Однажды я, по поводу скверно сдѣланной обоими братьями задачи, упрекала ихъ и между прочимъ упомянула о томъ, что жалѣю ихъ отца, который трудится, чтобы зарабатывать деньги на воспитаніе дѣтей, а они такъ неблагодарны, что не цѣнятъ этого и небрежно относятся къ своимъ занятіямъ и обязанностямъ. Николай выслушалъ это и нисколько не съ меньшимъ удовольствіемъ бѣгалъ и игралъ въ этотъ день съ командой подчинявшихся ему мальчиковъ, а Пьеръ оставался весь день задумчивъ и вечеромъ, ложась спать, когда я и сама забыла о выговорѣ, сдѣланномъ утромъ, вдругъ разрыдался и началъ говорить о своей любви къ отцу, оправдываться въ несправедливо вводимой неблагодарности къ нему. Говорю вамъ, его нельзя

было не любить, потому-что онъ всѣхъ и все любилъ. Все слабое и несчастное не имѣло болѣе горячаго защитника. Однажды онъ услышалъ, что кто-то собирается утопить котенка. Разузнавъ, кто былъ извергъ, замышлявшій такое страшное злодѣйство, онъ вымогала пощаду. Затѣмъ поспѣшилъ домой, вбѣжалъ въ кабинетъ къ отцу, у котораго сидѣли дѣловые люди и, думая, что другого разговора въ домѣ, какъ о котенкѣ, быть не можетъ, съ торжествомъ успокоилъ ихъ, сообщивъ радостную вѣсть спасенія».

Любовь къ несчастнымъ сказывалась также въ его необычайной симпатіи къ Людовику XVII. По словамъ Фанни, онъ не уставалъ спрашивать всѣ подробности страдальческой кончины вѣннаго мученика. Вполнѣ зрѣлымъ человѣкомъ онъ продолжалъ интересоваться несчастнымъ пріцемъ; въ 1868 году, въ Парижѣ приобрѣлъ гравюру, изображавшую его въ Тамплѣ, и оправилъ ее въ рамку. Въмѣстѣ съ портретомъ А. Г. Рубинштейна, это были первыя и очень долго единственныя украшенія его помѣщенія.

Восторженный патриотизмъ не безъ приница шовинизма, такъ характеризующій эпоху Николая I, отразился и на нашемъ мальчикѣ. Онъ положилъ начало той трогательной, совершенно исключительной привязанности ко всему русскому, которая проводила его черезъ всю жизнь до могилы. Мы увидимъ ниже, какъ онъ въ стихахъ воспѣвалъ свою любовь къ родинѣ, но рядомъ съ этимъ проявлялъ ее иногда очень забавно. Такъ Фанни рассказываетъ, что однажды онъ во время рекреации сидѣлъ за атласомъ и разсматривалъ его. Дойдя до карты Европы, онъ вдругъ началъ покрывать поцѣлуями Россію и вѣтвѣмъ будто плевать на всю остальную часть свѣта. Фанни остановила его и начала объяснять, что стыдно такъ относиться къ существамъ, которыя такъ-же, какъ онъ, говорятъ Богу «Отче нашъ», что презирать ближнихъ за то, что они не русскіе, скверно, что значить онъ и на нее плеетъ, такъ какъ она не русская. «Вы напрасно меня браните, отвѣтилъ Петя,—развѣ вы не замѣтили, что я рукою прикрылъ Францію».

«Мы жили, говорить Фанни, совершенно отдѣльно отъ взрослыхъ жизнью; только время ѣды были съ нами. Не только занятія, но и забавы у насъ были свои. Вечера подъ праздникъ мы проводили у себя, наверху, въ чтеніи, въ бесѣдахъ. Лѣтомъ въ нашемъ распоряженіи былъ экипажъ и мы совершали поѣздки по прелестьнымъ окрестностямъ Воткинска. Въ будни, съ 6 ч. утра, все время было строго распределено и программа дня исполнялась пунктуально. Такъ какъ свободные часы, когда дѣти могли дѣлать, что хотѣли, были очень ограничены, то я наставляла, чтобы они проходили въ тѣлесныхъ упражненіяхъ, и по этому поводу у меня всегда были дпрепарателства съ Пьеромъ, котораго постоянно послѣ урока тянуло къ фортепиано. Впрочемъ, слушался онъ всегда легко и съ удовольствіемъ бѣгалъ и рѣзался съ другими. Но постоянно надо было наводить его на это. Предоставленный самъ себѣ онъ охотнѣе шель къ музыкѣ; принимался за чтеніе или за сочиненіе стиховъ».

Въ воспоминаніяхъ самого Петра Ильича объ этомъ времени, первымъ сохранилось—о поѣздкѣ съ матерью и «сестрицей» на Сергіевскія воды въ 1845 г. Особенно ярко запомнилось ему, какъ по дорогѣ туда, послѣ долгаго и скучнаго поѣз-

¹⁾ Н. Т. тетка отца композитора; — Настасья Васильевна Попова—двоюродная сестра послѣдняго.

²⁾ Не найти своего маленькаго любимца прошлаго.

нимъ вечеромъ пути, они подъѣхали къ освѣщенному помѣщичьему дому и прогостили нѣсколько дней у одной родственницы Александры Андреевны. Впечатлѣніе уютнаго, свѣтлаго домика послѣ страховъ и скуки ночной ѣзды такъ глубоко врѣзалось въ его воображеніе, что по собственнымъ его словамъ, было зародышемъ той сильной любви къ деревенской жизни, которая иногда его не оставляла. Затѣмъ пребываніе на самыхъ водахъ, гдѣ онъ ни съ кѣмъ не дѣлилъ ласкъ и вниманія боготворимой матери, новизна мѣстъ, знакомствъ, все вмѣстѣ оставило самое свѣтлое и отрадное воспоминаніе дѣтства. Другое, о чемъ онъ любилъ говорить изъ этой-же эпохи жизни, было возвращеніе родителей изъ поѣздки за окончившей въ Екатерининскомъ институтѣ курсъ Зинаидѣ Ильиничной въ концѣ 1846 г. Событіе это совершилось зимой передъ Рождествомъ, вечеромъ. Онъ помнилъ ту восторженную радость, которую онъ испыталъ вмѣстѣ со всѣми домочадцами, когда раздался звонокъ приближавшейся кибитки, какъ они всѣ съ криками бросились бѣжать къ передней, какъ отворилась дверь, — изъ нея ввалилось въ комнату облако морознаго воздуха и влетѣло маленькое, необычайно миловидное созданіе, которое онъ въ первый разъ въ жизни видѣлъ, такъ какъ Зинаида Ильинична поступила въ институтъ до его рожденія, помнилъ онъ также то неземное счастье, какое испыталъ, припадъ къ груди матери послѣ трехъ или четырехлѣтней разлуки. Очень, очень долго, уже совсѣмъ зрѣлымъ мужчиной безъ слезъ онъ не могъ говорить о матери, такъ что окружающіе избѣгали заводить рѣчь о ней.

Вмѣстѣ съ пріѣдомъ хорошенькой веселой институтки, по воспоминаніямъ Петра Ильича, привезшей съ собою равныя столичныя новости по части увеселеній и обычаевъ, оглашавшей домъ звонками смѣхомъ и вскрикиваніемъ наивной барышни того времени — и безъ того веселый и гостеприимный домъ сталъ еще веселѣе, еще счастливѣе. Новопрїѣзжалъ представлялась впечатлительному мальчику какой-то феѣ, явившейся изъ міра, полнаго чудесъ и неземныхъ прелестей. Рассказы о театрахъ, видѣть которые казалось ему несбыточнымъ блаженствомъ, танцы, которыми она начала ихъ учить, устраиваемыя ею живыя картины — все это чаровало и волновало его воображеніе.

Кромѣ драгоценнѣйшихъ для біографа рассказовъ о дѣтствѣ Петра Ильича, Фанни сохранила тетради своего любимца, въ которыхъ онъ, въ часы досуга, писалъ свои сочиненія преимущественно въ стихахъ и гдѣ записывалъ на память то, что наиболѣе заинтересовывало его изъ прибрѣтаемыхъ познаній.

Тетрадейъ всего двѣ, но кромѣ того есть нѣсколько отдѣльныхъ листиковъ. Почеркъ не красивый, но для ребенка семи лѣтъ поразительно установившійся и очень свободный. Въ началѣ каждаго сочиненія замѣтно наиѣреніе написать его какъ можно красивѣе. Особенно старательно вырисовываются заглавія, даже съ претензіями на каллиграфическія украшенія въ видѣ разныхъ завитушекъ, но къ концу терпѣнія не хватаетъ, и онъ почти всегда написавъ кое-какъ. Вообще вѣнчанный видъ этихъ тетрадей носитъ отпечатокъ полной непринужденности и даже небрежности.

На показъ такъ не пишутъ. Стихотворенія чередуются съ выписками изъ книгъ, иногда съ попытками нарисовать домикъ, черновыми письмами и отдѣльными словами, не имѣющими связи ни съ предшествующимъ, ни съ послѣдующимъ. Чрезвычайно интересно, что чаще всего безъ всякаго повода встрѣчается слово «Богъ» иногда просто, иногда въ вышесткѣ. Есть-ли это просто каллиграфическое упражненіе въ словъ, которое писать ему казалось занимательно, отраженіе-ли того, что постоянно затрогивало и протлгивало его дѣтскій умъ подѣ влияніемъ набожной гувернантки къ размышленію — сказать трудно, но судя по нѣкоторымъ стихотвореніямъ, обращеннымъ къ Богу, можно склониться къ послѣднему объясненію.

Первая тетрадь начинается не съ самостоятельнаго сочиненія, а съ перевода на русскій языкъ «Разговора г-жи де-Вертейль съ дочерью Полной о пяти чувствахъ» изъ французскаго учебнаго пособія г-жи Амабль Тастю «L'education maternelle». Переводъ этотъ неоконченъ, хотя очень близокъ къ окончанію, потому что кромѣ осязанія перебраны всѣ чувства. Подѣ этимъ трудомъ выставленъ 1847 г. и французская подпись съ росчеркомъ.

Насколько помнить Фанни, онъ былъ предпринятъ по собственному почину и сдѣланъ дѣл ребенкомъ этихъ лѣтъ, хотя и съ массою ошибокъ, главное галлицизмовъ, но все-же толково и ясно. За этимъ переводомъ слѣдуютъ стихотворенія, изъ нихъ русскихъ только два съ помѣтой 1848 г.

Менѣе благоприятныя условія, чѣмъ тѣ, въ которыхъ зародилось и первое время росло музыкальное дарованіе Петра Ильича, можно себѣ представить только развѣ въ крестьянскихъ средѣхъ. Родился онъ и жилъ въ мѣстѣ, гдѣ не было никакой музыки, кромѣ домашняго брячанія на фортепіано любителей и любительницъ самаго первобытнаго вида. Александра Андреевна мило пѣла, но играла только развѣ танцы для дѣтей, по крайней мѣрѣ нѣтъ никакихъ свѣдѣній о болѣе серьезномъ репертуарѣ со времени ея замужества. Всѣ остальные домочадцы Ильи Петровича и этого не умѣли. На бѣду и Фанни оказалась совсѣмъ не музыкантшей, даже не любительницей, такъ что роль музыкальнаго просвѣтителя будущаго композитора выпала на долю неодушевленнаго предмета — такъ называемой оркестрины, т. е. механическаго органа средней величины, который Илья Петровичъ вывезъ изъ Петербурга вскорѣ послѣ перѣзда въ Воткинскъ.

По всѣмъ отзывамъ оркестрина эта звучала очень хорошо. Программа валовъ была очень большая. Къ величайшему сожалѣнію, не сохранилось никакихъ точныхъ свѣдѣній о ней. По словамъ самого Петра Ильича звуки оркестрины были первымъ его сильнымъ музыкальнымъ впечатлѣніемъ. Онъ не могъ вдоволь насладиться ея. Въ особенности плѣнило его то, что она играла изъ произведеній Моцарта. Страстное поклоненіе его этому генію имѣло начало, но неоднократно завѣреніямъ самого композитора, въ томъ неслыханномъ наслажденіи, которое онъ испыталъ въ раннемъ дѣтствѣ, слушая, какъ оркестрина играла арію Церлины («Vedrai je sereno») изъ Донъ-Жуана. Съ этихъ-же поръ и вся опера стала для него на всю жизнь самымъ любимымъ и самымъ совершеннымъ музыкальнымъ твореніемъ. Кромѣ того, оркестрина-же познакомила

его съ музыкой Россини, Беллини, Доницетти и любовь къ итальянской музыкѣ, не покидавшая его всю жизнь—даже въ самый разгаръ гоненія ея въ серьезныхъ музыкальныхъ кружкахъ шестидесятыхъ и семидесятыхъ годовъ — пришла оттуда.

Необычайный слухъ и музыкальная память проявились въ мальчикѣ очень рано. Получивъ отъ матери элементарныя понятія о музыкѣ, онъ, уже пяти лѣтъ, совершенно вѣрно подбиралъ на фортепiano то, съ чѣмъ его познакомила оркестрина и обнаруживалъ такую любовь къ игрѣ, что, когда ему запрещали быть около инструмента, продолжалъ на чемъ попало перебирать пальцами. Однажды, увлекшись этимъ новымъ брянчаніемъ на стеклы оконной рамы, онъ такъ разошелся, что разбилъ его и очень сильно ранилъ себѣ руку. Это происшествіе, маловажное само по себѣ, было очень значительно въ жизни Петра Ильича. Оно послужило поводомъ къ тому, что родители серьезно обратили вниманіе на непреодолимое влеченіе мальчика и рѣшили серьезно отнестись къ его музыкальному развитію. Была приглашена учительница музыки—Марья Марковна Лонгинова. Случилось это при Фанни, значить послѣ осени 1844 г., по ея словамъ около года послѣ ея пріѣзда.

Откуда появилась эта Марья Марковна, въ какой мѣрѣ она была свѣдуца въ своей специальности—неизвѣстно. Утверждать можно только, что ее нарочно откуда-то выписали, что дѣло свое она знала, что у ея ученика сохранилось объ ней дружественное воспоминаніе, но что она во всякомъ случаѣ вполне удовлетворить потребностямъ будущаго композитора не могла, потому въ 1848 г. ея ученикъ умѣлъ читать ноты не хуже, чѣмъ она. Въ музыкальной литературѣ, по всѣмъ вѣроятіямъ, она не имѣла большихъ познаній, потому что у Петра Ильича не сохранилось никакого воспоминанія объ ея игрѣ и о пьесахъ ея репертуара. Да по имѣющимся свѣдѣніямъ сомнительно, чтобы она что нибудь играла при постороннихъ. По словамъ Фанни, это была очень тихая, скромная застѣнчивая особа. Пропеходя изъ крѣпостныхъ, она чувствовала себя растерянной въ обществѣ. «Грамотѣ-то я училась, какъ говорится, на мѣдныя деньги». сама сознается она въ одномъ изъ писемъ. Въ 1885 г. она совершенно неожиданно напомнила о себѣ композитору, считавшему ее давно умершей. Оказалось, что она въ нуждѣ. П. И. назначилъ ей пенсію и вошелъ въ письменныя сношенія, прекратившіяся со смертию корреспондентки въ декабрѣ 1888 г.

Изъ разсказовъ Фанни мы уже знаемъ о томъ, какъ въ каждую свободную минуту дил ребенка тянуло къ фортепiano и какъ этому она старалась мѣшать. По ея словамъ, ей очень мало улыбалась будущность музыканта для ея любимица и она гораздо сочувственнѣе относилась къ его литературнымъ упражненіямъ, называя его вѣвѣстѣ съ другими шутя «Le petit Pouchkine». Происходило это не только потому, что она и сама не особенно любила музыку и была въ ней мало свѣдуца, а потому, что Фанни замѣчала, какъ послѣднія сильно дѣйствуетъ на мальчика. Послѣ занятій или долгихъ фантазировацій на фортепiano, онъ приходилъ къ ней всегда нервный и разстроеныый. Однажды у Чайковскихъ были гости и весь вечеръ прошелъ въ музыкальныхъ развлеченіяхъ. Въслѣдствіе праздника, дѣти были съ взрослыми. Петя сначала былъ очень оживленъ и веселъ, но

къ концу вечера такъ утомился, что ушелъ, наверно ранѣе обыкновеннаго. Когда Фанни черезъ нѣсколько времени пришла въ дѣтскую, онъ еще не спалъ и съ блестящими глазами, возбужденный, плакалъ. На вопросъ, что съ нимъ, онъ отвѣчалъ: «О эта музыка, музыка». Но музыки никакой не было въ эту минуту слышно. «Избавьте меня отъ нея! она у меня здѣсь, здѣсь», рыдая и указывая на голову, говорилъ мальчикъ, — «она не даетъ мнѣ покоя!»

Въ Воткинскъ изрѣдка пріѣзжалъ въ гости полякъ-офицеръ, нѣкто Машевскій. Онъ былъ прекрасный дилетантъ и отличался умѣніемъ играть мазурки Шопена. Пріѣзды его для нашего маленькаго музыканта бывали сущимъ праздникомъ. Къ одному изъ нихъ онъ самостоятельно приготовилъ двѣ мазурки и сыгралъ ихъ такъ хорошо, что Машевскій расцвѣловалъ его. «Я никогда не видала Пьера, говорить Фанни, такимъ счастливымъ и довольнымъ, какъ въ этотъ день».

Къ 25-лѣтію дня смерти Сѣрова и постановки «Вражьей Силы».

Всѣ газеты и большинство журналовъ посвятили статьи Сѣрову и послѣдней его оперѣ. Съ рѣдкимъ единодушіемъ осудила печать постановку оперы полностью, т. е. съ обычнымъ пропускомъ 5-го акта. Дѣйствительно, несмотрѣя на крайнюю слабость этого дѣйствія, слѣдовало бы хотя для торжества дать оперу цѣликомъ.

Г. Кюи въ «Новостяхъ» (№ 38) напечаталъ нѣсколько воспоминаній о покойномъ композиторѣ.

«Въ концѣ шестидесятыхъ годовъ я его хорошо знавала. и мы съ нимъ были въ отличныхъ отношеніяхъ. Мы съ Балакиревымъ часто къ нему ѣзжали по воскресеніямъ утромъ. Онъ насъ принималъ въ самомъ легкомъ, откровенномъ костюмѣ, и угощалъ кофе. Между тѣмъ, приносили «Театральный и Музыкальный Вѣстникъ», въ которомъ онъ иногда сотрудничалъ. Онъ намъ читалъ свои статьи—и съ особеннымъ восторгомъ и гордостью тѣ, въ которыхъ ему удалось кого-нибудь хорошею «отбрызнуть и отблать». Начинались безконечныя бесѣды и споры: судили и рядили обо всѣхъ и обо всемъ—рѣзко и безапелляціонно. Сѣровъ въ это время ходилъ по комнатѣ взадъ и впередъ, подиравъ голову и потрясая своими длинными волосами. Потомъ садился за фортепiano. Онъ насъ увлекать своею горячностью, своимъ остроуміемъ, онъ тогда очень высоко цѣнилъ Балакирева; поощрялъ мои первые композиторскіе шаги. Но когда Сѣровъ самъ сталъ композиторомъ и, вмѣстѣ съ одобреніемъ, встрѣтилъ съ нашей стороны и порицаніе, рѣзкое и безапелляціонное, все переизмѣнилось, бѣлое стало чернымъ и его враждебное отношеніе къ намъ же прекратилось до самой его смерти. Это была прискорбная размова, но, въ сущности, я считаю хорошимъ, что она случилась. Если-бы наше вліяніе на Сѣрова продолжалось, то, при его бѣвхарактерности и

нашихъ крайнихъ требованійхъ, онъ, чего дораго, пересталъ-бы сочинять.

Подобная перемена отношеній далеко не рѣдкое явленіе въ жизни музыканта. Сколько ихъ происходитъ изъ-за увлеченнаго самолюбія, которое тѣмъ сильнѣе, чѣмъ драблѣе характеръ и мелче дарованіе непризнаннаго таланта. Тогда дружба замѣняется враждой; отрѣкаются отъ своихъ прежнихъ вѣрностей, и нѣтъ того оружія, къ которому-бы не прѣбѣгали въ жаждѣ безопадной мести. Говорятъ, что музыка смѣгчаетъ нравы; я бы сказалъ, что, напротивъ того, она ихъ ожесточаетъ.

Нѣсколько воспоминаній о покойномъ композиторѣ даетъ также г. Соловьевъ въ «Виржевыхъ Вѣдом.» (№ 20). Приводимъ ихъ.

Я, какъ теперь помню, какое глубокое, удручающее впечатлѣніе произвѣла эта неожиданная смерть на всѣхъ друзей русскаго искусства. Въ квартиру покойнаго, находившуюся на одной изъ отдаленныхъ линій Васильевского острова, стекались массы народу. Пѣвчіе разныхъ приходовъ почти священной обязанностью отдать послѣдній долгъ усопшему русскому композитору и приходили безвозмездно пѣть панихиды. Похороны имѣли національный характеръ. Гробъ провозжали толпы народа. Александръ Николаевичъ умеръ неожиданно, по катастрофу въ сущности можно было предвидѣть задолго. Онъ самъ чувствовалъ, что ему недокончить оперы «Вражьей силы», надъ которой онъ работалъ съ истинно-художественнымъ экстазомъ. Онъ даже иногда указывалъ того, которому-бы онъ хотѣлъ поручить въ случаѣ своей смерти, инструментовку 5-го дѣйствія и нѣкоторыхъ недооркестрованныхъ отрывковъ. Причина болѣзни, сведшей въ могилу А. Н., — его страстный темпераментъ. Стрѣвъ былъ чрезвычайно пылкая, огненная натура. Всякій споръ или интересный разговоръ доводила его до крайняго волненія. И въ этотъ-то душевный огонь подливалось масло полемики, которая доводила А. Н., какъ говорится, до блага каленія и преждевременно свела его въ могилу. А. Н. умеръ отъ разрыва сердца.

Онъ съ непонятной для меня настойчивостью нѣсколько разъ игралъ мнѣ наброски инструментальнаго вступленія къ оперѣ «Вражья сила». На листяхъ нотной бумаги части вступленія были расположены не въ томъ порядкѣ, въ какомъ онъ ихъ игралъ, и только благодаря исполненію автора и нѣкоторымъ значкамъ на листахъ мнѣ удалось впоследствии восстановить форму этого вступленія. Говорилъ онъ мнѣ и объ оркестровкѣ музыки, изображающей выгоу въ пятомъ дѣйствіи. «Я для этихъ хроматическихъ ходовъ возьму тутъ пикколку въ низкомъ регистрѣ», — говорилъ А. Н., — да скрипки подъ сурдиной». На мое замѣчаніе, что хриплый звукъ пикколки въ низу и не совсемъ чистая пѣтонація въ скрипкахъ при трудныхъ хроматическихъ ходахъ какъ разъ подойдутъ къ изображенію сверлящаго нытья выюги, онъ съ удовольствіемъ сказалъ: «Да, именно такъ, какъ иногда слышишь въ трубѣ».

Чувашскіе дѣвичьи пирь.

Описываемые здѣсь чувашскіе дѣвичьи пирь празднуются въ нѣкоторыхъ селеніяхъ Цивильскаго уѣзда, начинаясь въ декабрѣ, еще до наступленія праздника Рождества Христова, и продолжаясь до самой масляницы. Они называются по чувашски — «хирь-сыры», то есть «дѣвичье пиво».

Дѣвушки извѣстнаго селенія, задумавъ устроить свой пирь, совѣщаются, прежде всего относительно помѣщенія для пированья, выбирая для этой цѣли, преимущественно, домъ безсемейной вдовы, гдѣ пирующія и сами не могутъ быть стѣснены домовадѣльцами, да и другихъ не рискуютъ беспокоить своимъ шумнымъ весельемъ. Квартира нанимается смотря по величинѣ деревни или по количеству сговаривающихся дѣвушекъ; иногда, во избѣжаніе тѣсноты, пирь устраивается даже въ двухъ или трехъ избахъ. Затѣмъ дѣвушки уговариваются о потребной для пира посудѣ, — кому какую принести, — а также о сборѣ или складчинѣ для пира: о мукѣ, солодѣ, хмѣлѣ, керосинѣ и деньгахъ. Собрать достаточное количество всего этого, навариваютъ пива.

По изготовленіи всего необходимаго, нѣсколько дѣвушекъ отправляются въ сосѣднія селенія для приглашенія своихъ родственницъ и знакомыхъ на затѣянный ими пирь. Въ день, назначенный для пирушки, дѣвушки, одѣвшіяся въ свои лучшіе наряды, собираются въ избранную ими избу, куда заранее приглашается нанятый на этотъ случай музыкантъ. Необходимую принадлежность параднаго наряда чувашской дѣвушки составляетъ головной уборъ, наываемый — «тохья». Эта тохья — кожаный колпакъ, имѣющій видъ тибетейки, къ которой пришиваются съ обохъ сторонъ по ремню, для застегиванія подъ подбородкомъ. Къ задней части тохьи притягивается лента, влетаемая въ косу дѣвицы, длиной до пояса. Верхъ тохьи увязывается у бѣдныхъ чувашекъ пятью или четырьмя рядами тухланокъ и однимъ рядомъ мелкихъ серебряныхъ денегъ; у богатыхъ-же вся тохья бываетъ увязана шестью рядами серебряныхъ монетъ. Ремни тохьи, идущіе къ подбородку, также украшаются серебряными монетами. Знаменитый въ мѣстности силшного чувашскаго населенія музыкальный инструментъ, — «шибыр», — (родъ волынки) употребляется преимущественно именно на чувашскихъ пирушкахъ.

Пирь продолжается съ вечера до утра. Музыкантъ играетъ почти безъ перерыва и ему, конечно, бываетъ очень трудно, но за то, онъ и пользуется большимъ уваженіемъ со стороны пирующихъ: его постоянно угощаютъ пивомъ и орѣхами, причемъ одна изъ плясавшихъ подъ его музыки должна своеручно налить стаканъ пива, поднести и поклониться ему въ ноги, а остальные дѣвушки начинаютъ пѣть ему тѣмъ временемъ пѣсню:

Устроимъ мы дѣвичій пирь,
Заколемъ краснаго пѣтуха,
Кишки и печенку его
Предложимъ музыканту.

Кишки и печенку пѣтуха нельзя, конечно,

назвать особенно почетнымъ угощеніемъ; но эта пѣсня поется вовсе не въ шутку и не въ насмѣшку, и музыкантъ принимаетъ ее съ совершенно самодовольнымъ видомъ.

Потомъ дѣвушки-хозяйки начинаютъ пѣть приглашительныя пѣсни дѣвушкамъ—гостямъ:

Идите подруги, на дѣвичій пиръ,
Малые ребята въ коробушкахъ,
Старыя старухи съ посошками,
Намъ подобныя (т. е. дѣвушки)—съ нами..

При этомъ каждая дѣвушка—хозяйка становится предъ собственной своею гостей, беретъ стаканъ пива и начинаетъ угощать исключительно только свою подругу и самую себя. Когда всѣ пирующія въ достаточной степени развеселятся подъ вліяніемъ угощенія, дѣвушки-хозяйки встаютъ въ рядъ, посрединѣ кавбы, предъ сидящими гостями и начинаютъ вступительный танецъ. Пляска чувашекъ отличается отъ русскихъ плясокъ во первыхъ тѣмъ, что, приступая къ пляскѣ, онѣ обращаются къ иконѣ и крестятся, а во вторыхъ тою характеристичною особенностью, что чувашки почти вовсе не поднимаютъ ногъ отъ поверхности пола, а только, переставлявая попеременно то пяту, то ступню ноги, шаркаютъ и какъ бы скользятъ по полу бокомъ, или же повертываются на пятахъ изъ стороны въ сторону въ то время, какъ сидяція дѣвушки поютъ пѣсню, принаровленную къ пляскѣ:

Шаркъ, шаркъ поплясать,
Пользъ чтобы гладокъ былъ,

И теперъ то гладокъ онъ,
Да чтобы еще глаже гладкаго сталь..

Послѣ вступительнаго танца, дѣвушки начинаютъ уже сами приглашать другъ друга причеми поютъ пѣсни:

Попляши, сестрица, попляши,
Осенняго барашка подарю я;
Коль не вѣришь-выдѣ,—погляди..

Въ то-же время въ похвалу, или въ видъ комплемента танцующимъ гостямъ, дѣвушки-хозяйки поютъ:

Черная коровушка—какъ олень,
Конецъ хвоста—какъ змѣя:
Мы предъ вашими гостями
Во время пляски—какъ малыя дѣти..

Наконецъ, развеселившіяся и восхищенные разгуломъ пира дѣвушки подъ музыку и пляску поютъ пѣсни на счетъ самаго пира и выражаютъ свои желанія относительно устройства подобныхъ пировъ и на будущее время.

Эхъ! Что за веселье—дѣвичій пиръ!
Будеть-ли онъ каждый годъ?
И теперъ-то онъ изъ года въ годъ—
Да нельзя-ли ему бывать по дважды въ годъ?..
Приходи теперъ Масляница!
Дадимъ мы по двѣ пудовки солоду,
Возьмемъ мы по двѣ гостыя каждая
И большимъ кошомъ мы пить будемъ..

(Камско-Волжскій край, № 35).





НЕКРОЛОГЪ.

Auerbach, Adolf—бывш. пѣвецъ—исп. теноровыхъ партій въ Мейерберовскихъ и Вагнеровскихъ операхъ—† во Франкфуртѣ на/М. Род. въ Карлсруэ—около 1825 г.

Barbly, Joseph—композ., дирижеръ и директоръ Guildhall'ской консерв. въ Лондонѣ—† 58 лѣтъ. Род. 1838 въ Н.-Йоркѣ.

Bordier, Jules—изв. композ. и основатель концертовъ Association artistique d' Angers—† 49 лѣтъ.

Cervený, V. F.—основ. фабрики мѣдн. INSTR. въ Кенигградѣ—† тамъ же 19 янв. Род. 1819 въ Dubez (Bohemia) С. изобрѣлъ разные новые муз. инструменты, метал. контрафаготъ или субконтрафаготъ и др.

Chérie Maurice (Charles Schwarzenderger Maurice)—одинъ изъ старѣйшихъ нѣм. театр. директоровъ—† 27 янв. въ Гамбургѣ. Род. 29 мая 1805 въ Agen (Dep. Loire).

Courjon, Eugène Joseph—композ. † въ Парижѣ.

Curtis, Charles—фл. фабрикантъ—† 9 янв. въ Clapham (Anglia).

Fehrenbach, Ruppert—композиторъ и дирижеръ пѣм. общ. въ С. Луи—† тамъ-же 13 янв. Род. въ Баденѣ.

Fissot, Henri—проф. парижской консерв. и фп. композ.—† въ Парижѣ. Род. въ Aigraines (Somme) 24 окт. 1843.

Gartz, Friedrich—учит. муз. и романсный композиторъ—† 29 янв. въ Salzwedel, 77 лѣтъ.

Gips, Wilhelmine—въ свое время пѣвственная въ Германіи концертная пѣв.—а—† 19 дек. 95 г. въ Гаагѣ.

Goult, Cyrill—одинъ изъ владѣльцевъ лучшихъ англ. фп. фабрикъ—† въ дек. 95 въ Hull'ѣ. Род. 1825 въ Лондонѣ.

Graudjean, Elise—пѣвица—† 7 янв. въ Verviers, 72 лѣтъ.

Grisi, Ernesta—пѣвица итал. оп. въ Парижѣ, двоюродная сестра знаменитой G. Grisi—† въ Парижѣ 80 лѣтъ.

Kalensky, Jos.—музыкантъ и фп. фабрикантъ.—† 4 дек. въ Клагенфуртѣ. 44 лѣтъ.

Kleinshmidt, Rob.—одинъ изъ директоровъ бывшаго общ. Евтериа въ Лейпцигѣ—† въ Tangertütte.

Klemcke, Ludwig F. W.—гобоистъ—† 29 дек. 95 въ Вѣнѣ.

Kral, I. N.—австрійскій военный капелм. композ. многихъ маршей—† въ Tullu, 57 лѣтъ.

Loewe, Auguste (рожд. Lange)—извѣстная въ свое время пѣвица—† въ Unkel a. Rh., 90 лѣтъ.

Mauthner, Jenny (рожд. Ehrenberg)—пѣвица—† въ колоніи Grunewald близъ Берлина.

Messerschmidt-Grünner, Marie—скрипачка, основательница I вѣнскаго дамскаго оркестра—† въ октябрѣ 1895 въ Вѣнѣ.

Miceli, Giorkio—† въ Неаполѣ. Род. 21 окт. 1836 въ Реджіо (Калабрія). М.—извѣстный пѣвистъ и композ. цѣлаго ряда оперъ и камерн. произведеній. Одно время состоялъ директоромъ консерв. въ Палермо.

Mol, Franz de—композ., дирижеръ и органистъ въ Брюсселѣ, † 34 лѣтъ.

Mosenthal, Josef—органистъ и дирижеръ—† въ Н. Йоркѣ 62 лѣтъ.

Ovidi, Ergole—композиторъ оперетокъ и журналистъ—† въ Римѣ, 60 лѣтъ.

Plotkow, L.—учитель музыки—† въ янв. 76 лѣтъ.

Posse, Leander—скрипачъ, бывш. директоръ муз. шк. въ Elberfeld'ѣ и дириж. тамошняго инструм. собранія—† 27 дек. 95 въ Шарлоттенбургѣ.

Proksch, R. L.—муз. писатель и городск. органистъ въ Рейхенбергѣ—† (утопился) тамъ же.

Sainte-Foy—въ свое время извѣстная пѣв.—а Парижск. комич. оп. и преподавательница—† въ Barbizon'ѣ 76 лѣтъ.

Зотовъ, Владиміръ Рафаиловичъ—литераторъ и публицистъ—† 6 февраля въ С.П.-бургѣ. Род. 22 июня 1821 г. въ Петербургѣ. Въ музыкальномъ мірѣ извѣстенъ своими статьями и воспоминаніями о композиторахъ, театральной хроникѣ и т. д.

Стефановскій, Павелъ Флоровичъ—литераторъ—† 26 января въ Владикавказѣ. Род. въ Харьк. губ. извѣстны его изслѣдованія: «О пѣсняхъ терскаго казачества» и «О чеченскихъ пѣсняхъ».

Тома, Амбруазъ—извѣстный композиторъ и директоръ парижской консерв.—† 12 февраля въ Парижѣ (см. отд. статью въ настоящемъ №).

Wainwright-Bampfylde, Fred. Wil.—проф. корол. муз. акад. въ Лондонѣ—† 9 дек. 1895 въ Jersey, 37 лѣтъ.

Вальтеръ-Штраусъ (August Walter-Strauss) † 22 января п. с. въ Базелѣ—композиторъ и директоръ муз. школы въ Базелѣ. Род. въ 1821 г. Штутгартѣ. Тамъ бралъ уроки у скрипача Моллака. Въ Вѣнѣ у Sechter'a изучалъ контрапунктъ. Плодовитый композиторъ.

Wtcek, Sofie—придворн. пѣвица вел. герцога Баденскаго, бывшая учит.-а пѣвн. въ вѣнской консерв.—† 71 года въ Вѣнѣ.

Графъ Ebergard von Württemberg—композиторъ многихъ австрійскихъ маршей—† 14 янв. въ Вѣнѣ. Род. 25 мая 1833 г. въ Esslingen'ѣ.

ОТЪ РЕДАКЦІИ.



Въ виду поступившихъ запросовъ со стороны гг. подписчиковъ Редакція считаетъ долгомъ заявить, что, согласно обѣщанію, 2-ая часть «Мемуаровъ» Берліоза будетъ разослана гг. подписчикамъ *сразу*, въ видѣ отдѣльнаго тома, во избѣжаніи неудобнаго приложенія по листамъ. 2-ая часть въ настоящее время готовится къ печати. Новые подписчики на «Русскую Музыкальную газету», получающіе наше изданіе первый годъ, могутъ выписывать изъ Редакціи сброшюрованный томъ 1-й части по цѣнѣ, объявленной въ печатаемомъ въ каждой книжкѣ каталогѣ.

Окончаніе «Записокъ» Шарля Гуно будетъ напечатано въ слѣдующемъ №.

Исправляемъ также двѣ неприятныя опечатки: въ приложенномъ къ январской книжкѣ «Р. М. Г.» юношескомъ портретѣ А. Н. Сѣрова значится, будто онъ принадлежитъ перу сестры покойнаго композитора С. Н. Дютуръ (о чемъ можно предположить по помѣткѣ на самомъ портретѣ буквъ *С. С.*). Между тѣмъ, по свидѣтельству В. В. Стасова, этотъ портретъ былъ исполненъ его покойной сестрой: Софіей Васильевной, также близко знавшей семью Сѣровыхъ.—Точно также въ помѣщенной февральской книжкѣ каррикатурѣ на Даргомыжскаго подпись должна быть слѣдующая:

Г-нъ N. идущій въ театръ и несущій вѣнокъ *лавровой* (т. е. пѣвицѣ Лавровой).

Редакторъ-Издатель *Ник. Финдейзенъ.*

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1896 годъ на

Извѣстія Общества Археологій, Исторіи и Этнографіи при Императорскомъ Казанскомъ Университетѣ.

Въ 1896 г. «Извѣстія Общества Археологій, Исторіи и Этнографіи при Императорскомъ Казанскомъ Университетѣ» будутъ выходить шесть разъ въ годъ (1 выпускъ въ концѣ января, а слѣдующіе въ первыхъ числахъ марта, мая, іюля, сентября и ноября) книжками въ 7—8 л. in 8^o.

Содержаніе книжекъ „Извѣстій“ составляютъ:

1) Оригинальныя и переводныя статьи по общимъ вопросамъ археологій, исторіи и этнографіи; 2) Специальныя изслѣдованія и статьи по археологій, исторіи и этнографіи Восточной Россіи (Поволжья, Средней Азій и Сибири); 3) Матеріалы археологическіе, историческіе и этнографическіе, относящіеся къ Восточной Россіи: мелкія оригинальныя сообщенія, акты, произведенія народнаго творчества, словари породческихъ языковъ и мѣстныхъ русскихъ говоровъ, извлеченія изъ периодическихъ изданій Восточной Россіи; 4) Хроника: извѣстія о музеяхъ Восточной Россіи, о находкахъ, раскопкахъ, объ экспедиціяхъ археологическихъ, археографическихъ, антропологическихъ и этнографическихъ, о прочитанныхъ въ засѣданіяхъ русскихъ ученыхъ обществъ рефератахъ, имѣющихъ отношеніе къ Восточной Россіи; 5) Программы по специальнымъ вопросамъ археологій, исторіи и этнографіи Восточной Россіи; отдѣльные вопросы редакціи; 6) Библиографія: обзоръ книгъ и статей мѣстныхъ, общерусскихъ и иностранныхъ периодическихъ изданій; имѣющихъ отношеніе къ археологій, исторіи и этнографіи Восточной Россіи.

Цѣна годовому изданію 5 руб., каждая книжка отдѣльно по 1 руб. Желающіе могутъ внести подписную сумму (5 р.) въ два срока: три рубля при подпискѣ и 2 р. къ 1 іюля. Дѣйствительные члены Общества, внесшіе членскій взносъ въ размѣрѣ 5 р. получаютъ изданіе бесплатно. Подписныя суммы адресуются: Казань, Университетъ, Секретарю Общества Археологій, Исторіи и Этнографіи. «Извѣстія» выходятъ подъ редакціей Секретаря Общества при ближайшемъ участіи членовъ редакціоннаго комитета.

Выписывающіе отдѣльные выпуски отъ Общества за пересылку не платятъ.

Члены редакціоннаго комитета: профессора Казанскаго Университета И. Н. Смирновъ, О. Г. Мшценко, Н. О. Катановъ.

МУЗЫКАЛЬНАЯ

№ 4 (Апрѣль).

ГАЗЕТА.

ДЮТШИ—ОТЕЦЪ И СЫНЪ.

(Биографическій очеркъ).

(Окончаніе).

V.

Странная судьба постигла Дютшей. Прпшелець изъ далекой Далии, безсомнѣнія талаптливыи, О. И. Дютшъ видѣлъ мало радостей въ жизни; не дождавпшсь ихъ—скопчался въ лучшемъ возрастѣ *). Но судьба не ограничилась одной шуткой, одной жертвой—она повела по той же тяжелой, невзгодной дорогой и сына его, и также убила его въ самомъ молодомъ возрастѣ.

Георгій Оттоновичъ—одинъ изъ трехъ дѣтей О. И. Дютша—родился 8 января 1857 года. Отъ отца своего онъ наследовалъ музыкальную натуру, какъ наследовалъ отъ него и неудачную судьбу. О его дѣтствѣ ничего не извѣстно. Склонность къ музыкѣ выяснилась у него настолько рано, что уже девятилѣтнимъ мальчикомъ (въ сентябрѣ 1866 г.) онъ поступилъ въ тогдашнее «Музыкальное училище» (пере-



Г. О. Дютшъ.

именованное затѣмъ въ консерваторію) въ классъ игры на скрипкѣ преподавателя Салина. Черезъ три года (1869) онъ былъ зачисленъ стипендіатомъ Русскаго Музыкальнаго Общества и переведенъ въ классъ профессора Л. Ауэра, къ адъюнкту его Папаеву.

Раннее поступленіе въ консерваторію, конечно, обуславливалось быстрымъ развитіемъ талаптливаго мальчика. Живои, способный—Дютшъ, казалось, подавалъ хорошія надежды по игрѣ на скрипкѣ. Однако, этотъ инструментъ ему скоро пришлось бросить, такъ какъ однажды весной, передъ самыми экзаменами, онъ сталъ, шутя, бороться со своими товарищами Ковловымъ и А. К. Л.***, и повредилъ себѣ ногу. Прикованный къ постели, мальчикъ, тѣмъ не менѣе, не хотѣлъ оставить своихъ музыкальныхъ занятій и, лежа въ постели

*) Хотя я и довелъ биографію старшаго (О. И.) Дютша до его смерти, но, тѣмъ не менѣе, мнѣ необходимо дополнить нѣкоторыя прежнія главы

настоящей статьи, такъ какъ уже послѣ напечатанія ихъ я получилъ нѣсколько новыхъ, безъинтересныхъ данныхъ, крайне, впрочемъ, отрывочныхъ.

продолжалъ свои упражненія на скрипкѣ. Выздоровѣвъ, онъ отправился осенью къ Панову, но послѣдній, найдя неправильно выработанное положеніе игры, отказался принять его вновь. Нѣсколько мѣсяцевъ Г. О. изучалъ игру на фаготѣ, которую также пришлось оставить, вслѣдствіе очень слабой груди (Дютшъ и скончался отъ чахотки).

Въ это время Дютшъ проходилъ и научные классы, при консерваторіи, въ которыхъ онъ получилъ свое общее образованіе, и кромѣ того числился въ обязательныхъ классахъ: элементарной теоріи Рубца и игры на фортепиано Альтани.

Свѣдѣнія, обязательно доставленные мнѣ С. П. Отдѣленіемъ И. Р. М. О., рисуютъ полнѣйшую неурядицу въ музыкальномъ образованіи молодого Дютша. То онъ изучаетъ скрипку (1866—1869), то берется за фаготъ; далѣе переходитъ онъ въ специальный классъ игры на фортепиано (курсъ 1870—71 г. къ г. Лютшу, 1871—72 г. къ г. Дубасову), бросаетъ и это, и начинаетъ специально изучать теорію композиціи—курсы 1872—74 г., а именно классъ контрапункта, канона и фуги проф. Иогансена (которые онъ оканчиваетъ съ прекрасной отмѣткой $4\frac{1}{2}$); курсы 1874—75 г.—классъ практическаго сочиненія проф. Римскаго-Корсакова. Здѣсь онъ кончаетъ специальную инструментовку съ экзаменной отмѣткой $3\frac{1}{2}$.

Наконецъ—въ теченіе цѣлаго года забрасываетъ ученіе, не является въ консерваторію, печальнымъ финаломъ чего служитъ постановленіе совѣта профессоровъ (въ декабрѣ 1876 г.) объ исключеніи его изъ консерваторіи, *за непосѣщеніе классовъ*.

Что за неурядица, что за безтолковое пры-

Оттонъ Ивановичъ Дютшъ былъ женатъ на Вѣрѣ Францовнѣ Вителіаро, скончавшейся лишь 3 года тому назадъ въ крайней бѣдности. Замѣчательно, что вдова покойнаго композитора, вскорѣ послѣ смерти композитора, продала всѣ оставшіяся въ большомъ количествѣ рукописи—Стелловскому—за сто рублей! Кромѣ того, много сочиненій Д. было напечатано у Деноткина, содержавшаго нѣкогда музыкальный магазинъ на Невскомъ пр. Вообще же композицій Дютша, помимо перечисленныхъ мною прежде, было не мало. По нѣкоторымъ свѣдѣніямъ—онъ сочинялъ и импровизировалъ (конечно въ легкомъ, большей частью танцевальномъ стилѣ) свободно и мило. Такъ имъ были сочинены: много полекъ (10), вальсовъ (8, изъ которыхъ 3—были даже на русскіе, а 2—на пыганскіе напѣвы), мазурка, полька-мазурка и т. д. Изъ напечатанныхъ его произведеній слѣду-

ганіе съ одного предмета на другой, совершенно необъяснимая, у талантливой натуры, лѣньность? У такихъ людей жизнь прошапшитъ какъ желѣзный ободъ колеса, раскаленный на накопальнѣ. Затѣмъ на смѣну явится другое, третье и т. д. Это жизнь—черезчуръ печальная.

Такова, въ сущности, была и жизнь молодого Дютша. Отецъ его, несмотря на всѣ невзгоды жизни, всетаки оставилъ талантливую оперу и нѣсколько романовъ, которые болѣе или менѣе долговѣчны. А сынъ? Когда не станетъ его современниковъ, свидѣтелей его кратковременной славы, какъ дирижера, что останется? Жизнь сама по себѣ—хотя бы и заключающая въ себѣ извѣстныя человѣческія достоинства: симпатичность, доброту, честность, справедливость—черезчуръ мимолетна; она забывается почти мгновенно. *Трудъ*—сильный, разумный и полезный, часто можетъ остановить нѣсколько это мгновеніе, но именно этого двигателя жизни, кажется, было всего меньше въ дѣятельности Г. О. Дютша.

VI.

Г. О. Дютшъ скончался въ 1891 году; онъ жилъ такимъ образомъ всего 33 года, причѣмъ на общественную дѣятельность его приходится всего около тринадцати лѣтъ. Онъ себѣ завоевалъ извѣстность талантливаго и очень способнаго дирижера, и въ этомъ, безъ сомнѣнія, заключается главное его значеніе.

Композиторомъ Дютшъ не былъ, да вѣроятно онъ и не имѣлъ къ тому способностей. Еще будучи въ консерваторіи, онъ сочинилъ довольно удачный мандуэтъ (1874 г.), понравившійся его профессору, но о другихъ его произведеніяхъ мнѣ рѣшительно ничего неизвѣстно. За

еть упомянуть еще о—Grande Valse de concert (op. 49), кадрилихъ: японской и на мотивы бал. «Корсаръ», юмич. полькѣ «Les Folichons» и «Souvenir polka». Въ 4 руки были изданы Стелловскимъ: пять 5-тиклавишныхъ пьесъ и тарантелла.

Остается привести нѣсколько свѣдѣній о его дѣятельности въ Русскомъ Музыкальномъ Обществѣ и Консерваторіи. До открытія въ 1862 г. «Музыкальнаго училища», переименованнаго впоследствии въ «Консерваторію», Д. тамъ состоялъ преподавателемъ бесплатнаго хорового класса. Въ 1862-же году сталъ въ «Музык. училищѣ» преподавать элементарную школу въ женскомъ отдѣленіи. Наконецъ онъ же состоялъ членомъ-экспертомъ для оцѣнки произведеній русскихъ авторовъ, исполнявшихся на релетиціяхъ Музыкальнаго Общества.

то онъ не мало арранжировалъ оркестровыхъ и оперныхъ композицій. Извѣстны его переложения для фортепiano «Кавказскаго плѣнника» г. Кюи, нѣкоторыхъ №№ «Юдиои» и «Вражьей силы» Сѣрова и цѣлага ряда оркестровыхъ и вокальных партитуръ. Въ одной извѣстной петербургской издательской фирмѣ онъ около 10 лѣтъ состоялъ корректоромъ.

Какъ я уже сказалъ, главнымъ родомъ дѣятельности Г. О. было—дирижированіе. Онъ въ совершенствѣ читалъ съ листа партитуры. Хорошая школа, пройденная имъ въ консерваторіи у Н. А. Римскаго-Корсакова, доставила ему возможность прекрасно владѣть оркестромъ. Наиболѣе памяты его дирижированія: 1) въ «Музыкально-драматическомъ кружкѣ»—1880—1883 гг., 2) нѣскольکو лѣтъ оркестромъ студентовъ С-Петербургскаго университета, 3) нѣсколькими русскими симфоническими концертами и 4) двумя общедоступными концертами Р. М. О.

Дѣятельность Д—а въ качествѣ дирижера «Музыкально-драматическаго кружка» ознаменовалась постановками оперъ: «Ундины», г-жи Вохипой, инструментованной г. М. М. Ивановымъ, «Кроаткой» его покойнаго отца, въ 1881 г., о которой было говорено выше, и «Кузнецомъ Вакулой», г. Н. О. Соловьева.

Студенческій оркестръ Д. привелъ въ образцовый порядокъ въ три года. Этотъ оркестръ неоднократно выступалъ въ концертахъ съ большимъ успѣхомъ. Въ 1884 году за управленіе его Г. О. получилъ золотой жетонъ.

Въ «Русскихъ симфоническихъ концертахъ» Г. О. дирижировалъ неоднократно. Онъ былъ *первымъ* дирижеромъ этихъ концертовъ, онъ же стоялъ у капельмейстерскаго пульты и въ знаменательный концертъ въ честь 25-лѣтня музыкальной дѣятельности его прежняго профессора—Н. А. Римскаго-Корсакова (22-го декабря 1890 г.). Въ первый разъ въ этихъ концертахъ онъ дирижировалъ такъ называемой «репетиціей сочиненія А. К. Глазунова», 27 марта 1884 года, въ залѣ Петро-Павловскаго Училища. Далѣе, въ *первомъ* (общедоступномъ) русск. симфон. концертѣ 23 ноября 1885 г. (залъ Дворянск. собр.), въ концертахъ 22 октября 1886 г. (залъ Кононова) и 3 декабря 1890 г. (въ Дворянск. собр., вмѣстѣ съ А. К. Глазуновымъ), наконецъ въ I-мъ отдѣленіи юбилейнаго концерта въ честь Н. А. Римскаго-Корсакова.

Изъ этого видно, что Г. О. Дютшъ вполне примкнулъ къ русской школы и сталъ однимъ изъ ея пропагандистовъ и соратниковъ. Это только доказываетъ его передовое направленіе

и хорошій вкусъ. Кромѣ того, ничего нѣтъ удивительнаго въ томъ, что хотя онъ и родился въ домѣ полу-нѣмецкаго музыканта, который, въ послѣдствіи близко сошелся съ русской музыкой и даже старался въ своихъ произведеніяхъ передавать извѣстныя (ея характерическія стороны).—Г. О. приходилъ въ соприкосновеніе съ русскими музыкантами, русской оперой и т. д. Наконецъ, въ числѣ его близкихъ знакомыхъ и даже личныхъ товарищей были композиторы молодой русской школы. Поэтому немудрено, что онъ раздѣлялъ ихъ вкусы и дѣйствовалъ въ одномъ направленіи съ ними.

Что касается до общедоступныхъ концертовъ И. Р. М. О., основанныхъ А. Рубинштейномъ въ 1889 году, то Дютшъ дирижировалъ 5-мъ (3 декабря 1889 г.) и 14-мъ (11 марта 1890 г.) концертами.

Во всѣхъ этихъ концертахъ Дютшъ проявилъ себя не только опытнымъ, но и талантливымъ руководителемъ оркестра. Онъ владѣлъ оркестромъ спокойно, увѣренно. Всѣ группы инструментальныя были приведены въ равновѣсіе. Намѣренія композиторовъ онъ передавалъ тщательно, съ огнемъ; не выдвигалъ деталей въ ущербъ общему впечатлѣнію. Современемъ изъ Г. О. Дютша обѣщаль образоваться выдающійся дирижеръ.

VII.

Кромѣ дирижированія, Г. О. Дютшъ былъ извѣстенъ въ петербургскомъ музыкальномъ мірѣ, какъ педагогъ. Онъ преподавалъ въ Пѣвческой капеллѣ, на Бестужевскихъ курсахъ, въ Еленинскомъ училищѣ, въ Бесплатной музыкальной школѣ; въ продолженіе 7 лѣтъ былъ учителемъ въ морскомъ кадетскомъ корпусѣ, съ 1883 и 1886 годъ былъ инспекторомъ фортепiанной игры и музыкальныхъ предметовъ въ Александровскомъ корпусѣ; далѣе онъ управлялъ хорами нѣсколькихъ любительскихъ кружковъ. Наконецъ, въ сентябрѣ 1889 года былъ приглашенъ А. Г. Рубинштейномъ завѣдывать оркестровымъ классомъ въ С-Петербургской консерваторіи, откуда въ маѣ слѣдующаго года выбылъ за болѣзнь. Въ 1891 году онъ уже скончался.

Однако, прежде нежели закончить настоящій біографическій очеркъ, слѣдуетъ указать еще на одно хорошее и важное дѣло, которымъ ознаменовалась музыкальная дѣятельность Г. О. Дютша.

Въ 1886 году, на средства, пожалованныя покойнымъ Императоромъ, была снаряжена Географическимъ Обществомъ экспедиція для

для собиранія русскихъ народныхъ пѣсень. Члены экспедиціи были: Ѡ. М. Истомина и Г. О. Дютшъ. На послѣдняго была возложена музыкальная часть, т. е. записи народныхъ пѣсень. Экспедиція эта, въ теченіе 3-хъ лѣтнихъ мѣсяцевъ совершила поѣздку по многимъ мѣстамъ Олонецкой, Архангельской и части Вологодской губерній. Результатомъ этой ученой поѣздки оказался прекрасный сборникъ народныхъ пѣсень, изъ 119 пѣсень, изданный уже послѣ смерти Дютша, въ 1894 году. Привожу здѣсь отзвѣвъ одного изъ членовъ комиссіи, которой было поручено все дѣло по экспедиціи,—М. А. Балакирева:

«Въ музыкальномъ отношеніи, исполненное путешествіе представляетъ особенную важность, судя по тѣмъ образцамъ, которые намъ привелось слышать. Не говорю уже о большомъ числѣ интересныхъ пѣсень, напѣвы коихъ записаны въ первый разъ, этотъ сборникъ пріобрѣтаетъ особенную и весьма высокую цѣну, благодаря мелодіямъ былинъ, которыя до сихъ поръ не были извѣстны, а если пюгда и записывались, то оказывались близкими къ речитативу, между тѣмъ, какъ г. Дютшу удалось записать нѣсколько мелодій былинъ, отъ величавыхъ напѣвовъ которыхъ такъ и дышетъ глубокой древностью. До командировки гг. Истомина и Дютша мы не знали, какія музыкальныя сокровища еще скрываются въ памяти русскаго народа, а потому результаты этого путешествія я считаю особенно цѣнными».

И такъ—вотъ еще одно дѣло Дютша, которое достойно памяти и уваженія.

Мы уже видѣли, что Дютшу пришлось оставить дирижированье и уроки: въ 1890 г. онъ вышелъ изъ консерваторіи. Записанные имъ въ только что описанной экспедиціи народные напѣвы онъ хотя и успѣлъ привести въ порядокъ (по сообщенію своего товарища по поѣздкѣ, г. Истомина), но не дождался печатанія. Уже давно въ немъ гнѣздилась ужасная болѣзнь. Послѣдніе годы жизни онъ

провелъ, по отзыву одного лица, близко знавшаго Дютша, въ сильныхъ страданіяхъ. На средства одного почтеннаго музыкальнаго дѣятеля онъ ѣздилъ лечиться на кавказскія минеральныя воды, которыя ему, однако, мало помогли. Пришлось вылушать даже его плечевую кость. Наконецъ, ко всему этому, чахотка все сильнѣе и сильнѣе подтачивала его слабый организмъ—Г. О. скончался въ 1891 г.

Онъ похороненъ на Волковомъ кладбищѣ.



О. И. Дютшъ.

Такова судьба двухъ талантливыхъ людей, носившихъ нѣмецкое имя, по приносявшихъ пользу русскому искусству. Смерть не поцеремонилась взять ихъ рано, не позволила даже сказать имъ громкаго, вѣскаго слова. Все же, не смотря на это, въ ихъ дѣятельности было достаточно хорошихъ и свѣтлыхъ сторонъ, чтобы имена ихъ не пропали безъ слѣда въ исторіи русской музыки.

Ник. Финдейзенъ.





О ДИРИЖИРОВАНИИ.

ФЕЛИКСА ВЕЙНГАРТНЕРА.

(Переводъ съ нѣмецкаго А. П. Колтяева).

(Продолженіе).

Въ одномъ юмористическомъ листкѣ я прочелъ недавно слѣдующую мысль: «Ничто насъ такъ не обманываетъ, какъ глупость совершенная мудрецомъ, такъ какъ ее то именно мы и склонны отъ него перенять».

Справедливыя слова, справедливыя — для всѣхъ времянь, но въ особенности для нынѣшняго.

Слова эти рѣзко опредѣляютъ то поколѣніе эпигоновъ, которое, не будучи въ состояніи понять великаго явленія въ его цѣломъ, думаетъ, тѣмъ не менѣе, что оно тоже можетъ сдѣлать нѣчто великое, и рассчитываетъ достигъ этого черезъ подражаніе нѣкоторымъ его чертамъ. Но наиболѣе значительныя и характерныя черты не принадлежатъ къ легко копируемымъ, ибо онѣ могутъ принадлежать лишь одному генію и каждому генію опять въ другой, особенной комбинаціи. Тѣмъ усерднѣе, поэтому, подражаютъ слабымъ сторонамъ выдающихся людей, ибо именно эти послѣднія представляютъ изъ себя единственное родство великаго человѣка съ толпой кропателей. Когда Вагнеръ, исходя изъ своихъ грандіозныхъ поэтическихъ замысловъ, разрушилъ форму

старой оперы и создалъ музыкальную драму, то, повидимому, каждый могъ-бы видѣть, что, оставя въ сторонѣ намѣреніе—необходимо гораздо больше техники и знанія для того, чтобы создать логически, какъ-бы изъ одного слитка, одинъ актъ—актъ, въ которомъ музыка никогда-бы не прерывалась и гдѣ-бы не только діалогъ смѣнялся речитативомъ, но находилось бы и симфоническое развитіе съ начала до конца; кромѣ того, гораздо труднѣе привести отдѣльные акты въ правильное соотношеніе другъ къ другу, чѣмъ написать рядъ арій дуэтовъ, ансамблей и финаловъ, не состоящихъ ни въ какой связи другъ съ другомъ,—такъ что композиторъ, если-бы ему понравилось, могъ бы начать свое произведеніе съ конца или съ середины—и удовлетворяющихъ условіямъ логическаго развитія и логической концепціи лишь въ узкихъ предѣлахъ каждаго отдѣльнаго относительно короткаго номера. Но что-же въ постепенно возрастающей популярности Вагнера прежде всего *отразилось* на творчествѣ новыхъ нѣмецкихъ композиторовъ? *Мнимая* безформенность вагнеровскихъ драмъ.—Прежде композиторъ, желавшій написать оперу, долженъ

былъ основательно владѣть формой. И это фактически могли всѣ. Композиторы, не обладавшіе гениемъ, писали всетаки въ солидномъ стилѣ. Теперь-же каждый, ничему неучившійся ремесленникъ, который едва въ состояніи прилично сочинить четырехголосный періодъ, полагаетъ, что онъ смѣетъ писать «музыкальную драму». Эмансипацію отъ старыхъ оперныхъ традицій, совершенную Вагнеромъ, эти лица понимаютъ, какъ освобожденіе ихъ маленькаго «я», отъ обязанности прилежно учиться, контрапунктировать, работать и строго-критически относиться къ своимъ произведеніямъ. Вагнеръ санкціонировалъ безформенность, и такъ—весело одѣнемъ шапочку и ну-ка начнемъ фантазировать! По возможности больше мѣди, скрипокъ *divisi* и глассандо арфъ, побольше самыхъ ужасныхъ мелодій и модуляцій, и тогда все пойдетъ. «Развѣ Вагнеръ не употреблялъ самыя необычныя сочетанія? Зачѣмъ-же мы должны себя сдерживать?», конечно, спроситъ меня въ негодованіи какой-нибудь ново-германецъ. «Да, но когда онъ ихъ примѣнялъ?»—вотъ о чемъ я могу предложить подумать. Страшные конфликты Вагнеровскихъ драмъ часто требуютъ такихъ гармоническихъ и инструментальныхъ средствъ, которыя не могутъ найти себѣ оправданія въ абсолютной музыкѣ*). Открыто признаюсь, что, какъ музыкантъ, я совершенно не былъ бы въ состояніи переносить второй актъ «*Götterdämmerung*» (Сумерки боговъ), если бы драма не объяснила мнѣ совершенно эти тоническіе ужасы. Но если теперь находишь партитуры, гдѣ даже въ самыхъ обыкновенныхъ мѣстахъ, представляющихъ лишь экспозицію къ образованію конфликтовъ, съ избыткомъ преподносятся музыкальныя рѣзкости

второго акта «*Götterdämmerung*»—предносятся безъ всякаго другого основанія, какъ лишь изъ болѣзненной страсти къ оригинальничанью—то положительно невозможно удержаться отъ содроганія.

Какъ-бы тамъ ни было, не въ подражаніяхъ Вагнеру проглядываетъ идеальная черта—стремленіе приблизиться къ великому образцу. Но что сказать о томъ, если въ Германіи, въ странѣ *Баха*, *Бетховена* и *Вагнера*, богатый гонораръ, принесенный автору за такое произведеніе, какъ «*Cavalleria rusticana*» (я не буду входить здѣсь въ подробности о качествахъ этого произведенія), вызвалъ настоящій грѣховный потокъ одноактныхъ копій, содержаніемъ которыхъ служатъ разрывъ брака, убійство и смерть? Что можно еще сказать, если даже была установлена премія за «лучшую» изъ этихъ копій, премія, которая была раздѣлена между двумя авторами подобныхъ жалкихъ работъ? Что-же, наконецъ, сказать послѣ того, какъ одинъ образованный итальянецъ сообщилъ мнѣ, незадолго передъ тѣмъ, въ Миланѣ слѣдующее: «Масканьи въ нашей странѣ представляетъ не яблоко раздора, а яблоко смѣха» и, немного времени спустя, послѣ того, какъ «*Amico Fritz*» въ театрѣ *Dal-Verme*, вслѣдствіе шиканья возмущенной публики, едва могъ быть доведенъ до конца, Берлинъ и Вѣна привѣтствовали ужасную оп. «*Rantzau*» и присутствовавшего на ея представленіяхъ композитора, при чемъ почтенныя нѣмецкія дамы выпрашивали себѣ, какъ милостыню отъ кельнеровъ отелей, гдѣ жилъ Масканьи, кусочки хлѣба, которые отъ него оставались.

Это была комедія, которой каждый нѣмецъ долженъ былъ *устыдиться* до глубины души.

Вѣчная заслуга останется поэтому, за маленькимъ шедѣвромъ *Гумпердинка* «Гензель и Гретель»,—лучшее изъ всего

*) См. *Wagner's Schriften X Band «Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama».*

того, что на-равнѣ съ гениальнымъ «Фальстафомъ» Верди мнѣ извѣстно за послѣвагнеровскій періодъ въ драматической области; она освободила нѣмецкую публику отъ ново-итальянскаго нашествія, которое мы, къ счастью, должны разсматривать, какъ принадлежащее къ прошедшему времени.

Нечего удивляться тому, что въ подобное время, когда ремесленничество выразилось въ подражаніи даже такимъ сомнительнымъ образцамъ, какъ «Cavalleria rusticana», — такое замѣчательное явленіе, какъ дирижеръ Гансъ фонъ-Бюловъ не преминуло возбудить подражанія. Въ послѣдніе годы образовалась одна очень замѣчательная разновидность капельмейстеровъ. Я назвалъ-бы ихъ «Tempo - rubato - дирижерами». Въ противоположность «элегантнымъ» капельмейстерамъ, проносящимся черезъ трудныя и, на первый взглядъ, неясныя мѣста по возможности въ быстромъ темпѣ, «Tempo - rubato - дирижеры» стараются самыя простыя мѣста сдѣлать неясными черезъ выдѣленіе незначительныхъ подробностей. То менѣе важному среднему голосу, придается значеніе вовсе ему не подобающее; то акцентъ, которому слѣдовало бы вѣрнѣе придать выраженіе мягкое, принимаетъ видъ остраго sforzato; то, наконецъ, на сцену является такъ называемая воздушная пауза («Luftpause»), примѣняемая при crescendo и при непосредственно слѣдующимъ за этимъ piano. Оркестръ послѣ знака внезапно останавливается и замолкаетъ, какъ будто-бы здѣсь стояла фермата надъ паузой, и затѣмъ беретъ р совершенно неожиданно и поразительно для слушателей. Къ этимъ фокусамъ присоединяются различныя измѣненія темпа. Гдѣ требуется мягкое оживленіе (sanfte Belebung), или тихое, нѣжное задержаніе, часто безъ всякаго повода, дѣлается грубое, горячее accelerando или ritenuto. Последнее чаще, чѣмъ первое,

какъ вообще склонность къ замедленію, благодаря тому спорту, который уже давно культивируется въ Ново-Байретѣ съ медленными темпами сильнѣе, чѣмъ стремленіе къ ускоренію. Въ послѣднемъ же случаѣ ускореніе достигаетъ такихъ предѣловъ, что отъ бѣднаго смятаго произведенія едва-ли остается какой-либо слѣдъ. Въ такомъ видѣ слышалъ я однажды, первую часть С-moll'ной симфоніи Бетховена, сыгранную съ повтореніемъ перваго колѣна менѣе чѣмъ въ восемь минутъ. «Римскій карнавалъ» Берліоза, который во всякомъ случаѣ допускаетъ очень быстрый темпъ, былъ два года тому назадъ въ одномъ берлинскомъ концертѣ до такой степени искалѣченъ, что уже болѣе нельзя было узнать контуры произведенія и впечатлѣніе походило на то, которое получаешь отъ лежащихъ около желѣзнодорожной линіи мѣстностей, когда проносишься мимо въ курьерскомъ поѣздѣ. При представленіяхъ «Тристана» въ Байретѣ въ 1886 году, неудержимо-порывистый, сумасшедшій темпъ, взятый во время большаго любовнаго дуэта втораго акта, темпъ, одинаково замѣчательно, какъ и необъяснимо отличавшійся отъ обыкновенныхъ тамъ любимыхъ затягиваній, весьма замѣтно нарушилъ поэтический и музыкальный смыслъ сцены, такъ что она осталась неясной, несмотря на превосходную игру Тристана и Изольды, которая какъ разъ здѣсь, вслѣдствіе бѣшеннаго ускоренія темпа, не могла вполне развернуться также, какъ и въ другихъ мѣстахъ этого произведенія. Въ Мюнхенѣ отъ этой-же сцены впечатлѣніе получилось самое восхитительное, благодаря осмысленному и продуманному дирижированію Германа Леви.

Упомянутыя выше динамическія и ритмическія измѣненія вовсе не оправдываются какимъ-либо предписаніемъ композитора, но создаются каждымъ

дирижеромъ. Къ этому присоединяется у тѣхъ же господъ замѣчательное безпокойство у дирижерскаго пульта: постоянное жестикулированіе, наклоненіе и отбрасываніе назадъ головы и корпуса, и даже присѣданіе и стучаніе ногами! Музыкантамъ даются часто неважныя указанія посредствомъ движеній, захватывающихъ большой кругъ, какъ будто колющихъ, указанія, безъ которыхъ они прекрасно могли-бы обойтись и которыми капельмейстеръ хочетъ лишь доказать свое хорошее знаніе партитуры. Капельмейстеръ, вообще, въ этомъ случаѣ сосредоточиваетъ на себѣ весь интересъ и, отводя своимъ поведеніемъ вниманіе присутствующихъ отъ слушаемаго произведенія, концентрируетъ его на созерцаніи своей личности. То, что остается отъ произведенія, которое одно лишь должно быть главнымъ фокусомъ,—подобно растенію, которое профессоръ ботаники только что разложилъ на части, и только что демонстрированные посѣтителемъ коллегіи листья, тычинки и сердцевина котораго, лежать разбросанные и въ беспорядкѣ на на кафедру.

Я слышалъ увертюру «Hebriden» Мендельсона, исполненную однимъ дирижеромъ изъ Бреслава такимъ образомъ, что буквально ни одинъ тактъ не былъ сыгранъ въ такомъ-же темпѣ, какъ другой. Уже второй и четвертый такты, какъ повторенія перваго:



и третьяго:



были охарактеризованы совершенно другимъ, по отношенію къ этимъ, темпомъ

и нѣчто подобное происходило въ теченіи всей пьесы до конца. Неестественная изысканность достигла крайнихъ предѣловъ и характеръ прекраснаго произведенія былъ совершенно искаженъ. Конечно, было-бы одинаково невѣрно сыграть эту увертюру по метроному, четверть въ четверть, но измѣненія темпа, изъ которыхъ нѣкоторыя предписалъ самъ Мендельсонъ, должны быть произведены въ такихъ рамкахъ, чтобы отъ этого не былъ раздробленъ «мелосъ» всей вещи, пониманіе котораго, какъ очень вѣрно говоритъ Вагнеръ, даетъ въ результатѣ и вѣрный темпъ. То море течетъ спокойно вокругъ скаль фингаловой пещеры, то болѣе сильный вѣтеръ подымаетъ болѣе высокія волны и бѣлая пѣна прибоя бьетъ сильнѣе въ берега, но контуры ландшафта остаются все тѣ-же и до настоящей ужасной морской бури, которая наложила-бы на сценаріумъ *существенно* другой отпечатокъ, въ мендельсоновской увертюрѣ не доходить. Характеръ мягкой, благородной меланхоліи, свойственный Гебридскимъ островамъ и придающій имъ своеобразную прелесть, остается сохраненнымъ и въ музыкѣ. И поэтому развѣ нельзя достаточно рѣзко осудить, когда то, что художникъ—а въ данномъ случаѣ этотъ художникъ—Мендельсонъ—правдиво почувствовалъ и законченно-прекрасно высказалъ въ звукахъ, произвольно измѣняется, благодаря собственнымъ добавленіямъ капельмейстера?

Подъ управленіемъ другого дирижера я услышалъ однажды прелестную, безшумно текущую, гайдновскую симфонію, равнымъ образомъ исполненную съ такими нюансами и измѣненіями темпа, что получилось впечатлѣніе, будто-бы изъ свѣжей, молодой дѣвушки сдѣлалась старая, изукрашенная всякими косметиками кокетка.

«Къ чему все это?» долженъ былъ я спросить себя въ удивленіи. Зачѣмъ

эта страсть дирижеровъ дѣлать изъ музыкальныхъ произведеній нѣчто другое, чѣмъ то, что они на самомъ дѣлѣ изъ себя представляютъ? Откуда эта боязнь—я не нахожу иного слова—держаться въ теченіи нѣкотораго времени однообразнаго темпа? Причина этого удивительнаго явленія лежитъ, прежде всего, въ личномъ тщеславіи дирижеровъ, которымъ кажется недостаточнымъ исполнить вещь законченно въ духѣ ея создателя, но которые желаютъ еще показать публикѣ, что они въ состояніи «сдѣлать изъ этой пьесы». *Итакъ—стремленіе дирижера къ уступку ставится выше творческаго духа.* Поводомъ-же къ тому, чтобы это тщеславіе вышло изъ своего «угла» и распространилось, послужило невѣрное пониманіе дѣятельности Ганса фонъ Бюлова, сводящейся въ концѣ концовъ къ инициативѣ Рихарда Вагнера, и часто также фактическое подражаніе его слабымъ сторонамъ и причудливымъ капризамъ столь рѣзко замѣтнымъ въ послѣдніе годы жизни Бюлова. Одинъ изъ моихъ русскихъ друзей сообщилъ мнѣ слѣдующій случай въ одной изъ столицъ. Бюловъ исполнилъ тамъ съ мейнингенцами g-moll'ную симфонію Моцарта и умѣреннымъ замедленіемъ, обыкновенно играемой *allegrissimo*, главной темы:



и выразительнымъ исполненіемъ всей 1-ой части достигъ желаемаго впечатлѣнія. Постоянный дирижеръ тамошнихъ концертовъ, очевидно подстрекаемый успѣхомъ Бюлова, при предстоявшемъ ему самому впоследствии дирижированіи этой симфоніей, обратилъ вниманіе сво-

ихъ знакомыхъ на то, что онъ возьметъ совершенно тѣ же темпы, какъ Бюловъ, и въ концертѣ, на которомъ присутствовалъ мой знакомый, онъ сыгралъ первую часть совершенно *Andante*. вмѣсто красивой бабочки, съ мягкимъ шелестомъ крылышекъ порхающей надъ печально поникшимъ колокольчикомъ—неуклюже припрыгивающая ворона! Въ этомъ случаѣ дѣло идетъ лишь о непониманіи и повидимому даже о добросовѣстномъ преувеличеніи умѣренія Бюлова. Совершенно иначе было въ Берлинѣ, гдѣ какъ-то исполнялась пасторальная симфонія, и я, къ моему ужасу, долженъ былъ слышать, какъ дирижеръ, между прочимъ, въ «сценѣ у ручья» въ слѣдующемъ мѣстѣ:



сдѣлать во второмъ тактѣ сильное *ritenuto* и послѣ послѣдней восьмой сдѣлать даже воздушную паузу, почему получился полный перерывъ, и затѣмъ непосредственно началъ третій тактъ, отдѣленный отъ втораго. Тоже случилось затѣмъ при соотвѣтствующемъ повтореніи этого мѣста.

Послѣ исполненія я старался убѣдить дирижера въ неправильности его пониманія вещи и между прочимъ поставилъ ему на видъ, что подобно тому, какъ невозможно внезапно остановить на одну минуту журчащій ручей, точно также неестественно произвольно прерывать и теченіе этой музыкальной пьесы. Къ моему удивленію послѣдовалъ

отвѣтъ: «мнѣ собственно это также не нравится, но всѣ приучены къ этому однажды Бюловымъ, почему я и поступаю такъ». Я счелъ излишнею дальнѣйшую попытку возвратить истинѣ и природѣ ихъ права, ибо здѣсь уже шла рѣчь не о непониманіи, а объ открытомъ, *сознательномъ* подражаніи ошибкѣ, которое, въ особенности должно быть осуждено потому, что черезъ это сознательно извращается произведение искусства и собственное убѣжденіе приносится въ жертву привычкамъ публики и боязни, нарушивъ ихъ, имѣть неуспѣхъ.

Этотъ отвѣтъ прекрасно опредѣляетъ сущность и значеніе этихъ, какъ я ихъ называлъ, новомодныхъ «Tempo-rubato-дирижеровъ». Бюловъ своими капризами и эксцентричными выходками болѣе, чѣмъ это было необходимо, привлекалъ внименіе къ своей личности и часто, къ сожалѣнію, *исключительно лишь поэтому* бывалъ привѣтствуемъ и называемъ «умнымъ». Теперь подобными господами ставится задачей не только подражать этимъ капризамъ, но еще и преувеличивать ихъ, т. е. не только въ мѣстахъ, гдѣ и Бюловъ это дѣлалъ, но такъ часто и такъ рѣзко, поскольку это возможно, измѣнять темпъ, дѣлать воздушныя паузы и къ тому-же вести себя у пульта весьма странно, однимъ словомъ — *презойти самого Бюлова въ его вышнихъ пріемахъ*, чтобы снискать себѣ такой-же или, если возможно, еще болѣйшій внѣшній успѣхъ, чѣмъ онъ. Привить-же себѣ то, чѣмъ Бюловъ былъ *дѣйствительно великъ*: глубокую серьезность, съ которою онъ смотрѣлъ на свое призваніе, неслышанное рвеніе и неустанную преданность, съ которыми онъ всю свою жизнь старался приобрести себѣ глубокое пониманіе интерпретируемыхъ произведений искусства и показать послѣднія по возможности въ законченномъ видѣ— все это современные дирижеры считаютъ, повидимому, за излишнее, ибо мнѣ

часто приходило въ голову сомнѣніе, знаютъ ли всѣ тѣ, которые желаютъ быть такъ «остроумными», исполняемая произведенія, дѣйствительно такъ хорошо и основательно?

Вообще, я не принимаю за норму дирижированіе безъ партитуры *). Но всетаки, если я вижу, что дирижеръ послѣ окончанія первой части симфоніи долженъ боязливо перевернуть листы, чтобы продирижировать повтореніемъ, опять уткнувъ голову въ партитуру, то я мало отношусь съ уваженіемъ къ его знанію. Подобное-же чувство я испытываю, когда кто-нибудь не въ состояніи *развить* одинъ темпъ изъ другаго, но каждое измѣненіе дѣлаетъ грубо—или-же при длинномъ crescendo, беретъ уже въ началѣ fortissimo, такъ что для конца уже болѣе ничего не остается. Все это указываетъ не только на отсутствіе истиннаго чувства, но также и на недостаточное изученіе произведенія, поражающаго и ставящаго втупикъ дирижера въ тѣхъ мѣстахъ, которыя не отпечатались ясно въ его головѣ, такъ что онъ стремится помочь себѣ, проносясь скачками по нимъ, или же хочетъ спасти вещь мнимымъ темпераментомъ. Къ этому присоединяется упомянутыхъ господъ дирижеровъ и то, что они, обыкновенно, по крайней мѣрѣ во время артистическихъ tournées, недостаточно знакомы съ тѣми оркестрами, которыми управляютъ. Бюловъ дирижировалъ мейнингенской придворной капеллой и лишь въ послѣдствіи оркестрами въ Гамбургѣ и Берлинѣ. Онъ зналъ эти оркестры до точности и музыканты точно также совершенно довѣрялись ему и слѣдовали за нимъ до послѣдней мелочи, такъ что и его эксцентричности были передаваемы технически безупречно. У дирижера-же, который выступаетъ передъ незнако-

*) Названный выше дирижеръ дирижировалъ, во всякомъ случаѣ, наизусть.

мымъ оркестромъ и намѣревается исполнять музыкальныя произведенія не естественно, въ чемъ бы ему помогло чувство музыкантовъ, но *искаженно*, буквально нѣтъ времени въ теченіи двухъ репетицій, которыя самое большое даются въ его распоряженіе, настоящимъ образомъ изучить эти *ritenuti*, *accelerandi*,

ферматы, воздушныя паузы и *tubati*, которыми онъ желаетъ блеснуть, и такимъ образомъ выходить, что часть музыкантовъ слѣдуетъ за дирижеромъ, другая-же лишь своему естественному чувству и отъ этого происходятъ самыя сомнительныя колебанія.

(Продолженіе будетъ).



ШАРЛЬ ГУНО ЗАПИСКИ АРТИСТА.

(Переводъ съ французскаго А. В. Оссовскаго).

(Продолженіе).

IV.

Возвращеніе домой.

Не знаю, дѣйствительно-ли за три съ половиною года я сильно измѣнился, или-же моя недавняя тяжелая болѣзнь и утомленіе отъ дороги ярко отразились на моемъ лицѣ, — только при встрѣчѣ мать не узнала меня. Правда, у меня вачала расти борода, но она была еще такою жалкою, что, кажется, можно было безъ труда счесть всѣ волоски ея.

За время моего отсутствія мать перѣѣхала съ улицы Эперонъ на улицу Ваню. Наша приходская церковь стояла на углу улицы Бакъ и Вавилонской, а сямый приходъ назывался «приходомъ иностранныхъ миссій». Здѣсь-то меня ожидала новаго рода служба, которой я посвятилъ себя въ теченіе многихъ лѣтъ.

Приходскимъ священникомъ тутъ былъ аббатъ Дюмарсе, — нѣкогда мой духовный отецъ въ лицѣ Сенъ-Луи. Еще во время моего пребыванія въ Римѣ, въ академіи, Дюмарсе письменно предложилъ мнѣ принять, по возвращеніи въ Парижъ, должность органиста и регента

названной церкви. Я согласился, но поставилъ со своей стороны нѣсколько условій. Ни самъ священникъ, ни приходское управленіе, ни кто-бы то ни было другой не должны вмѣшиваться въ мое дѣло своими совѣтами или, еще менѣе, приказаніями. У меня есть собственные мнѣнія, убѣжденія и чувства; съ ними я берусь за предлагаемыя мнѣ обязанности и буду дѣйствовать по крайнему своему разумѣнію.—Это было нѣсколько сильно, тѣмъ не менѣе, на мои условія согласились, и даже безъ затрудненія. Но привычки упорны. Музыкальный порядокъ, къ которому пріучилъ свои прихожанъ мой предшественникъ, шель совершенно въ разрѣзъ съ стремленіями, зародившимися у меня въ Римѣ и Германіи. Моими богами были Бахъ и Палестрина, и мнѣ предстояло сжечь то, чему здѣсь ранѣе поклонялись.

Средства, находившіяся въ моемъ распоряженіи, были ничтожными. Кромѣ очень посредственнаго и небольшого органа, я располагалъ пѣвческой капеллой, состоявшей изъ двухъ басовъ, одного тенора и одного мальчика-хориста; сюда-же надо довавить и меня самого,

такъ что мнѣ приходилось разомъ исполнять обязанности и регента, и органиста, и пѣвца и композитора. Волей-неволей, я работаль, сообразуясь съ предоставленными мнѣ скромными средствами; впрочемъ, такое положеніе вещей сослужило мнѣ даже своего рода пользу.

Съ самаго же начала дѣло пошло вовсе не дурно, но я чувствовалъ по сдержанности и холодности моихъ слушателей, что не вполне нравлюсь имъ. Чувство меня не обмануло. Къ концу года священникъ призвалъ меня къ себѣ и довѣрительно сообщилъ, что ему пришлось выслушать жалобы и выраженія неудовольствія прихожанъ: г. такой-то и г-жа такая-то находили, что церковная служба идетъ весьма скучно и неинтересно. Поэтому, священникъ предложилъ мнѣ «измѣнить мое направленіе» и «сдѣлать уступочки».

— Отецъ мой, — отвѣчалъ я ему, — помните-ли вы наше условіе? Я не желаю выслушивать совѣты вашихъ прихожанъ; я хочу ихъ просвѣщать. Если же мое *направленіе* не нравится имъ, то положеніе дѣла очень просто: я удаляюсь, вы призываете снова моего предшественника и всѣ довольны. Выборъ принадлежитъ вамъ.

— Прекрасно. Вопросъ рѣшенъ: я принимаю вашу отставку.

На этихъ словахъ мы разстались наилучшими друзьями въ мірѣ.

Не прошло и получаса, какъ я вернулся къ себѣ домой, — раздался звонокъ у дверей. Пришелъ слуга священника.

— Что тебѣ, Жанъ?

— Г. священникъ желалъ-бы поговорить съ вами.

— Хорошо; скажи, что я сейчасъ приду.

Являюсь я къ священнику. Онъ продолжаетъ нашъ прежній разговоръ:

— Ахъ, дитя мое, вы сразу-же прибѣгаете къ радикальнымъ средствамъ. Развѣ нельзя уладить дѣло путемъ соглашенія? Разберемъ вопросъ спокойно. Вы, вѣдь, вспыхнули точно порохъ.

— Безполезно возобновлять нашъ споръ. Я не отступаю ни отъ чего ранѣе высказаннаго. Если слушать замѣчанія всякаго, пожелавшаго ихъ дѣлать, то нѣтъ возможности работать. Или я остаюсь вполне независимымъ, или же я удаляюсь: таковы мои условія, —

вы ихъ знаете, — и я ни въ чемъ не уступаю.

— Боже мой, что за ужасный вы человекъ!

Помолчавъ, священникъ добавилъ:

— Ну, хорошо, вы остаетесь.

Съ этого дня онъ не поднималъ уже болѣе подобныхъ вопросовъ и предоставилъ мнѣ полную свободу дѣйствій. И вотъ, мало-по-малу, мои самые ярые противники начали превращаться въ самыхъ искреннихъ сторонниковъ, а мое скромное жалованье почувствовало на себѣ такую перемѣну въ моихъ слушателяхъ. Я поступилъ на жалованье въ 200 фр. въ годъ: это равнялось нулю. На второй годъ мнѣ прибавили 300 фр.; на третій я уже получалъ 1,800 фр., а на четвертый 2,100 фр. — Но я предупреждаю въ моемъ изложеніи ходъ событий.

Моя мать и я жили въ одномъ домѣ со священникомъ. Въ томъ-же домѣ проживало одно духовное лицо, — аббатъ Шарль Ге, мой товарищъ по лицу Сенъ-Луи, старше меня на три года. Разница лѣтъ и классовъ, раздѣлявшая насъ въ лицѣ, безпорно, оставила-бы насъ совершенно чуждыми или, по крайней мѣрѣ, равнодушными другъ къ другу, если-бы насъ не сблизило общее намъ обоемъ дѣло. Этимъ дѣломъ была музыка. Ш. Ге обладалъ большими музыкальными способностями и съ четырнадцати лѣтъ пѣлъ въ лицейскомъ хорѣ партію второго дисканта. Онъ былъ однимъ изъ самыхъ блестящихъ учениковъ училища. По окончаніи имъ курса, я не встрѣчался съ Ш. Ге около трехъ лѣтъ, а затѣмъ увидѣвъ его какъ-то въ оперѣ, на одномъ изъ представлений «Жидовки», узналъ и направился прямо къ нему.

— Какъ, — сказалъ онъ мнѣ, — это ты? Что съ тобою теперь?

— Я занимаюсь композиціей.

— Правда? И я также. Съ кѣмъ-же ты работаешь?

— Съ Рейхоу.

— Батюшки! Да и я у него занимался. Это прелестно. Намъ слѣдовало-бы повидаться другъ съ другомъ.

Такимъ-то образомъ возобновилась наша прежняя лицейская дружба, оставшаяся для меня на всю жизнь одною изъ самыхъ дорогихъ привязанностей.

Я удивлялся моему другу, считалъ его избранною натурою и ставилъ его по способностямъ значительно выше себя. Въ его композиціяхъ, казалось мнѣ, отражалась душа генія, и я завидовалъ предуготовленной ему будущности. По вечерамъ я часто посѣщалъ его домъ, гдѣ усердно культивировалась музыка. Сестра г. Ге была превосходной піанисткой, и благодаря ей я познакомился со многими тріо Моцарта и Бетховена, не говоря уже о собственныхъ сочиненіяхъ моего друга, исполнявшихся только въ кругу близкихъ знакомыхъ.

Однажды я получилъ отъ Шарля Ге, жившаго тогда въ деревнѣ, записочку съ просьбою пріѣхать къ нему и обѣщаніемъ повѣдать интересную для меня новость. Я рѣшилъ, что дѣло идетъ о женитьбѣ моего друга, но, прибывъ на мѣсто, услышалъ отъ него совершенно иное извѣстіе: онъ готовился стать священникомъ. Только тогда выяснилось для меня значеніе огромныхъ фоліантовъ, заваливавшихъ съ нѣкоторой поры его рабочій столъ. Я былъ слишкомъ молодъ, чтобы вѣрно понять смыслъ такого поворота въ жизни друга, и жалѣлъ о принятомъ имъ рѣшеніи промѣнять блестящую будущность на дѣло, представлявшееся мнѣ тогда такъ мало привлекательнымъ.

Пока что, — III. Ге уѣхалъ на нѣкоторое время въ Римъ, чтобы заняться тамъ богословскими науками. Къ этому приблизительно времени я получилъ «большую премію», обязывавшую меня самого прожить въ Римѣ два года, и такимъ образомъ я и здѣсь оказался вмѣстѣ съ моимъ другомъ, прибывшимъ всего лишь на три мѣсяца ранѣе меня. По возвращеніи изъ-за границы мы, по волѣ судьбы, еще болѣе сблизились, поселившись въ Парижѣ подъ одною кровлею. Прослуживъ въ духовномъ санѣ уже тридцать лѣтъ, аббатъ Ге, первый викарій и ближайшій другъ епископа города Поатъе, своею дѣятельностью, а равно талантливыми рѣчами и сочиненіями выдвинулся на одно изъ самыхъ видныхъ мѣстъ среди всего французскаго духовенства¹⁾.

На третій годъ моей службы въ долж-

¹⁾ Абб. Ге сдѣлался теперь уже епископомъ г. Поатъе.

ности регента, я и самъ почувствовалъ было влеченіе перейти въ духовенство. Кромѣ исполненія своихъ музыкальныхъ обязанностей, я сталъ изучать философію и теологію и даже въ теченіе цѣлой зимы, облеченный въ духовную одежду, слушалъ курсъ богословія въ семинаріи св. Сульпиція. Я находился въ странномъ заблужденіи относительно моего собственнаго характера и моего истиннаго призванія. Черезъ небольшой промежутокъ времени я, однако, убѣдился, что жизнь безъ моего любимаго искусства для меня невозможна, и, снявъ съ себя платье семинариста, предназначенное не для меня, снова вступилъ въ среду мірянъ. Но этому періоду моей юности я обязанъ знакомствомъ, о которомъ я съ гордостью упоминаю въ этой исторіи моей жизни.

Въ 1846 г. абб. Дюмарсе, абб. Ге и я были отправлены на лѣто въ Трувилъ, на морскія купанья, для поправленія здоровья¹⁾. Въ теченіе всего сезона мы ежедневно встрѣчались на берегу съ мальчикомъ 12 — 13 лѣтъ, гулявшимъ въ сопровожденіи своего наставника-аббата. Его звали Гастонъ де-Бокуръ. Мать его, графиня де-Бокуръ, была собственницею очень красиваго имѣнія въ нѣсколькихъ верстахъ отъ Трувиля. Съ чрезвычайною любезностью и радушіемъ она пригласила насъ побывать у нея передъ возвращеніемъ въ Парижъ.

Этотъ прелестный мальчикъ, старшій теперь сорокатрехлѣтнимъ мужчиною и прекраснымъ человѣкомъ, сдѣлался на всю жизнь моимъ другомъ, въ глубокой и полной преданности котораго мнѣ пришлось не разъ убѣдиться.

Когда вспыхнула февральская революція 1848 г., я оставилъ свою службу въ приходѣ иностранныхъ миссій. Въ теченіе четырехъ съ половиною лѣтъ я исполнялъ обязанности, бывшія для меня весьма полезными и со стороны моего музыкальнаго развитія; но онѣ были

¹⁾ Однажды я едва не утонулъ здѣсь во время купанія. Случай этотъ такъ быстро дошелъ до свѣдѣнія печати, что на другой-же день я вѣстилъ о мнѣ появились даже въ парижскихъ газетахъ. Къ счастью, я тотчасъ-же увѣдомилъ брата о благополучно миновавшей бѣдѣ, такъ что мать моя могла немедленно успокоиться. Въ газетахъ безцеремонно сообщали, что меня «вынесли замертво на носилкахъ». Правда распространяется: значительно медленнѣе лжи!

тѣмъ неудобны, что ставили меня въ безвыходное и жалкое положеніе въ смыслѣ моей будущности и моей музыкальной карьеры. Для композитора, желающаго приобрести себѣ имя, открывается всего лишь одна дорога,—театръ. Сцена—то мѣсто, откуда музыкантъ имѣетъ возможность каждый день обращаться къ большой публикѣ и говорить съ нею; театр—постоянная ежедневная музыкальная выставка.

Съ абсолютной точки зрѣнія, симфоническая и церковная музыка, конечно, стоитъ выше музыки драматической; но средства, которыми композиторъ можетъ здѣсь заставить знать его,—средства исключительныя, да кромѣ того тутъ ему приходится обращаться къ перемѣнному составу аудиторіи, тогда какъ въ театрѣ онъ имѣетъ публику постоянную. Съ другой стороны,—какое безконечное разнообразіе въ выборѣ сюжетовъ для композитора драматическаго! Какое широкое поле открывается для фантазій, мысли, исторій! Словомъ сказать, театръ искушалъ меня. Мнѣ было тогда около тридцати лѣтъ, и я горѣлъ нетерпѣніемъ испытать свои силы на новомъ поприщѣ. Но нужно было отыскать драму, а я не зналъ, къ кому обратиться за нею; надо было найти театральнаго директора, который принялъ-бы меня съ моимъ произведеніемъ: а кто довѣрится моимъ способностямъ, когда я раньше занимался только духовной музыкой и не знаю условій сцены? Никто. Я стоялъ точно въ глухомъ лѣсу.

Судьба столкнула меня на этомъ перепутьи съ человѣкомъ, указавшимъ мнѣ настоящую дорогу. Этимъ человѣкомъ былъ скрипачъ Зегерсъ, управлявшій въ это время концертами общества св. Цециліи. Я имѣлъ случай исполнить здѣсь нѣсколько моихъ произведеній, оставившихъ хорошее впечатлѣніе. Зегерсъ былъ знакомъ съ семейю Віардо. Г-жа Віардо находилась тогда въ полномъ блескѣ таланта и славы: это былъ 1849 годъ, время, когда она такъ мастерски сознала роль Фидесъ въ «Пророкѣ» Мейербергера. Г-жа Віардо приняла меня весьма любезно и предложила мнѣ принести ей мои сочиненія, чтобы ознакомиться съ ними; я воспользовался такимъ предложеніемъ и

провелъ съ нею за роялемъ нѣсколько часовъ. Прослушавъ меня съ живымъ интересомъ, она спросила.

— Отчего-же вы не напишете оперы?

— Ахъ, ничего лучшаго я бы и не желалъ, да у меня нѣтъ либретто.

— Какъ, вы не знаете никого, кто-бы могъ дать вамъ его?

— Боже мой, дать-то многіе могутъ, но кто захочетъ дать? — Вотъ въ чемъ вопросъ. Я знаю или, лучше, когда-то, еще въ дѣтствѣ, зналъ Эмиля Ожье, съ которымъ я въ былое время игралъ въ серсо; но съ той поры Ожье сталъ уже знаменитостью, а я ничѣмъ довѣриемъ еще не пользуюсь, и другъ моего дѣтства навѣрно не согласится сыграть со мною игру, посерьезнѣе игры въ серсо.

— Хорошо. Идите къ Ожье и скажите ему, что я берусь исполнить главную роль въ вашей будущей оперѣ, если онъ напишетъ для васъ текстъ.

Читатель пойметъ, что я не заставилъ г-жу Віардо повторить это приказаніе. Тотчасъ-же я отправился къ Ожье, принявшему меня съ распростертыми руками.

— Г-жа Віардо! Какъ-же не исполнить ея воли? Сейчасъ за дѣло!

Во главѣ правленія парижской оперы въ то время стоялъ Несторъ Рокпланъ. По рекомендаціи г-жи Віардо, онъ согласился предоставить въ мое распоряженіе часть вечера, но не цѣлый спектакль. Итакъ, надо было найти сюжетъ, который удовлетворялъ-бы тремъ существеннымъ условіямъ: при краткости и серьезности, въ немъ главнымъ дѣйствующимъ лицомъ должна была явиться женщина. Мы остановились на «Сафо». За работу оказалось возможнымъ взяться лишь на слѣдующій годъ: Ожье былъ занятъ окончаніемъ большой пьесы,—вѣроятно, «Діаны», написанной для г-жи Рашель. Но, по крайней мѣрѣ, я заручился согласіемъ и ожидалъ будущаго разомъ и спокойно и нетерпѣливо.

Какъ разъ въ то время, когда мнѣ слѣдовало уже братья за перо, надъ нашей семьей разразилось печальное событіе. Былъ апрѣль 1850 года. Ожье заканчивалъ поэму «Сафо». 2-го числа мой братъ слегъ въ постель больнымъ. 3-го я подписалъ условіе съ Рокпланомъ: я обязывался вручить ему партитуру «Сафо», самое позднее, 30-го сентября.

Въ моемъ распоряженіи находилось полгода времени для сочиненія трехъактной оперы, моего перваго сценическаго произведенія. Въ ночь на 6-е апрѣля мой братъ скончался. Смерть его была ужаснымъ ударомъ для нашей старой матери, да и для насъ всѣхъ.

Послѣ брата осталась его вдова съ двухлѣтнимъ ребенкомъ на рукахъ и въ ожиданіи рожденія втораго ребенка, увидѣвшаго свѣтъ семь мѣсяцевъ спустя, среди слезъ, какъ разъ въ день 2-го ноября, когда церковь вмѣстѣ съ нами оплакиваетъ почившихъ дорогихъ для насъ людей. Положеніе вдовы было труднымъ и поднимало много сложныхъ вопросовъ, разрѣшеніемъ коихъ надо было заняться безотлагательно. Обеспеченіе дѣтей брата, передача его дѣлъ по архитектурной части, въ которыхъ возникла масса затрудненій, наконецъ всѣ послѣдствія столь внезапно и неожиданно случившагося несчастья потребовали моего непосредственнаго участія: на меня легла обязанность охранить интересы моей совершенно убитой горемъ невѣстки и устроить ея будущую жизнь. Въ довершеніе всего, моя мать подѣйствіемъ этого поразившаго ее громоваго удара почти потеряла рассудокъ. Все вокругъ меня и во мнѣ самомъ дѣлало меня неспособнымъ отдаться работѣ, для которой я имѣлъ и безъ того мало времени.

Черезъ мѣсяць, однако, мнѣ уже можно было подумать и о трудѣ, такъ настойчиво призывавшемъ меня. Г-жа Віардо, находившаяся въ это время въ Германіи на гастроляхъ, въ отвѣтъ на мое извѣщаніе о постигшемъ нашу семью горѣ, тотчасъ-же предложила мнѣ поселиться вмѣстѣ съ матерью въ принадлежавшемъ артисткѣ имѣніи въ Бри: тамъ я найду,—писала она,—необходимые для меня покой и уединеніе.

Я воспользовался этимъ совѣтомъ, и мы, — моя мать и я, — отправились въ новое мѣстожительство, гдѣ нашли мать г-жи Віардо (г-жу Гарсія, вдову знаменитаго пѣвца), сестру г-на Віардо и еще одну молодую особу, нынѣ г-жу Эриттъ, замѣчательную музыкантшу-композиторшу. Тутъ же встрѣтился я съ прекраснѣйшимъ человѣкомъ, Иваномъ Тургеневымъ, выдающимся русскимъ писателемъ, искреннимъ и близкимъ другомъ

семьи Віардо. Тотчасъ по пріѣздѣ я принялся за работу. Странная вещь! Казалось-бы, что горестные и патетичные моменты драмы должны были-бы первыми воздѣйствовать на мои нервы, такъ недавно жестоко потрясенные. На дѣлѣ произошло другое. Свѣтлыя стороны сюжета прежде другихъ задѣлили мое воображеніе и всецѣло овладѣли имъ, точно мой организмъ, изнемогая отъ боли и тоски, нуждался въ противодѣйствіи и отдохновеніи послѣ пережитыхъ дней мученій, слезъ и рыданій.

Благодаря царившему вокругъ меня покою, работа моя подвигалась впередъ быстрѣе, чѣмъ я ожидалъ. Обѣздивъ Германію, г-жа Віардо получила приглашеніе въ Англію; оттуда она возвратилась домой въ началѣ сентября и застала мое произведеніе почти законченнымъ. Я успѣшилъ ознакомить ее съ оперой, оцѣнки которой я ожидалъ отъ г-жи Віардо съ большимъ волненіемъ. Артистка, повидимому, осталась удовлетворенной и черезъ нѣсколько дней уже такъ хорошо освоилась съ партитурой, что аккомпанировала себѣ почти всю оперу наизусть: фактъ одинъ изъ самыхъ чрезвычайныхъ, свидѣтелемъ коихъ я былъ въ теченіе всей моей музыкальной жизни; онъ даетъ возможность судить о силѣ удивительныхъ способностей этой чудной музыкантшѣ.

«Сафо» исполнялась въ первый разъ 15 апрѣля 1851 года. Я имѣлъ около 32 лѣтъ. Первое представленіе нельзя было назвать успѣхомъ, но все-же оно дало мнѣ хорошее положеніе въ глазахъ артистовъ. Въ моей оперѣ сказались одновременно неопытность въ театральномъ дѣлѣ, незнаніе сценическихъ эффектовъ, неполное владѣніе средствами и техникой инструментовки, способность къ правдѣ выраженія, вѣрная, въ общемъ, передача лирической стороны содержанія и стремленіе къ благородству стили. Финалъ перваго дѣйствія произвелъ эффектъ, коего я не ожидалъ: по единодушному требованію, которому мои уши, по непривычкѣ, просто отказывались вѣрить, онъ былъ повторенъ, и это повтореніе неизмѣнно происходило и на каждомъ изъ послѣдующихъ представленій. Впечатлѣніе отъ втораго дѣйствія было слабѣе, чѣмъ отъ перваго, несмотря на успѣхъ одной кантилены,

исполненной г-ею Влардо, и дуэта, въ легкомъ родѣ, слѣтаго Бремономъ и г-жею Поансо. Зато третье дѣйствіе произвело очень хорошій эффектъ. Была повторена пѣсенка пастуха, а заключительныя строфы Сафо: «о моя безсмертная лира» заслужили горячія одобренія.

Моя мать, конечно, присутствовала на этомъ первомъ представленіи. По окончаніи спектакля я оставилъ сцену и направился въ залу къ поджидавшей меня матери, но по дорогѣ за кулисами встрѣтилъ Берліоза, всего въ слезахъ. Я кинулся ему на шею.

— О, милый Берліозъ, пойдите съ этими глазами, полными слезъ, къ моей матери. Они будутъ для нея лучшею статьею изъ всѣхъ, какія только она прочтетъ о мнѣ.

Берліозъ уступилъ моему желанію и, подойдя къ моей матери, сказалъ:

— Я не помню, чтобы за послѣднія двадцать лѣтъ я испыталъ когда-либо подобное впечатлѣніе.

Берліозъ помѣстилъ въ газетѣ отчетъ о первомъ представленіи «Сафо»: его отзывъ, несомнѣнно, одинъ изъ самыхъ лестныхъ и благородныхъ, какіе только я имѣлъ честь и счастье получить за всю мою дѣятельность.

«Сафо» была исполнена всего шесть разъ: наступилъ конецъ заключеннаго правленіемъ съ г-жею Влардо контракта.

Она была замѣнена г-жею Массонъ, при участіи которой мое произведеніе было дано не болѣе трехъ разъ.

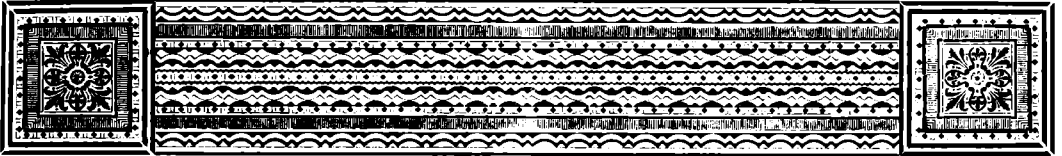
Я думаю, — можно считать вѣрнымъ положеніе, что драматическія произведенія почти всегда получаютъ у публики оцѣнку по наличности представляемыхъ ими, какъ таковыми, качествъ. Сценическій успѣхъ слагается изъ цѣлага ряда элементовъ, и иногда бываетъ достаточно отсутствія лишь одного-двухъ изъ нихъ, и притомъ самыхъ, по видимому, второстепенныхъ, чтобы поколебать или уничтожить силу самыхъ высокихъ сторонъ произведенія. Примѣры безчисленны. Умѣлость постановки, декорация, костюмы, занимательность дѣйствія, качество либретто все это скъзывается на успѣхѣ оперы. Вниманіе публики должно постоянно поддерживаться сценическимъ разнообразіемъ. Существуютъ перворазрядныя по инымъ достоинствамъ произведенія, безвозврат-

но погибшія однако въ глазахъ публики (не артистовъ) по отсутствію сценическихъ прикрасть, необходимыхъ для той части слушателей, которая не довольствуется одною лишь духовною красотою.

Я не намѣренъ ни въ какомъ случаѣ этими строками заступаться за судьбу моей «Сафо». Публика имѣетъ свои неотъемлемыя права для оцѣнки созданій искусства и должна почитаться въ этой области, въ своемъ родѣ, авторитетомъ, вполне компетентнымъ. Нельзя ни ожидать, ни требовать отъ нея спеціальныхъ познаній, позволяющихъ высказаться о достоинствѣ технической стороны произведенія; но зато она вправдѣ ожидать и требовать, чтобы драма отвѣчала тѣмъ ея инстинктамъ, удовлетворенія и пищи для которыхъ она ищетъ въ театрѣ. Драматическое произведеніе не покоится въ своемъ достоинствѣ; исключительно на формѣ и стилѣ. Конечно, и та и другой существенны и даже необходимы для того, чтобы предохранить созданіе искусства отъ быстро наступающаго вліянія времени, рука котораго безсильно опускается только предъ чертами идеальной красоты; но ни та, ни другой не представляютъ изъ себя единственнаго и даже, въ извѣстномъ смыслѣ, перваго условія; они только содѣйствуютъ драматическому успѣху, помогаютъ ему, но не дѣлаютъ его.

Театральная публика есть своего рода *динамометръ*. Ей нѣтъ дѣла до достоинства произведенія съ художественной точки зрѣнія; она измѣряетъ лишь силу дышащей въ немъ страсти, степень его нервнаго воздѣйствія, иначе сказать, — то, что именно и дѣлаетъ драматическое произведеніе драматическимъ, что способна почувствовать всякая человѣческая душа. Отсюда вытекаетъ, что публика и авторъ призваны взаимно образовывать другъ друга въ артистическомъ отношеніи: публика является для автора критеріумомъ и санкціей *правды*; авторъ-же посвящаетъ публику въ тайны *красоты*. Иначе, по крайней мѣрѣ для меня, будетъ необъяснимо странное явленіе вѣчной измѣнчивости публики, которая завтра разочаровывается въ томъ, чѣмъ она увлекалась вчера, и бичуетъ сегодня то, предъ чѣмъ вскорѣ станетъ преклоняться.

(Окончаніе будетъ).



„ГЕНОВЕВА” ШУМАНА.

В одной из своих статей, под заглавием «Забытая опера», печатавшихся в «Театральной газетѣ», г. Ларошъ весьма кстати напомнилъ объ одномъ произведеніи оперной литературы, которое до сихъ поръ было извѣстно русской публикѣ едвали не по одному своему названію. Мы разумѣемъ здѣсь единственную оперу Шумана—«Геновеву», судьба которой чрезвычайно походить на судьбу другой прекрасной нѣмецкой оперы, другого великаго музыканта—Бетховена, на его «Фиделію». (Обѣ эти оперы явились одинокими въ обширной композиторской дѣятельности ихъ авторовъ; надъ обѣими тяготѣетъ какой то рокъ забвенія и непониманія; оба произведенія считаются въ числѣ слабѣйшихъ, у каждаго изъ ихъ творцовъ, не смотря на то, что та и другая оперы полны высшей красоты, великой художественной правды.

И такъ — г. Ларошъ весьма удачно напомнилъ объ одномъ—можно сказать новомъ для насъ—произведеніи и, быть можетъ, ему, до нѣкоторой степени, мы обязаны предстоящей въ первыхъ числахъ апрѣля, постановкой оперы Шумана общ. музыкальныхъ собр. на сценѣ Михайловскаго театра.

Прежде нежели говорить о музыкальномъ содержаніи оперы, а также о ея постановкѣ и исполненіи, считаемъ цѣлесообразнымъ представить здѣсь краткую исторію ея возникновенія *).

I.

Чуть ли не съ дѣтскаго возраста плѣняла Шумана мысль о сочиненіи оперы,

*) Материалами первой главы настоящей статьи послужили біографіи Шумана, написанныя Василевскимъ, Г. Римагомъ, письма композитора и другіе источники.

которая, впоследствии, перешла въ потребность—едва ли не ошибочную и во всякомъ случаѣ не выполненную имъ—создать *нѣмецкую* оперу. Двадцатилѣтнимъ юношей онъ рѣшительно принялся за «Гамлета» — «мысль о славѣ и безсмертіи придаетъ мнѣ силы и воображеніе, пишетъ онъ 12-го декабря 1830 г. своей матери. Я въ огнѣ и пламени и весь день безумствую въ сладкихъ, нѣжныхъ звукахъ». 10 лѣтъ спустя его привлекаетъ новелла изъ Гофмановыхъ «Серапионовыхъ братьяхъ» (изъ 2-й части, «Doge und Dogagressa»). Шуманъ искалъ «глубокаго, *нѣмецкаго* элемента». Не смотря на переработку сюжета, ить чемъ ему помогали—Клара, съ одной стороны и Юліусъ Беккеръ, съ другой (послѣднему надлежало переложить либретто въ стихотворную форму)—даже либретто не было доведено до конца. Въ одномъ изъ писемъ 1840 года Шуманъ жалуется: «либретто меня беспокоитъ; Ю. Беккеръ принесъ мнѣ пробу, изъ которой я увидѣлъ, что дѣло не очень то подвинулось. Сочинять на слабый текстъ—ужасно; я требую не великаго поэта, а смыслъ и здоровый (*gesunde*) языкъ. Все таки я положительно не бросаю прекрасный планъ и чувствую въ себѣ достаточно драматическаго таланта».

Безъ сомнѣнія существовали уже наброски музыкальнаго текста, такъ какъ мыслью написать оперу на этотъ сюжетъ Шуманъ былъ занятъ крайне серьезно. Въ одномъ изъ предшествовавшихъ вышеприведенному писемъ онъ сообщаетъ свои предположенія о трактовкѣ гофмановой новеллы. «Она стала глубоко трагической, хотя безъ кровопролитія и обычныхъ кулисныхъ эффектовъ. — Я совершенно очарованъ отъ всѣхъ тѣхъ образовъ, которые я долженъ воплотить въ музыкѣ».... И, однако, написать оперу на данный сюжетъ оказалось невоз-

возможнымъ. Уже въ слѣдующемъ году, осенью, онъ обращается къ Грипенкерлю съ просьбою дать ему оперное либретто. Три года спустя (въ 1844 г.), незадолго до поѣздки въ Россію, его другъ и со-вѣтникъ Цуккамалло предлагаетъ ему два другихъ сюжета: «Моканна», изъ Лалла-Рукъ и «Нападеніе мавровъ на Испанію». Шуманъ останавливается на послѣднемъ и проситъ своего пріятели приготовить къ его возвращенію либретто. Однако, еще въ томъ же году названный сюжетъ смѣняется новымъ: «Корсаромъ» Байрона, къ которому Шуманъ даже написалъ арію и хоръ.

Наконецъ въ записной книжкѣ великаго германскаго художника значится цѣлая масса сюжетовъ для оперы. Между ними мы встрѣчаемъ такія, какъ Фаустъ, Тилль Ейленшпигель, Абеларъ и Элоиза, Марія Стюартъ, даже *тѣмъ о нибелунгахъ* и *Лоэнгринъ*. Замѣчательно выборъ именно послѣднихъ двухъ произведеній народныхъ, въ которомъ Шуманъ совершенно подошелъ къ *выполнившему эти настрѣнія* Вагнеру. Присутствуя на первыхъ представленіяхъ Тангейзера въ Дрезденѣ, Шуманъ сразу оцѣнилъ значеніе гениальнаго музыканта. Узнавъ, что, послѣ Тангейзера, Вагнеръ взялся за «Лоэнгринъ», Шуманъ написалъ моему другу Мендельсону (въ 1845 г.): «теперь я долженъ оставить сюжетъ, который я уже съ годъ какъ имѣлъ въ виду».

Мы видимъ какъ долго были бесплодны попытки Шумана написать вѣмецкую оперу, къ которой онъ, подобно Бетховену, чувствовалъ такое великое стремленіе. Цѣлые годы бесплодныхъ исканій, опытовъ, работы, прошли почти безслѣдно*), пока не суждено было Шуману остановиться на сюжетѣ, дѣйствительно воплощенномъ имъ въ музыкальныхъ звукахъ.

Только въ 1847 году Шуманъ окончательно остановился на Геббелевой «Геновевѣ». Одинъ изъ друзей композитора (Рейникъ) долженъ былъ взяться за обработку сюжета, что оказалось мало-успѣшнымъ, почему Шуманъ обратился

съ этой же просьбой къ самому автору «Геновевы». Послѣдній, однако, положительно отказался обработать либретто Рейника, послѣ чего Шуману только и осталось, что самому приняться за трудъ. Въ началѣ слѣдующаго года онъ уже приступилъ и къ музыкѣ своей оперы. а къ 5-му августа того же года партитура была окончена.

Разныя обстоятельства помѣшали поставить оперу вскорѣ послѣ ея созданія на сценѣ Лейпцигскаго городского театра. *Первое представленіе* «Геновевы» состоялось лишь 25 іюня 1850 года; второе и третье—28 и 30 іюня, послѣ чего опера была снята съ репертуара. Ея судьба во многомъ была сходна съ прекрасной Бетховенской оперой «Фиделіо». Тамъ и здѣсь проявилось несочувствіе и непониманіе истинныхъ красотъ драматической музыки, безъ излишнихъ подставныхъ эффектовъ, безъ крика, шума, кровопролитій, неудержаннаго нагроможденія хораловъ, теноровыхъ арій, ансамблей, любовныхъ и предсмертныхъ дуэтовъ, терцетовъ и т. д., органной игры, гробовъ и пожаровъ. Шуманъ ошибся, рассчитывая, что опера «написанная безъ кровопролитій и обычныхъ кулисныхъ эффектовъ», но полная самой простой, жизненной драматической правды произведетъ впечатлѣніе на публику. Нѣтъ. Публика 30-хъ, 40-хъ и 50-хъ годовъ, пріученная съ одной стороны къ безтолковому, подъ часъ похотливо-усладительному пѣнію Россинистовъ, къ великолѣпнымъ спектаклямъ Спонтини и нагроможденію (правда подчасъ гениальныхъ по силѣ замысла и красотѣ) всякихъ театралныхъ эффектовъ Мейербера—эта публика немогла понять Шумановской «Геновевы», какъ не поняла она раньше и «Фиделіо» Бетховена. Для того, чтобы протрезвить публику отъ этого ужаснаго сплетенія пошлыхъ мелодій, пустыхъ гармоній и эффектовъ оркестральныхъ, когда все это положено въ основу исключительно жажды ошеломить, взнуздать публику, жажды наживы или колоссальнаго успѣха,—для всего этого потребовалось явленія новаго великаго драматическаго таланта, который могъ бы переработать въ себѣ все до тѣхъ поръ созданное, отбросить все грошевое, фальшивое и плоское и сказать въ дѣлѣ оперной ком-

*) Кажется памятниками подобныхъ попытокъ едва ли не могутъ служить увертюры Шумана «Юлій Цезарь» и «Германъ и Доротея». Последняя должна была явиться вступленіемъ предполагавшейся одноименной пьесы съ пѣніемъ (Sing-spiel).

позиціи свое новое и свѣжее слово. Такихъ великимъ талантомъ, въ направленіи (оперномъ) Моцарта и Глюка — явился Вагнеръ.

Ни Бетховенъ, ни Шуманъ не имѣли таланта быть специально оперными композиторами, поэтому ихъ оперы и не были призваны производить въ этой сферѣ переворотовъ. Но какъ «Фиделіо», такъ и «Геновева» полны такихъ первоклассныхъ красотъ и заключаютъ въ себѣ столько страницъ, отмѣченныхъ драматической правдой, что они не только не могутъ уменьшить славы ихъ творцовъ, но, напротивъ, увеличиваютъ ее, всегда будутъ служить предметомъ любви и уваженія истинныхъ цѣнителей искусства.

Шуманъ встрѣтилъ неуспѣхъ своей оперы съ великимъ спокойствіемъ. «Теперь о ней могутъ судить вкривь и вкось; чѣмъ больше извращены о ней отзывы, тѣмъ менѣе они меня могутъ сердить», такъ приблизительно писалъ онъ вскорѣ послѣ снятія оперы. Но какъ бы то ни было, явный неуспѣхъ «Геновевы» и враждебная критика не могли не повліять на Шумана, хотя и съ совершенно противоположной стороны. Безъ сомнѣнія, въ совокупности причинъ ранней и печальной смерти славнаго германскаго художника — провалъ «Геновевы» не могъ не играть значительной роли.

О. В—ва.

(Окончаніе будетъ).



ФРАНЦУЗСКІЕ ЧУДАКИ.

Чествованіе памяти Мусоргскаго, происходившее сегодня въ «Théâtre Mondain», удалось вполне. На долю произведеній Мусоргскаго и исполнительницы ихъ, г-жи Маріи Олениной, выпалъ полный успѣхъ»

Д'Альгеймъ.

Телеграмма изъ Парижа 17/29 марта.

Что эта за телеграмма, какое чествованіе, какіе такіе Марія Оленина и Д'Альгеймъ?! Подобные вопросы, безъ сомнѣнія, задавала себѣ публика, читавшая въ газетахъ только что приведенную телеграмму. Дѣйствительно это фактъ въ высшей степени странный! Нашлись какіе-то французскіе чудачки, вздумавшіе не только пропандировать Мусоргскаго, но даже чествовать въ театрѣ его память! Это что-то кажется несообразно!

О Мусоргскомъ у насъ рѣшительно всё забыли. ¹⁾ Чего чего только не ставятъ наши казенные и частные театры; чего-чего только те не исполняютъ въ великомъ множествѣ концертовъ! Но, положительно, о Мусоргскомъ

ничего не было слышно; да о немъ какъ-то никто и не напоминаетъ. Точно во свѣ происходили всѣ прежнія ратованія и за Бориса, и за Хованщину, и за біографію Мусоргскаго, и за поставку памятника на его могилѣ. — О первыхъ двухъ совершенно забыли, біографіи его теперь уже больше никто не читаетъ (кстати онѣ отдѣльно, кромѣ одной — и прескверной — изданы), а гранить памятника сталъ стираться: скоро и прекрасный барельефный портретъ Мусоргскаго сгладится и уже пельзя будетъ различить чертъ дорогого русскому искусству художника.

И вотъ, когда мы стали уже совершенно засыпать отъ поразжающей современной музыкальной скуки, когда насъ уже окончательно стала одолювать какая то подлая музыкальная обломовщина, — изъ Парижа шлютъ телеграмму, что тамъ, въ этой столицѣ всего міра, гдѣ ничто

¹⁾ Даже въ русскихъ симфоническихъ концертахъ нынѣшняго сезона не было исполнено ни одной пьесы Мусоргскаго!

не унываетъ, не останавливается, гдѣ все движется, стремится впередъ—тамъ чувствуется память *нашего* Мусоргскаго, такъ какъ 16-го марта миновала (для насъ незамѣтно) 15-я годовщина дня смерти славнаго русскаго композитора.

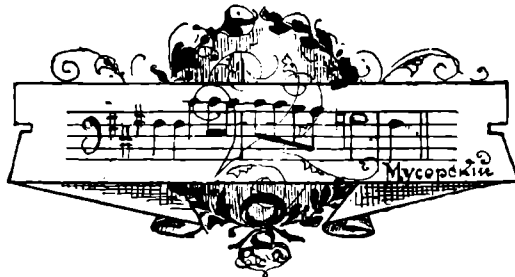
Что за чудакъ! И охота имъ возиться съ этимъ Мусоргскимъ, который намъ своимъ Борисомъ «надѣлилъ». Такъ, думается намъ, сказало большинство читавшихъ телеграмму. Конечно это большинство ровно никакого понятія о «Борисѣ» не имѣетъ. Знаютъ всѣ только, что прежде за него бились, что будто бы лучшіе головы не могли налюбоваться этимъ самымъ «Борисомъ», а потомъ его изъ года въ годъ обѣщаютъ поставить какъ нибудь насценѣ. Однако не ставятъ, должно быть и вещь самая мало стоящая!

Да! французскіе чудакъ удивили насъ, за бывающихъ свое родное искусство, особенно удивили тѣмъ, что во время всевозможныхъ открытій и изобрѣтеній, отъ телефоновъ и фоно-

графовъ до лучей Рентгена, лучшіе представители передовой націи теряютъ цѣлую массу времени, труда и воли на ознакомленіе и пропаганду дѣятельности и созданій того художника, отъ котораго мы отворачиваемся, стараемся насильно забыть и получаемъ корчи!

А знаютъ ли эти самые чудакъ французскіе, думается намъ еще—какъ мы къ этому Мусоргскому относимся, какъ намъ рѣшительно безразлично до всѣхъ этихъ чувствованій, лекцій, біографій и т. д., и т. д.? Нѣтъ, врядъ они это знаютъ, иначе они должны были бы насъ сравнить съ гулливеровыми лапутинцами—до того углубленными въ самосозерцаніе, что каждый гражданинъ этого летающаго острова долженъ былъ содержать при своей особѣ особаго человѣка, снабженнаго пузырьремъ на тростникѣ, обязанность котораго заключалось въ томъ, чтобы пробуждать *во время* своего господина отъ забытья!

Ник. Ф.





Хроника.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

IV-й русскій симфоническій концертъ и русскій (V-й) квартетный вечеръ.

Послѣдній симфоническій концертъ былъ однимъ изъ наиболѣе удачныхъ настоящей серіи «русскихъ» концертовъ. Онъ открылся прелестной *первой* симфоніей Чайковскаго («Зимнія грезы»), до сихъ поръ не потерявшей своей свѣжести и прелести. Особенно выдаются первая двѣ части—*allegro* и *adagio*. Появленіе этого произведенія въ русскихъ концертахъ было очень желательно. — Далѣе своего рода новинку представила «Тарантелла съ хоромъ» Глинки, очень рѣдко исполняемая. Она принадлежитъ къ незамѣтнымъ произведеніемъ автора «Руслана» и врядъ ли многимъ известна. «Тарантелла» была написана Глинкой въ 1841 г., во время житія его съ Кукольниковскою «братіей», по просьбѣ Мятлева, перу котораго принадлежитъ и самый текстъ пьесы. Кстати, она написана вскорѣ послѣ болѣзни М. И., когда художникъ не успѣлъ совершенно оправиться, когда силы еще не возстановились окончательно; наконецъ, стихи Мятлева и форма музыки, въ которую надлежало уложить ихъ, не имѣли возбуждательнаго качества. Не-

мудрено, поэтому, что «Тарантелла съ хоромъ» явилась пьесой написанной по просьбѣ, по случаю, и, несмотря на обычные Глинкѣ мелодичность, изящество гармоніи и оркестровки, принадлежитъ къ его болѣе слабымъ произведеніямъ. Глинка не придавалъ ей какого-либо значенія. — Тарантелла состоитъ изъ: интродукціи, хора на слова Мятлева, самой тарантеллы (оркестръ) и заключительной коды съ хоромъ. Это сочиненіе очень милое, спокойное, привлекательное и, во всякомъ случаѣ, заслуживаетъ быть хотя изрѣдко исполняемымъ въ русскихъ симфоническихъ концертахъ.

Дѣйствительную новость — и очень пріятную — представила «Драматическая увертюра» г. Витоля, которая произвела очень хорошее впечатлѣніе. Не обладавъ особымъ вдохновеніемъ (столь рѣдкимъ въ наше время), ни особенно выдающейся технической изобрѣтательностью, г. Витоль, тѣмъ не менѣе, лишенъ и всякой пошлой мелодичности, рутинныхъ гармоническихъ и излишне густыхъ и сложныхъ оркестровыхъ приемовъ, понятныхъ только въ рукахъ наиболѣе крупныхъ талантовъ. Его драматическая увертюра — произведеніе хорошо и серъ-

езно обдуманно, и показывать въ немъ прекраснаго музыканта. — Она имѣла успѣхъ и авторъ былъ вызванъ очень дружно.

Не стану повторять всего сказаннаго мною въ прошломъ году о «Псковитянкѣ» Н. А. Римскаго-Корсакова, *четыре* наиболѣе выдающихся отрывка изъ которой закончили настоящій сезонъ «Русскихъ симфонич. конц.»; увертюра, народный хоръ («грозенъ царь идетъ»), антрактъ и хоръ 3-го дѣйствія (оба №№ весьма удобны для концертнаго исполненія) и, наконецъ, великолѣпный заключительный хоръ, равныхъ которому въ оперной литературѣ можно отыскать лишь очень немного,—это все страницы превосходныя, вдохновенныя, которыми русская музыка всегда будетъ гордиться. Здѣсь я исправлю только ошибочно высказанное мною въ прошлогодней статьѣ предположеніе, будто одинъ изъ мотивовъ антракта 3-го дѣйствія, именнo аналогичный темѣ Логевъ «Нибелунгахъ», изображаетъ молнію. Благодаря неясному и грубоватому исполненію въ 95-мъ году, многія намѣренія композитора оказались не вырисованными оркестромъ. Лишь теперь, когда отрывками дирижировалъ авторъ оперы, всѣ картины получились цѣльныя и ясныя. Только что названная тема совершенно рисуетъ крупныя капли дождя, заключающіе обыкновенно сильныя ливни.

Хотѣлось прослушать вторично всѣ четыре отрывка, но авторъ-дирижеръ поспешилъ дать лишнее наслажденіе и ограничился повтореніемъ одной лишь увертюры.

5-й русскій квартетный вечеръ, по обыкновенію, почти совершенно не привлекъ публики въ залъ кредитнаго общества. Подобное равнодушіе со стороны публики тѣмъ болѣе возмутительно, что программа вечера была достаточно интересна и гораздо свѣжее программъ Р. М. О. Правда, что про исполненіе—если исключить г. Вержбиловича—нельзя сказать того-же.

«Пять новинокъ» (ор. 15) г. Глазунова уже не новинки для публики. Онѣ хорошо положены на квартетъ и остаются прекрасное впечатлѣніе, за исключеніемъ четвертой «новинки», въ

формѣ вальса, недостаточно свѣжаго, красиваго и граціознаго; онъ страдаетъ также излишними длинотами. Изъ остальныхъ пьесокъ этого опуса выдѣляются своими *положительными* достоинствами: № 2—восточный, № 3—interludium въ античномъ стилѣ, въ особенности послѣдній, спокойный, строгій, отлично сработанный, тогда какъ «восточности» въ первомъ изъ нихъ маловато.

Новый квартетъ г. С. Танѣева (шестьстой!), за малымъ исключеніемъ, очень скучный, грузный и неповоротливый. Положительно легкій (въ извѣстномъ смыслѣ) стиль камерной музыки не переставаятъ неуклюжести. Вотъ почему создавали для этого отдѣла искусства произведенія дѣйствительно естественныя только великіе и наиболѣе крупныя таланты: нѣмецкая святая Троица—Гайднъ, Моцартъ и Бетховенъ, а за ними Шубертъ, Шуманъ и Мендельсонъ, главнымъ образомъ. У насъ отличными стилемъ камерной музыки въ совершенствѣ владѣли только Бородинъ и Чайковскій, а въ настоящее время г. Глазуновъ. Однихъ серьезныхъ намѣреній и желанія написать строгій квартетъ—мало. Одна техника, одно званіе—еще *художественнаго* произведенія не создаютъ. Тѣло безъ души мертво. А въ новомъ квартетѣ г. Танѣева я видѣлъ именно одно тѣло (и достаточно грубой работы);—духа, души въ немъ не оказалось.

Первый квартетъ (ор. 11) Чайковскаго общеизвѣстенъ и о немъ неоднократно говорилось на столбцахъ этого изданія.
Н. Ф.

P.S. Не могу не упрекнуть учредителей этихъ концертовъ, или составителей программъ—если грѣхъ на ихъ душѣ,—въ томъ, что далеко не всѣ имена (по крайней мѣрѣ достойныя) русскихъ композиторовъ красовались на программахъ русскихъ концертовъ. Выше я уже указалъ на самое печальное забвеніе Мусоргскаго, но кромѣ него не были исполнены произведенія Даргомыжскаго, Балакирева и цѣлаго ряда молодыхъ русскихъ композиторовъ. Еще болѣе нежелательно *совершенно* игнорированіе Сѣрова, тѣмъ болѣе, что недавно исполнилось 25-лѣтіе со дня его смерти. За то вполне отраднымъ нужно считать болѣе широкій доступъ въ кон-

церы произведеніямъ московскихъ музыкантовъ (гг. Аренскаго, Ипполитова-Иванова и Рахманинова) и въ особенности покойнаго Чайковскаго. При послѣднемъ даже былъ замѣтенъ нѣкоторый пересолъ, именно въ исполненіи слабой увертюры къ «Грозѣ» Островскаго.

Н. Ф.

Концерты С.-Петербургской Музыкальной Школы.

II.

Рихардъ Штраусъ.—Симфоническій вальсъ Риттера.

Рихарду Штраусу нѣтъ еще 32-хъ лѣтъ (родился 11 Іюня 1814 г.), но онъ уже успѣлъ обратить на себя вниманіе не только въ одномъ своемъ отечествѣ. Талантливость, горячая преданность искусству, своеобразіе музыкальной личности рѣзко выдвинули его изъ числа прочихъ новѣйшихъ германскихъ композиторовъ послѣ—вагнеровскаго періода. Есть основанія предполагать, что среди этихъ композиторовъ онъ займетъ приблизительно такое же мѣсто, какое занимаетъ на родинѣ Венсанъ д'Энди, называемый шефомъ молодой французской школы. Отъ Р. Штрауса ожидаютъ многого и, насколько можно судить по исполненнымъ здѣсь его произведеніямъ, ожиданія эти невоплотѣ безосновательны. Его симфоническія фантазіи занимаютъ почетное мѣсто на концертныхъ программахъ, его музыкальная драма «Гунтрамъ» съ выдающимся успѣхомъ поставлена въ Штутгартѣ и Мюнхенѣ. Новыхъ его произведеній ждутъ съ интересомъ. Онъ имѣетъ горячихъ, восторженныхъ поклонниковъ и не менѣе рьяныхъ враговъ. Къ числу первыхъ принадлежитъ, вѣроятно, и г. Ф. Решъ, ознакомившій петербургскую публику съ тремя крупными произведеніями мюнхенскаго maestro. Были исполнены симфоническія поэмы «Смерть и просвѣтленіе» (аплодировали, шикали и пожимали плечами), «Тиль Эйленшпигель» (аплодировали и саркастически улыбались) и «Донъ-Жуанъ» (недоумѣвали, но, въ виду поднесенія г. Решу двухъ вѣнковъ, аплодировали). Послѣдняя экстренно замѣнила объявленную въ предварительной программѣ g-moll'ную симфонію Моцарта.

Композиторъ, очевидно, находится еще въ періодѣ развитія, натура его еще не выработалась и не выяснилась всесторонне и окончательно; онъ еще не достигъ своего нормальнаго музыкальнаго роста. Произведенія Штрауса вполнѣ принадлежатъ новѣйшему ис-

кусству, искусству молодаго поколѣнія, ищущаго новыхъ формъ, стремящагося усилить и обогатить средство выраженія, жаждущаго новизны, утонченности, остроты и разнообразія впечатлѣній. Зарожденіе и рожденіе всего новаго неминуемо сопровождается напряженными мученіями, вслѣдствіе чего преобладающимъ и даже главнѣйшимъ отбѣнкомъ всѣхъ этихъ стремленій и исканій въ сферѣ звука, красокъ, мрамора и слова, является нѣчто страдальческое и болѣзненное. Часто чувствуется жгучая жажда, разрастающаяся отъ невозможности утолить ее, отъ неимѣнія средствъ сдѣлать это. Подобная болѣзненность настроенія дала поводъ Максу Нордау написать толстую книгу о «вырожденіи» и тѣмъ приобрѣсти сомнительнаго достоинства популярность. Къ счастью или къ несчастью для Р. Штрауса, нѣмецкій клеветникъ идеала слишкомъ мало знаетъ и интересуется музыкой, иначе его имя, безъ сомнѣнія, фигурировало бы въ почетномъ спискѣ знаменитыхъ вырожденъ, убожденъ, идиотовъ, слабоумныхъ и пр.—Музыка Штрауса поражаетъ своей тревожностью, мятежностью и необузданной порывистостью. Онъ ищетъ поэмы, стремится найти новыя средства выраженія и въ своихъ исканіяхъ не останавливается ни передъ чѣмъ; на почвѣ германскаго идеализма, онъ доходитъ порой до музыкальных дерзостей Мусоргскаго; впадаетъ въ крайности, причуды, вычуры, и ничѣмъ не смущаясь идетъ впередъ. На своей палитрѣ онъ одинаково находитъ краски и для тиканья стѣнныхъ часовъ, для изображенія трагической борьбы жизни со смертію и для мистическаго сіянія души и для послѣдняго шкляваго вздоха Эйленшпигеля, задавленнаго петлей висѣлицы. Онъ только стремится, чтобы краски эти были живѣе, выразительнѣе, ярче, и немало не заботится о существованіи прецедентовъ подобнаго звуковаго импрессионизма. Здоровая нѣмецкая натура предохраняетъ его произведенія отъ крайней болѣзненности. Въ нихъ чувствуется свѣжая молодая сила. Но, порой, сила эта будто совершенно покидаетъ автора и переходитъ въ натугу. Тогда кажется, что композиторъ имѣетъ дѣло не съ такимъ подвижнымъ эфирнымъ матеріаломъ, какъ звукъ, а съ тяжелыми гранитными глыбами. Это рѣдко; вообще же, Штраусъ ведетъ свою музыку съ такой свободой, легкостью и непринужденностью, съ такимъ неслабымъ интересомъ, краснорѣчіемъ и остроуміемъ, что невольно думается—музыка составляетъ его природную рѣчь, что изъясняется онъ на этомъ языкѣ отъ рожденія и что

воспріятіе всѣхъ чувственныхъ и умственныхъ впечатлѣній неразрывно сливается въ его мозгахъ съ ихъ звуковымъ выраженіемъ.

Съ внѣшней стороны, центръ тяжести музыки Штрауса заключается не въ ея мелодическомъ содержаніи, а въ тематическихъ, гармоническихъ, контрапунктическихъ и инструментальныхъ комбинаціяхъ, поражающихъ замѣчательнымъ богатствомъ воображенія, причудливостью и увлекательностью фантазіи. Последнее въ порядкѣ вещей. Мелодическое вдохновеніе музыкальной Европы все болѣе и болѣе истощается. Усложненіе и обогащеніе умственной жизни; борьба и преобладаніе мысли надъ аффектами; утрачивающаяся, вслѣдствіе возрастающей сложности и утонченности впечатлѣній, сила и способность къ простотѣ и непосредственности выраженія; все большіе и большіе захваты, совершаемые музыкой въ другихъ областяхъ искусства, наконецъ все болѣе усиливающаяся широкая вульгаризація,—все это мало способствуетъ дѣйствительному преобладанію мелодической стороны надъ другими сторонами музыкальнаго организма. Номинально, конечно, мелодія считается главнымъ стимуломъ захватывающаго дѣйствія музыки, но, какъ часто приходится за послѣднее время читать въ различныхъ рецензіяхъ приблизительно слѣдующее: «произведеніе произвело сильный эффектъ; оно написано съ увлеченіемъ, съ силой и пр., мелодическое дарованіе автора не отличается ни оригинальностью, ни вдохновеніемъ и пр.» Это явленіе, съ которымъ приходится считаться. Даже вѣчно поющіе итальянцы или записываются перепѣваніемъ спѣтыхъ пѣсень, или съ помощью яростной декламации стараются выжать изъ слова то впечатлѣніе, которое раньше достигалось только звукомъ и часто въ ущербъ словесному содержанію. Сѣдой maestro Верди, снабжавшій капеллею опернаго сцены всего міра, проговорилъ свое послѣднее произведеніе говоркомъ. Широкая, пѣвучія мелодія уступаютъ мѣсто лаконичнымъ и рѣдко пѣвучимъ темамъ, которыя, обращаясь своимъ символическимъ содержаніемъ непосредственно къ мысли слушателя, ласкаютъ и занимаютъ его ухо своей эластичностью, своей способностью къ разнообразнѣйшимъ художественнымъ метаморфозамъ.

Темы Рихарда Штрауса иногда не лишены оригинальности, часто удачны и выразительны; иногда онѣ отличаются Листовской краткостью и мѣткостью, иногда—Вагнеровски фанфарообразны. Экцентричность художника превращаетъ многія изъ нихъ въ настоящія мелоди-

ческія вычуря. Главная особенность ихъ заключается въ сопоставленіи двухъ крайностей: тѣсной сжатости 'хроматическихъ интерваловъ съ широкими, иногда превышающими размѣры октавы, скачками. Отличительнымъ характеромъ этихъ темъ является безыюковность, неровная торопливость, стремительность и напряженность, получающіяся вслѣдствіе частаго употребленія несимметрическихъ тріолей и задержаній на слабыхъ временахъ. Изъ этого видно, что особымъ мелодическимъ полетомъ инструментальная музыка Штрауса пѣвуче не можетъ; но, часто, среди всѣхъ этихъ мелодическихъ курьезовъ, темы его начинаютъ звучать съ пѣвучестью, страстной, вѣжной, или воинственной, а то и совсѣмъ просто и непретенціозно, какъ немудреная нѣмецкая пѣсня. Талантъ Штрауса проявляется особенно ярко въ той неистощимой фантазіи, съ которой онъ играетъ своими темами, жонглируетъ ими, изобрѣтаетъ интересные гармонические эффекты, пересыпаетъ ихъ прихотливыми контрапунктическими шутками, разрисовываетъ всевозможными оркестровыми тембрами. Эта содержательная композиторская виртуозность имѣетъ одну очень типичную для музыкальной личности автора особенность, состоящую въ пристрастіи къ рѣзкимъ неожиданностямъ. Слушая музыку Штрауса, трудно представить себѣ, чѣмъ кончить онъ начатую фразу, что заставитъ прозвучать вслѣдъ за сказаннымъ. Подобные эффекты неожиданностей, не нанося ущерба цѣлостности впечатлѣнія, имѣютъ, вмѣстѣ съ отмѣченной выше непринужденностью и свободой музыкальной рѣчи, слѣдствіемъ то, что вниманіе слушателя ни на минуту не ослабѣваетъ, не утомляется и интересъ къ ходу произведенія поддерживается постоянно.

Таково общее впечатлѣніе, произведенное музыкой Штрауса. Въ детальный разборъ исполненныхъ произведеній входить не могу, какъ по недостатку мѣста, такъ и вслѣдствіе сложности ихъ, недопускающей правильной и всесторонней оцѣнки съ перваго исполненія. Болѣе прочихъ произвелъ впечатлѣніе своей законченностью, цѣлостностью и выдержанностью «Тиль Эйленшпигель». Въ «Смерти и Просвѣтленіи» выдѣлилась своимъ мрачнымъ, трагическимъ колоритомъ первая часть. «Дон-Жуанъ» оказался слабѣе предыдущихъ, но и эта партитура заключаетъ въ себѣ не мало неоспоримыхъ достоинствъ.

Другимъ дебютантомъ въ концертахъ С. П. М. Школы явился А. Риттеръ. Этого композитора—обладай онъ талантомъ—мы могли бы

считать своимъ, какъ уроженца г. Нарвы. Но такъ какъ, очевидно, «Пляска Олафа»—его лучшее произведеніе (слѣдуетъ предположить въ г. Репѣ желаніе показать новѣйшій музыкальный товаръ Германіи лицомъ), то, безъ малѣйшаго ущерба для національной гордости, можно предоставить г. Риттера забранному имъ фатерланду,—пусть услаждаются!—Программа Симфоническаго вальса «Olaf's Hochzeitstreiben» имѣетъ сюжетомъ заимствованную изъ сказаній скальдовъ легенду о жестокой шуткѣ короля, обвинявшаго свою дочь съ ея любовникомъ Олафомъ на смертную казнь, заставившаго ихъ плясать въ ожиданіи палача. Единственной оригинальностью этого произведенія (оригинальностью не относящейся къ достоинству музыки) является идея *вальсирующихъ* викинговъ, по художественности своей мало уступающая идеѣ играющихъ въ винтъ зулусовъ. А. Риттеръ, очевидно, большой поклонникъ «Мефисто-вальса» Листа и «Сна послѣ бала» Цибульки. Послѣднимъ, впрочемъ, онъ восхищается несравненно сильнѣе, вслѣдствіе чего «симфоническій» вальсъ, будучи освобожденъ отъ нѣкоторыхъ эффектовъ «ужаса», могъ бы сдѣлаться довольно усладительной пьеской для аудиторіи Павловскаго вокзала. Здѣсь же, среди произведеній Шуберта, Глинки, Бетховена и Листа, «Пляска Олафа» прозвучала довольно неумѣстно.

III

Поэмы Листа. — «Ленора» Раффа. — Увертюры Берліоза, Вагнера, Бетховена и Фолькмана.— Симфонія Шуберта и Серенада Моцарта.— Русская музыка.

Въ сравненіи съ безпокойной натурой Р. Штрауса, отзывчивой на каждое впечатлѣніе, стремящейся проникнуть во всѣ уголки и всѣмъ воспользоваться, симфоническія поэмы Листа показали автора ихъ поэтомъ — созерцателемъ, для котораго звуковая поэзія является неразрывно связанной съ возвышенной, облагораживающей душу идеей. Для него еще обязательно, откинутое литературой, финальное торжество добродѣтели, просвѣтляющее и успокаивающее. Возвышенность и пафосъ его музыкальной рѣчи въ соединеніи съ техническимъ мастерствомъ, съ блескомъ изложенія, имѣютъ большое сходство съ искусствомъ Виктора Гюго. У обоихъ огненная мысль пріобрѣтаетъ особую силу отъ мѣткости и красоты выраженія, захватываетъ и заставляетъ забывать художественность внѣшней формы; точ-

но также эта красота выраженія, ни на минуту не прекращающаяся, приковываетъ вниманіе тамъ, гдѣ мысль является бѣдной, скудной и ничтожной,—тогда, становясь фразерствомъ, условнымъ, театральнымъ пафосомъ, она оставляетъ, въ противоположность первому, совершенно холодное впечатлѣніе. И тотъ и другой часто хотятъ говорить съ жаромъ и убѣдительною пророковъ, но врожденная виртуозность, поглощая часть этого жара, дѣлаетъ рѣчь ихъ менѣе искренней, менѣе кипящей чувствомъ; стремленіе же выдержать стиль своей рѣчи до конца часто приводитъ ихъ къ манерности и напыщенности; но, благодаря постоянной красотѣ звуковыхъ или словесныхъ сочетаній, въ *общемъ* впечатлѣніи доминируютъ, въ концѣ концовъ, всегда сила, нѣжность, ослѣпительная пышность и возвышенность.

Поэмы Листа основаны въ большинствѣ на сопоставленіи двухъ контрастовъ, возникающей отсюда борбѣ и на рѣшеніи задачи торжествомъ свѣтлыхъ началъ. Онъ не входитъ въ узкую детальную обработку образовъ программы, заботясь болѣе о послѣдовательности общаго впечатлѣнія и объ эффектномъ чередованіи общихъ настроеній. Въ сравненіи съ музыкой Штрауса, музыка Листа, до сихъ поръ не теряющая своего новаторскаго реюмэ, часто звучитъ, если можно такъ выразиться, «классически»,—ясно, опредѣленно и даже просто. Непосредственно послѣ «Эйленшпигеля» и «Смерти и просвѣтленія» въ «Тассо» и «Прелюдіяхъ» уже начинаютъ чувствоваться черныи, безукоризненнаго покроя сютуркукъ, плавный и изящный, полный достоинства жестъ, тогда какъ отъ первыхъ отдаетъ красной рубахой и растрепанными волосами.

Исполнялись «Прелюдія», «Орфей» и «Тассо». Жаль, что первая, достаточно явѣстная и заигранная, не была замѣнена «Идеалами», «Гамлетомъ» или какой либо другой болѣе неаявѣстной здѣсь поэмой. Зато выборъ «Орфея» явился чрезвычайно удачнымъ. Эта прелестная композиція, стройная въ своихъ небольшихъ размѣрахъ, производитъ очень цѣльное и свѣжее впечатлѣніе. Она вся проникнута свѣтлымъ, ласкающимъ настроеніемъ. Орфей — олицетвореніе искусства, смряющаго борьбу низменныхъ инстинктовъ, освѣтляющаго и возвышающаго душу. Согласно съ этой программой, преобладающимъ элементомъ поэмы является пѣнная, плѣнительная мелодичность. Оркестръ поетъ все время,—аккомпанименты этого пѣнія, не теряя ни на минуту своей прозрачности и простоты, чрезвычайно

интересны, содержательны и художественны. Въ нижнихъ регистрахъ оркестра появляется иногда суровый, порывистый мотивъ, по онъ не развивается, не разгорается, не увичтожается господствующую мелодію и въ концѣ концовъ совершенно затихаетъ и теряется. Поэма заканчивается прелестнымъ *rallentando*.—«Тассо» превосходное произведение, съ силой, картинностью и колоритомъ изображающее душевныя страданія поэта, отчужденнаго отъ праздника жизни, и народный энтузіазмъ, блестящій триумфъ, вызванный имъ послѣ смерти. Вся поэма основана и развивается на лаконическомъ, по характерному мотиву (напѣвъ венеціанскихъ гондольеровъ), монотонномъ и тоскливомъ, и небольшой хроматической темѣ. Короткій мотивъ этотъ приобретаетъ въ 1-омъ *Allegro* стремительный, драматическій характеръ, въ *Adagio* онъ расширяется и звучитъ (басъ-кларнетъ) мрачной элегіей, переходя въ тонъ *E-dur* и излагаясь трубой, онъ дѣлается челищественнымъ и даже воинственнымъ, какъ рыцарскій сюжетъ вдохновенныхъ пѣсенъ Тассо. Прелестенъ вариантъ его, когда становясь жалобнымъ речитативомъ, порученнымъ гобою и повторяемымъ кларнетомъ, онъ сопровождается серебристымъ *tremolo* раздѣленныхъ скрипокъ. Далѣе онъ звучитъ граціознымъ, элегантнымъ меццетомъ, въ финалѣ же, перейдя въ мажорную тональность, приобретаетъ особенный блескъ и бравуру.—Вообще «Тассо» является однимъ изъ вдохновеннѣйшихъ произведеній Листа, полнымъ красоты и истинной поэзіи. Ненависимо отъ программности, его можно изучать какъ одинъ изъ прекраснѣйшихъ образцовъ послѣ-бетховенской симфонической формы. Больше всего поражаетъ въ немъ единство, цѣльность и гармоническая уравновѣшенность разнообразныхъ настроеній, составившихъ его содержаніе.

Послѣ Штраусовской и Листовской свободы формъ, программная музыка Раффа звучитъ уже совершенно благонамѣренно. Раффъ—очень талантливый художникъ, по временами онъ производитъ впечатлѣніе чловѣка, сажагагося между двухъ стульевъ. Тенденцію программности онъ стремится примирить съ условно установившимися формами чистой музыки. Въ общемъ, въ подобномъ примиреніи, разумѣется, нѣтъ ничего невозможнаго, но иногда преобладаніе формы дѣлаетъ программу излишнею, какъ въ свою очередь и программное содержаніе дѣлаетъ излишнимъ соблюденіе симметріи той или иной принятой формы. Талантъ Раффа во многомъ не уступаетъ таланту Мендельсона, а кое въ чемъ даже превосходить

его. Въ немъ нѣтъ Мендельсоновскаго мелодическаго богатства, но нѣтъ и постояннаго одушевленнаго Мендельсоновскаго сладковзвучія. Кроме того, онъ отличается большей тщательностью и изысканностью въ обработкѣ деталей. Исполненная симфонія «Ленора» (сюжетъ баллады Бюргера) показала значительно интереснѣе и содержательнѣе другой его извѣстной симфоніи, «Лѣсъ». Въ ней много вдохновенія, гешлага чувства и красивой картинности. Особенно выдѣлилось *Larghetto*, многіе эпизоды 1-ой части и финалъ, посвященный изображенію фантастической сказки. Въ послѣднемъ есть особый, средневѣковій колоритъ; написанъ онъ съ увлеченіемъ и слушается съ большимъ интересомъ и вниманіемъ, нѣсколько ослабляемымъ излишней растянутостью. Для большей картинности Раффъ даже позволяетъ себѣ въ немъ звукоподражаніе въ видѣ своеобразныхъ трелей (дерев. духовыхъ), изображающихъ ржаніе страшнаго призрачнаго коня. Слабѣе всего—маршъ, рассчитанный на депеивый эффектъ *trascendo* и *degrascendo* (приближеніе и удаленіе войскъ). Несмотря на многія интересныя подробности отдѣлки, онъ рѣжетъ ухо своей слишкомъ шарманочной, вульгарной темой *à la Donizetti*.

Переходомъ отъ программной музыки къ музыкѣ чистой явились симфоническія увертюры Бетховена, Вагнера, Берліоза и Фолькмана. Три изъ нихъ составляютъ иллюстраціи Шекспировскихъ образовъ, одна—Гетевскаго. Самыми сильными и наиболѣе соответствующими величію положенной въ основу ихъ литературной идеи, оказались достаточно извѣстныя «Коріоланъ» Бетховена и «Фаустъ» Вагнера. Увертюра «Ричардъ III» Фолькмана предназначена передать не отвратительный и трагическій образъ чудовищнаго короля, а главные мотивы и ходъ драмы. Сдѣлать это подобающимъ образомъ оказалось не въ творческихъ средствахъ композитора. Ни грандіозность, ни мрачный, зловѣщій колоритъ Шекспировской драмы въ его музыкѣ не отразились. Заголовокъ «Ричардъ III» можно стереть и произведение останется пріятной концертной увертюрой, талантливымъ образцомъ капельмейстерской музыки, напоминающей восковыя фигуры, сработанныя по всѣмъ представленіямъ о красотѣ, но которыя, однако, никогда красавцами не бываютъ.—Юношеская увертюра Берліоза «Король Лиръ» ни стройностью, ни гладкостью Фолькмановской композиціи не отличается, въ ней больше растрепанности, но больше и жизни, больше увлеченія. Ни грандіозности, ни силы, ни глубины Шекспиров-

скаго образа она также не достигаетъ. Въ общемъ она красива, но съ художественной точки зрѣнія, болѣе интересна, какъ *произведение Берлиоза*, нежели какъ самостоятельная музыкальная дѣятельность. Въ первомъ отношеніи въ ней приобретаютъ особую занимательность нѣкоторые мелодическіе и гармоническіе повороты, звучащіе вульгарно, безвкусно, и, относительно господствующаго настроенія увертюры, неприлично и нелогично весело.

Программная музыка (не считая русской) заняла почти $\frac{3}{4}$ программъ всѣхъ концертовъ (15 произведеній), предоставивъ музыкѣ «чистой» $\frac{1}{4}$ (4 произведенія). Это показываетъ во 1-хъ современное направленіе музыкальныхъ вкусовъ Мюнхена и во 2-хъ—большую способность г. Реша къ передачи произведеній, имѣющихъ опредѣленную программу. Передача музыки, при исполненіи которой приходилось руководствоваться исключительно собственнымъ чувствомъ и вкусомъ или установленными традиціями, удавалась ему въ очень слабой степени. Этими обнаружилась несомнѣнно односторонность дарованія, односторонность, являющаяся уже совершенно узкой, вслѣдствіе того обстоятельства, что всѣ выбранныя произведенія музыки чистой носили одинаковый характеръ. Главными чертами всѣхъ ихъ (Симфоніи: C-dur Гайдна,—F-dur Бетховена,—B-dur Шуберта и Серенада G-dur Моцарта) являются легкость, неомраченность настроенія, идиллическое веселье, свѣтлость, отсутствіе страсти и драматизма.

Изъ этихъ произведеній интересомъ относительной новизны отличались только Симфонія Шуберта и Серенада Моцарта. Первая рекомендуетъ вамъ автора *Lieder*овъ, C-dur'наго квинтета и C-dur'ной симфоніи, еще 19-лѣтнимъ юношей. Характерныя черты будущей гениальной личности еще не обрисовались, но уже намѣчаются. Нѣтъ еще того богатства содержанія, которое обнаружилось въ произведеніяхъ зрѣлаго періода, но нѣтъ также и порожденныхъ первымъ длиннотъ. Симфонія очень кратка; здоровая, безпечальная, жизнерадостная, во многомъ она приближается къ симфоніямъ Гайдна, но въ менуэтѣ уже начинаютъ слышаться Бетховенскія нотки. — Слушая Серенаду Моцарта,—произведение моцартовски заурядное и шаблонное, но написанное съ такой же легкостью, какъ пѣсенка, насвистываемая чело-вѣкомъ, не думающимъ о томъ и занятымъ какимъ либо совершенно другимъ дѣломъ,—невольно удивляешься этой замѣчательной способности—содержать мелочную музыкальную

лапочку, сочинять по фунтамъ и въ то-же время оставаться гениальнымъ Моцартомъ.

Если на «чистую» музыку г. Решъ взглянуть только какъ на программный балластъ, какъ на пошлину, взимаемую консерваторскимъ воспитаніемъ, то музыкѣ русскихъ авторовъ онъ придалъ еще болѣе легковѣсное значеніе комплимента, обращеннаго къ хозяевамъ дома. Възлюбивость эта излишня и, вдобавокъ, не особенно умѣло сказанная, она смѣло могла бы быть оставленной въ сторонѣ. Исполнены были заигранныя: «Камаринская» Глинки, «Въ средней Азіи» Бородина и выбранный изъ *всего* Чайковскаго.. «Коронаціонный Маршъ», правда, блестящій и эффектный, но никакого значенія, кромѣ параднаго, для русскаго искусства не имѣющій. И, не смотря на это, въ выборѣ подобныхъ произведеній для концертовъ частнаго учрежденія, не имѣющаго никакихъ общихъ съ дѣлами русскаго искусства интересовъ, все же оказалось болѣе уваженія и вниманія къ русскимъ авторамъ, чѣмъ въ томъ позорномъ *допущеніи* русской музыки, которымъ отличились минувшія симфоническія собранія Русскаго Музыкальнаго Общества.

IV.

Виртуозы - исполнители. — Пояснительныя программы.—Общія замѣчанія.

О главномъ исполнителѣ, г. Решѣ, мною уже было сказано въ отчетѣ о 1-омъ концертѣ. Остается добавить, что, начиная со 2-го концерта, г. Решъ болѣе ознакомился съ своимъ оркестромъ, болѣе овладѣлъ имъ. Онъ достигъ ровности и красоты звука, вмѣстѣ съ большей свободой въ передачѣ своихъ намѣреній. Исполняемыя произведенія онъ видимо добросовѣстно обдумываетъ, но при передачи ихъ, вниманіе его до такой степени поглащается детализаціей, что главный духъ произведенія, общій его смыслъ, блѣднѣютъ и распыляются. Очевидно, что онъ увлекается самъ, но ни оркестра, ни слушателей увлечь не можетъ. Оглушительный пылъ мѣдныхъ совершенно умѣрялся. Успѣхъ г. Реша былъ средній.

Въ качествѣ обязательныхъ, приманивающихъ публику солистовъ фигурировали три пианиста, одна пѣвица и одинъ скрипачъ. Изъ нихъ только послѣдній представилъ нѣкоторый интересъ и доставилъ удовольствіе своимъ искусствомъ. Г. Халиръ (изъ Берлина) прекрасно исполнилъ Бетховенскій концертъ, строго, просто и очень художественно, не выставляя на первый планъ свою виртуозность. Также и въ бессодержательной пѣскѣ Риса

«Perpetuum mobile», сыгранной имъ звучно, чисто, съ блескомъ, пріятно дѣйствовало отсутствіе того дешеваго, тапернаго шика, которымъ любятъ исполнять многіе виртуозы.— Пѣвица, г-жа Рунге, обладающая жидкимъ голосомъ съ легкимъ скрипомъ, спѣла арію Агаты изъ «Фрейшюца», спѣла по ученически безцвѣтно и блѣдно, съ преобладающей заботой о вѣрности нотъ. Впрочемъ, голосъ ея, самъ по себѣ слишкомъ недостаточенъ для вѣрнаго выраженія богатаго содержанія этой арии. Исполненіе романсовъ было черезчуръ сантиментальнымъ, плаксивымъ и манернымъ, съ сильными преувеличеніями въ отгѣнкахъ *pp*.— Піанистами были г-жи Эмма Кохъ, С. Полянская и г. В. Лютшъ (окончившій С.Ш. Муз. Школу въ Маѣ 1895 г.). О первой было сказано достаточно; музыкальнѣя достоинства и талантливость второй слишкомъ извѣстны (впрочемъ, на этотъ разъ, вообще изящное исполненіе концерта Шумана мѣстами переходило въ болтовню; выборъ же, требующаго мужскихъ рукъ, As-dur'наго Полонеза Шопена звучалъ слишкомъ дамскимъ капризомъ). Г. Лютшъ, дебютантъ, сыгралъ F-moll'ный концертъ Гензельта. Онъ еще слишкомъ молодъ. Въ виду того, что появленіе его сопровождалось сильными аплодисментами, какъ то странно звучавшими преимущественно съ одной стороны (точно г. Лютшъ обладаетъ способностью нагрѣвать только одинъ бокъ залы), въ виду того, что ему были поднесены два вѣнка (одинъ съ надписью—«Молодому художнику—учителя С.П.Б. М. Школы»), наконецъ, вслѣдствіе того, что весь этотъ дебютъ имѣлъ слишкомъ явный характеръ семейнаго праздника, считаю излишнимъ распространяться о достоинствахъ исполненія г. Лютша, изъ уваженія къ неприкосновенности домашняго очага. Впрочемъ: отъ души желаю молодому піанисту найти дальнѣйшихъ учителей, которые могли бы сдѣлать для него что либо болѣе существенное и полезное, чѣмъ поднесеніе крикливохъ вѣнковъ.

Пріятнымъ нововведеніемъ этихъ концертовъ явились пояснительныя программы, составившія для каждаго вечера брошюру въ 20—25 страницъ. Составлены онѣ были несравненно тщательнѣе, компетентнѣе и подробнѣе обычныхъ программъ И. Р. М. О. Ошибки и оплошности встрѣчались рѣдко. Содержаніе ихъ становилось довольно подробнымъ разсмотрѣніемъ хода исполняемыхъ пьесъ, разсмотрѣніемъ, сопровождаемымъ многочисленными нотными выдержками въ текстѣ. Кромѣ того, къ разбору нѣкоторыхъ произведеній прилагался

переводъ тѣхъ или иныхъ замѣтокъ, существующихъ по поводу ихъ въ иностранной литературѣ. Такъ напечатано пояснительное письмо Р. Штрауса относительно «Эйленшпителя», переводъ Вагнеровскаго програмнаго разъясненія ув. «Коріолянтъ» и «Морякъ Скиталець», интересная историческаго характера замѣтка объ увертюрѣ «Фаустъ» и пр. Къ сожалѣнію, иногда составители позволяли себѣ предвѣрять впечатлѣніе слушателей и очень яркими красками расписывали достоинства выбранныхъ произведеній, что являлось слишкомъ преувеличеннымъ относително, напр., увертюры Фолькмана и уже совершенно забавнымъ относително «пляски» Риттера.

Въ концѣ концовъ, если концерты эти и не составили особенно яркаго явленія въ нашей музыкальной жизни, то все-таки кое-что они дали. Это «кое-что»—заключается во 1-ыхъ въ ознакомленія нашей публики съ выдающимся новымъ композиторомъ, Р. Штраусомъ, во 2-хъ въ исполненіи у насъ Ф. Листа, а также въ выборѣ мало извѣстной симфоніи Шуберта, если и не имѣющей особаго художественнаго значенія, то представляющей значительный инструкторный интересъ, въ 3-хъ въ придаіи серьезнаго содержанія издаваемымъ программамъ. Были, разумѣется, и промахи, какъ излишняя пестрота и обремененность программъ, была постоянная неуравновѣшенность въ распредѣленіи исполняемыхъ произведеній (обыкновенно два крупныхъ и сложныхъ симфон. произведенія исполнялись кряду, тогда какъ солистъ начиналъ свой номеръ передъ антрактомъ или послѣ него), но эти недочеты особеннаго значенія не имѣютъ и могутъ быть объяснены новизной возникшихъ концертовъ. Гораздо оцутительнѣе были недочеты художественнаго исполненія, еще рѣзче выступившія, вслѣдствіе преувеличенныхъ оваций и подношеній.— Если эти концерты прочно установятся у насъ, то можно пожелать, чтобы они поставили себѣ болѣе опредѣленную, болѣе художественную и болѣе значительную, чѣмъ публичное подношеніе двухъ вѣнковъ г. Лютшу, дѣль. Если, не будучи въ состояніи заручиться дѣйствительно художественными, исполнительскими силами, устроители перенесутъ центръ тяжести на новизну исполняемыхъ произведеній, причѣмъ не будутъ ограничиваться Мюнхенскимъ музыкальнымъ райономъ (и во Франціи, и въ Бельгіи, и въ Скандинавіи, и въ Италиі сочиняютъ музыку), то концерты эти приобрѣтутъ свою физиономію, получатъ дѣйствительное значеніе. Въ такомъ случаѣ, они могутъ рассчитывать на болѣе

интересъ, вниманіе и успѣхъ. Если-же въ основу ихъ лягутъ чисто личныя, узкія, школьныя цѣли, мало имѣющія отношенія къ искусству, то, разумѣется, составивъ излишнее бремя для пресыщеннаго уха, они сдѣлаются не особенно желательнымъ, если не антипатичнымъ явленіемъ. Органомъ исполненія русской музыки являются у насъ концерты г. Бѣляева, органомъ музыки классической и консерваторской—собранія И. М. Р. Общества. Не менѣе желательно и образованіе серьезнаго органа новѣйшаго западнаго искусства, на что слабѣйшій намекъ представили концерты С. П. Б. Музыкальной Школы.

Е. П—скій.

Публичное испытаніе учениковъ И. П. Прянишникова.

Не будь довольно жесткаго (хотя и неизбежнаго) однообразія программы, сплошь занятой одной вокальной музыкой, одними дуэтами, аріями и романсами, не будь одного-двухъ недостаточно положительныхъ выходовъ, не будь, наконецъ, самого профессора на эстрадѣ вмѣстѣ съ учениками,—едвали кто либо могъ принять вечеръ, устроенный г. И. П. Прянишниковымъ 6-го апрѣля, въ залѣ кредитнаго общ., за *испытаніе учениковъ*. Скорѣй всего онъ походилъ на настоящій и далеко не заурядный концертъ. Полагавшіе встрѣтить дѣйствительно испытаніе—ошиблись, получивъ въ достаточной мѣрѣ *наслажденіе*. Все это только доставляетъ очень большую честь И. П. Прянишникову, который оказался такимъ же превосходнымъ профессоромъ, какъ прежде былъ артистомъ-пѣвцомъ.

У насъ—мнѣ кажется—далеко еще не установилось мнѣніе о педагогическихъ приемахъ въ музыкѣ вообще и о публичныхъ испытаніяхъ въ частности. Настоящихъ профессоровъ у насъ можно встрѣтить чрезвычайно рѣдко. Обыкновенно послѣдніе (и очень часто женщины), нерѣдко необладающіе и даже не обладавшіе хорошими голосами, кое-какъ усвоивъ себѣ элементарныя свѣдѣнія преподаванія, или же просто извѣстную манеру пѣть (даже не шволу)—открываютъ у себя курсы пѣнія, заводятъ учениковъ и ученицъ—послѣднихъ обыкновенно больше. Въ большинствѣ случаевъ, здѣсь цѣль одна: заработокъ, нажива, какъ и во всякомъ другомъ дѣлѣ ремесленномъ. Это и есть музыкальные ремесленники, которые повсюду: и въ пѣніи, и въ игрѣ на фортепiano или скрипкѣ, и въ теоріи, и гдѣ угодно. Это—или будущіе бѣдняки-труженники или музы-

кальные празднопатающіе. Искусству до нихъ нѣтъ никакого дѣла, точно также, какъ и имъ до искусства. Подчасъ, однако, это стадо принимаетъ характеръ паразитовъ и тогда легко можетъ случиться застой, часто видимый какъ въ серьезнѣйшихъ оперныхъ театрахъ, такъ и въ концертныхъ залахъ, и обществахъ, и кружкахъ.—Талантливые представители искусства безсильны среди массы паразитовъ.

Отыскивая причины подобныхъ явленій, нужно идти снизу вверхъ. Безъ сомнѣнія, главный грѣхъ лежитъ на педагогическихъ учрежденіяхъ, на преподавателяхъ и профессорахъ, т. к. они являются истолкователями цѣлей искусства.

«Много званыхъ да мало избранныхъ»—этого никогда не должны забывать профессора. *Никакое ученіе не поможетъ стать музыкальнымъ художникомъ. Въ болѣе тѣсномъ смыслѣ: никакія школы и методы не могутъ сдѣлать пѣвца-художника, разъ у него нѣтъ природныхъ богатыхъ голосовыхъ средствъ, когда у него нѣтъ жажды жить для искусства (а не ради наживы), когда онъ не можетъ постигнуть его благородныхъ цѣлей.* Иначе выйдетъ манера, жалкое пораженіе, скучное, сухое и мертвое.

Добросовѣстный профессоръ долженъ избрать, изъ всѣхъ предлагающихся, себѣ учениковъ и только достойныхъ приблизить къ искусству. Онъ долженъ указать всѣ трудныя стороны достиженія цѣлей; онъ не долженъ скрывать тернистаго пути, который часто достается на долю художниковъ (къ счастью, нынѣ, кажется, гораздо рѣже, чѣмъ прежде). Эта первая обязанность руководителей и отъ нея зависитъ избавленіе искусства отъ паразитовъ и правдопатающихъ (ремесленники—но добросовѣстные и опять-таки любящіе искусство—неизбѣжны; нельзя же допустить Моцартовъ, Бетховеновъ, Мендельсоновъ, Берлиозовъ, Глинковъ, Бородиныхъ и т. д. въ роли контрабасистовъ, фаготистовъ, литавристовъ и т. д. Вагнеръ—играетъ въ оркестрѣ на офиклейдѣ!)...

Собственно концерты и вечера, имѣющіе педагогическую подкладку, бываютъ двухъ родовъ: 1) повѣрочныя испытанія, когда результатами являются успѣхи за извѣстный срокъ, и 2) экзаменаціонныя испытанія, представляющіе своего рода конкурсъ на аттестатъ музыкальной зрѣлости; послѣднія должны показывать уже пѣвца готоваго къ музыкальной жизни: къ сценѣ или концертной эстрадѣ. Требования къ тѣмъ и другимъ публичнымъ испытаніямъ совершенно различны. Допуская поощреніе и даже свисходительность въ первомъ случаѣ, нельзя также относиться во

второмъ, гдѣ строгаѣ критика должна присутствовать обязательно. Тоже самое должно быть высказано и въ отношеніи къ программамъ испытательныхъ концертовъ и вечеровъ. Изъ первыхъ совершенно должны быть исключены произведенія, которыя съ трудомъ даются и окончательно сформировавшимся музыкантамъ, всѣ чисто виртуозныя аріи. Музыкальная литература настолько богата, что вполне можетъ отвѣчать всякимъ педагогическимъ требованіямъ, которыя не всегда должны согласоваться съ обычными претензіями публики. Послѣдняя жаждетъ выигрышныхъ, извѣстныхъ и трудныхъ пьесъ, которыя для неокончательно сформировавшагося артиста легко могутъ привести къ преждевременному упадку голоса. Хватитъ высокую ноту можно, она приведетъ и родственниковъ и знакомыхъ въ восторгъ, а что будетъ потомъ? На долго ли хватить этихъ высокихъ нотъ, трелей, вымученной колоратурной техники?

До сихъ поръ не было высказано на страницахъ этого изданія тѣхъ немногихъ мыслей о преподаваніи пѣнія, которыми я предварилъ свой отчетъ о вечерѣ, устроенномъ г. Прянишниковымъ. У насъ всегда стремятся видѣть личность и упрекъ кому бы то ни было тамъ, гдѣ этого на самомъ дѣлѣ нѣтъ. — Послѣ долгаго времени я присутствовалъ на испытаніи, о которомъ говорить пріятно, въ которомъ не видно этой повсюду вѣзвѣвшейся рутины, которое оказалось почти совершенно безъ тѣхъ недостатковъ и ошибокъ, о которыхъ я только что высказался.

Я помню то прекрасное впечатлѣніе, которое получалъ прежде отъ исполненія г. Прянишникова тѣхъ или другихъ партій въ русской оперѣ. Это было часто высокое удовольствіе. Такое же удовольствіе я испытывалъ, когда слушалъ учениковъ и ученицъ г. Прянишникова, съ артистическаго поприща перешедшаго къ педагогической дѣятельности. Это (кажется *первое*) публичное испытаніе показало дѣйствительно богатые результаты.

Не стану вдаваться въ подробную оцѣнку голосовъ всѣхъ выступавшихъ въ концертѣ ученицъ и учениковъ И. П. Прянишникова; это было бы преждевременно. Отмѣчу покуда, что выдающимися голосами оказались гг. Агницевъ (тепоръ) и Смирновъ (басъ), а затѣмъ г-жи Иваницкая (сопрано) и Эдина (меццо-сопрано). Мужскіе голоса представили превосходный голосовой матеріалъ, столь же прекрасно обработанный; оба женскихъ голоса почти столь же богаты и поставлены отлично.

Подобнымъ *ученикамъ* можно предсказать очень *свѣтлую* будущность.

Вообще всѣ исполнители главнымъ образомъ поразили: тщательной и правильной постановкой голоса (лично мнѣ кажется нѣсколько не вполне правильнымъ допущеніе пѣть учащимися трудныя, чисто колоратурныя аріи, какъ болеро изъ «Сицилійской вечерни» Верди, или арію «Савской царицы» Гуно, требующихъ непосильнаго *напряженія* со стороны начинающихъ пѣвицъ) и удивительно ясной и толковой дикціей. Послѣдняя — такъ хорошо свойственная пѣвцу-Прянишникову, — въ полной мѣрѣ пердалась и его ученикамъ. Школьность, вымученность, урокъ — все это совершенно отсутствовало въ исполненіи. Чувствовалась *разумная свобода*, безусловно требуемая музыкальной педагогикой.

Петербургскій музыкальный миръ можно поздравить съ выдающимся профессоромъ пѣнія.

Ник. Ф.

Концерты Архангельскаго.

I. *Requiem Кербини.*

Церковное произведеніе парижскаго итальянца исполнялось у насъ (29 февраля) въ слишкомъ недостаточномъ и неполномъ видѣ, что значительно затрудняетъ оцѣнку всѣхъ его достоинствъ. Причина этого заключалась въ отсутствіи оркестра и замѣнѣ его фортепіано. Этимъ совершенно нарушилось художественное равновѣсіе произведенія, въ которомъ оркестръ если и не играетъ первенствующей роли, то составляетъ одно органически дѣльное съ вокальной массой. Однообразіе и безцвѣтность фортепіаннаго звука очень утомительны при подобныхъ солидныхъ размѣрахъ сочиненія; кромѣ того, въ большинствѣ случаевъ онъ совершенно подавляется массивностью хорового звука. Слѣдуетъ прибавить, что «Requiem» написанъ сплошь для хора, сольныя партіи отсутствуютъ. Это изгнаніе концертнаго элемента составляетъ характерную особенность произведенія, но, въ настоящемъ случаѣ, оно, со своей стороны, значительно усилило общую монотонность впечатлѣнія. Простота письма, отсутствіе той хоровой полифонной виртуозности, которая можетъ интересовать сама по себѣ въ произведеніяхъ старинныхъ мастеровъ, дѣлали еще болѣе ощутительной недостаточность инструменталь-

наго сопровожденія. Наконецъ, множество красивыхъ и интересныхъ подробностей совершенно утратилось. Такъ напримеръ, потерялся эффектъ драматическихъ репликъ виолончелей (потомъ альтовъ и фаготовъ), выступающихъ въ 1-й части рельефнымъ унисономъ между полными гармоническими фразами хора. Обезцвѣтилось содержаніе 3-го № (Dies irae), въ которомъ на долю ф. п. выпала обязанность изображать тромбоны, там-тамъ, литавры, яростные пассажи струнныхъ и пр., безжалостно уничтоженные хоровымъ fortissimo. Еще болѣе обнаруживалась эта несостоятельность въ «Recordare», гдѣ женскіе и мужскіе голоса поочередно унисономъ протяжную и довольно безцвѣтную въ мелодическомъ отношеніи фразу, приобретающую интересъ только благодаря оживленному синкопическому мотиву скрипокъ въ аккомпаниментѣ. Но особенно скучнымъ явился эпизодъ «Qui Mariam absolvisti», въ которомъ съ небольшими перерывами, въ теченіи около 24-хъ тактовъ, хоръ (сначала женскіе и мужскіе голоса поочередно, потомъ вмѣстѣ) упорно повторяетъ унисономъ все одну и ту же ноту.—Такимъ образомъ, лишившись оркестра, «Requiem» Керубини явился какъ бы оторваннымъ отъ почвы, несимметричнымъ рядомъ безбазисныхъ коллонъ, картиной, пренебрегшей законами перспективы. Въ этомъ видѣ онъ показался слишкомъ монотоннымъ, безцвѣтнымъ, подчасъ жидкимъ, но за всѣмъ тѣмъ, все же въ немъ мѣстами опредѣленно сказалось вдохновеніе, опытность, музыкально-логическій умъ, вкусъ и воображеніе художника. «Requiem» имѣетъ свою собственную физиономію, наиболѣе симпатичными чертами которой является отсутствіе мишурнаго блеска и строгое уваженіе къ богослужебному тексту. Онъ совершенно не подходитъ къ типу церковныхъ произведеній протестантскихъ композиторовъ, въ которыхъ центромъ тяжести является изощренность сложныхъ контрапунктическихъ формъ, въ которыхъ звукъ является господиномъ, осѣдлавшимъ глубокомысленное слово и свободно, часто безъ толку, разбѣзжающимъ на немъ во всѣхъ направленіяхъ, безъ малѣйшей заботы о выносливости и крѣпости своего коня.

Ученый контрапунктистъ Керубини по большей части довольствуется простымъ гармоническимъ письмомъ, незатѣливой гомофонической формой, часто пользуется унисономъ, а при употребленіи контрапунктическихъ приемовъ, настойчиво и увѣренно сдерживаетъ стремленіе звука къ тиранинн надъ словомъ. Онъ старается сдѣлать ихъ легкими, незамѣтными и, по возможности, приблизить къ палестриніанскому стилю. Дѣйствительно его контрапунктическіе рисунки своей простотой, чистотой и естественностью несравненно ближе къ послѣднему, нежели къ суетливому, мятежному и напыщенному контрапунктическому многоглаголанію нѣмцевъ. Разумѣется, Палестриніанскаго стиля не получилось, какъ вслѣдствіе рѣзкой опредѣленности мелодическихъ контуровъ, присутствія хроматизма и гармоническаго разнообразія, такъ и вслѣдствіе соединенія голосовъ съ инструментальной массой, а главнымъ же образомъ, вслѣдствіе того, что ни особенной глубиной, ни особенной возвышенностью талантъ Керубини не отличается и независимо отъ употребленія тѣхъ или иныхъ приемовъ письма, въ его церковной музыкѣ частенько сказывается театральнѣйшій композиторъ. Первая часть «Requiem», Introitus, выдержана въ спокойномъ, печальномъ и вмѣстѣ съ тѣмъ кроткомъ настроеніи; она не глубока, а религіозность ея довольно шаблонна, но голоса звучатъ красиво и выразительно; особенно выдѣляется нѣжная, воздушная фраза «Te decet himnus». Оркестровую сторону этой части довольно хорошо запримѣтилъ Россини, что, мѣстами, выгодно отразилось на его «Stabat Mater». «Graduale» начинается канонически (голоса раздѣленные на двѣ группы идутъ канономъ въ приму) и переходитъ въ свободное голосоведеніе, образующее простые, но звучные и красивые аккорды. Она очень цѣльна и закончена. Впечатлѣнію стариннаго контрапункческаго стиля противорѣчитъ слишкомъ рѣзкая опредѣленность минорной тональности. Третья часть, «Dies irae», — двухголосный канонъ (сопрано и альты въ унисонъ, тенора и басы также) довольно плоскій и безсодержательный. Въ «Recordare», какъ сказано выше, голоса сильно нуждаются

ся въ оркестровой работѣ, чтобы быть интересными. «Confutatis» также безжизненно и пусто, а отрывистость декламации, драматизирующая текстъ, слишкомъ отдаетъ оперной сценой. Вслѣдствіе послѣдняго особую свѣжесть приобрѣтаетъ заключительный его эпизодъ «Ogo supplex», протяжный, простой и прозрачный «Lacrimosa» не производитъ впечатлѣнія, благодаря нѣкоторой массивности гармоніи и безжизненной мѣстности ритма, усугубляемой акцентуаціей каждаго аккорда. Несравненно теплѣе звучать ея заключительные такты, «Pie Iesu». Въ 5-ой части, «Sanctus», слишкомъ рѣзко бросается въ глаза ея солдатскій, парадный характеръ, далеко не соответствующій идеѣ величія Бога Саваофа. Шестая часть «Pie Iesu», сходна въ общемъ съ «Graduale» и также производитъ закончено-цѣльное впечатлѣніе. Она представляетъ нѣчто вродѣ діалога между человѣческими и оркестровыми голосами. Прозрачностью и легкостью голосоведенія рѣзко отбѣняется чувственность главной сочной мелодической фразы, обличающей въ офранцузенномъ maestro кровнаго итальянца. Подчинившись ея мелодическому теченію, композиторъ, до сихъ поръ благоговѣнно относившійся къ тексту, рѣзко и некрасиво акцентируетъ слово Domine, превращая его въ Dominé. Заключительный №-ръ, «Agnus Dei», и своей инструментальной фразой и драматическимъ пошибомъ пѣнія, приближается къ оперному письму. Заключение его, а слѣдовательно и всего «Реквиема» образовано прелестнымъ *decrescendo*. И вокальныя, и инструментальныя партіи замѣчательно сливаются въ немъ въ одно цѣлое, принимающей характеръ органной пьесы. Голоса хора образуютъ подвижную, оживленную педаль. Имъ дана одна нота, *do*, которую они повторяютъ, въ теченіи 18 тактовъ, въ красивой и своеобразной формѣ стреттной *ритмической* имитации, въ то время, какъ въ оркестрѣ, переходя въ разные голоса, постоянно звучитъ загихающий однотактный мотивъ, взятый изъ начала «Agnus Dei».

Исполненіе Реквиема хоромъ Архангельскаго ни особыми достоинствами, ни особыми недостатками не отличалось. Можно бы сказать, что оно было по-

средственнымъ, но необходимо принять во вниманіе, что отсутствіе оркестра и исключительное сосредоточеніе вниманія на вокальной части, дѣлали задачу хора довольно неблагоприятной. Значительный по размѣрамъ «Offertorium» съ искусной и интересной фугой на слова «Quam olim Abrahae», былъ выпущенъ.

Общая монотонность впечатлѣнія, произведеннаго «Реквиемомъ» разсѣялась послѣдовавшимъ за нимъ исполненіемъ нѣсколькихъ превосходныхъ хоровъ изъ Генделевского «Макавея». Сила, величественность, богатство содержанія, блескъ и пышность одежды! Они были спѣты увѣренно (за исключеніемъ легкаго замѣшательства и недомоганія басовъ въ срединѣ хора «Слава Творцу»), съ увлеченіемъ и съ бравурою. Партію фортепiano держалъ г. Блейхманъ.

II. «Реквиемъ». Гуно.

Все сказанное выше о неудобствѣ замѣны оркестра фортепiano относится и къ исполненію «Реквиема» Гуно. Впрочемъ, слѣдуетъ прибавить, что, повидимому, оркестръ въ послѣднемъ играетъ несравненно болѣе второстепенную роль, нежели въ «Реквиемѣ» Керубини. Посмертное произведеніе Гуно, въ этомъ исполненіи оставило впечатлѣніе чего сыраго, эскизнаго, необработаннаго. Композиторъ почти отрѣшается отъ употребленія крупныхъ полифоническихъ формъ, сдѣлавшихся шаблонными и считающихся за необходимую принадлежность церковнаго стиля. У Гуно имѣется собственный стиль духовной музыки; крайнюю простоту онъ стремится слить съ сильной выразительностью. Но простота широкаго письма, являющаяся могучимъ, вызывающимъ захватывающіе эффекты, средствомъ въ рукахъ гениальнаго таланта, у Гуно часто граничитъ съ плоскостью, сухостью и безсодержательностью. Стремленіе же къ выразительности часто воплощается въ формы, странно звучація въ устахъ *церковнаго хора*. Часто пѣніе переходитъ въ мелодраматическіе крики и возгласы, что производитъ впечатлѣніе опернаго речитатива или ариі, положенныхъ на хоръ. Злоупотребленіе хроматизмомъ придаетъ мелодіи особый *стенящій* характеръ, излишне мрачный для христіанскаго ритуала, слишкомъ вульгаризующій простоту, чистоту и возвышенное спокойствіе богослужебнаго текста, въ которомъ крѣпость вѣры и надежды чувствуется несравненно сильнѣе, чѣмъ тяжесть

страданія.—Въ общемъ «Реквиемъ» произвелъ довольно блѣдное впечатлѣніе, впечатлѣніе условно-религіознаго общаго мѣста, въ которомъ лишь изрѣдка попадаются свѣжіе и интересные эпизоды. Удачѣе всего начало и заключительный №, *Agnus Dei*. Конецъ послѣдняго, также какъ и въ «Реквиемъ» Керубини, основанъ на эффектѣ *decrecendo*. Послѣ криковъ и громадныхъ стономъ предыдущаго онъ звучитъ [очень просвѣтленнымъ, примиряющимъ и успокаивающимъ образомъ. Цѣльность «*Agnus Dei*» нѣсколько нарушена употребленіемъ инструментальной фразы, рѣзкой, напряженной и, вдобавокъ, звучащей на ф. п. съ масканьевской грубостью. Удачно начало «*Dies irae*»—жесткое и суровое, но по колориту значительно уступающее отрывкамъ «*Dies irae*» въ «Фаустѣ». Участіе солистовъ въ «Реквиемѣ» очень незначительно, благодаря чему, а также отсутствію извѣстной дробности №, впечатлѣніе получается цѣльное. Во всякомъ случаѣ, въ произведеніи сказалась рука мастера и художника, пережившаго свое вдохновеніе и старающагося замѣнить его (не всегда безуспѣшно) религіознымъ чувствомъ.

Послѣ «Реквиема» исполнились нѣсколько хоровъ русскихъ композиторовъ, среди которыхъ излишне затесался Г. Берліозъ (хоръ изъ «Ромео»). Много говорить объ этой музыкѣ не придется, такъ какъ ничего выдающагося она не представила. Отмѣчу только забавный курьезъ. По требованію публики какъ разъ были повторены самые слабые и неудовлетворительные въ художественномъ отношеніи номера: «Ужь ты нива» г. Блейхмана и «Стрекозы» г. Иванова. Единственнымъ неотъемлемымъ достоинствомъ этой музыки является ея прекрасный текстъ, сочиненный гр. А. Толстымъ. Фактъ повторенія можно объяснить тѣмъ удовольствіемъ, съ которымъ встрѣчаются вообще старые знакомые. Въ качествѣ таковыхъ явились на этотъ разъ истрепанные, но милые сердцу народныя пѣсньи (хоръ г. Блейхмана) и истрепанные, но также милые сердцу цыганскіе мотивы (хоръ г. Иванова) Знакомы эти, скомпонованные съ той логикой и художественностью, которыми отличается фабрикація органныхъ валовъ для трактирныхъ заведеній, и явились причиной комическаго энтузіазма публики.

П.

Концертъ бесплатнаго хороваго класса И. А. Мельникова.

Большой хоръ, свѣжіе, приятные голоса, ровное и увѣренное исполненіе, талантливое,

увлекательное руководство г. Беккера и программа, цѣликомъ составленная изъ новыхъ, не исполнявшихся произведеній русскихъ авторовъ. Въ результатѣ—много удовольствія для переполнившей залу публики. Болѣе половины всего количества исполнявшихся пьесъ было повторено по настоятельному требованію слушателей. Особенно выдѣлились хоры Гг. Кюи и Гречанинова. Первому отведено было въ программѣ наибольшее мѣсто; исполняли четыре его хора (2 повторены), изъ которыхъ особенно выдѣлился смѣшанный хоръ «Живнѣ», отразившій въ себѣ всё обычныя достоинства симпатичной музыкальной индивидуальности автора. Хоръ г. Гречанинова, «Осень», (также повторенъ) превосходно звучитъ, отличается широкой картинностью (2-ая часть «Не слышитъ тревоги») и выразительностью, доходящей, при словахъ «Все гибнетъ и пр.», до настоящей драматической силы; нѣсколько слабовато лишь начало («Осеннія листья») съ довольно жидкой и мелкой темой. Также красивъ и 2-ой его хоръ, «Лень» (повторенъ), эффектный, подкупающій своимъ молодымъ задоромъ и весельемъ. Большой успѣхъ имѣли хоръ г. Шенка, «Ночь», съ довольно обыденной мелодіей женскихъ голосовъ, эффектно направленной аккомпаниментомъ мужскаго хора *à bouche fermée*,—и хоръ г-жи Кашперовой «Отзвучали, отшумѣли», напыщенностью своего характера нѣсколько напоминающій старинный полонезъ «Громъ побѣды раздавайся». Также понравились: хоръ г. Арнскаго «Жемчугъ и любовь», поэтичный, выразительный, съ слегка восточной окраской, но мало оригинальный, и хоръ (мужскіе голоса) г. Помазанскаго «Утѣсь», мрачный, колоритный и картинный, но излишне растянутый.

Въ заключеніе слѣдуетъ надѣяться, что прекрасный русскій хоръ любителей не будетъ ограничиваться однимъ концертомъ. Форма хоровой музыки съ любовью культивируется русскими авторами; кромѣ того въ иностранной музыкѣ существуетъ не мало интереснаго въ этомъ отношеніи. Наконецъ, настоящій хоръ можетъ оказать не малую услугу при исполненіи крупныхъ произведеній, требующихъ большихъ, хорошо дисциплинированныхъ, вокальных массъ.

М.

Концертъ Клотильды Клебергъ.

Высокодароватая французская піанистка дала у насъ въ Мартѣ два концерта, не привлекая къ сожалѣнію, достаточно много

публики. Молодая артистка уже знакома намъ; нѣсколько лѣтъ тому назадъ она выступила въ концертахъ Р. М. О. и своихъ собственныхъ. Публика встрѣтила ее тогда очень тепло, критика тоже. Всѣ были очарованы необыкновенной простотой, спокойствіемъ и въ тоже время граціей, классическимъ изяществомъ ея исполненія. Поэтому слѣдовало ожидать, что вторичный прїездъ талантливой артистки вызоветъ еще большій восторгъ. Какъ публика забывчива! какъ часто она требуетъ смѣны впечатлѣній, ни въ грошъ не ставитъ вчерашнее! Жалкое, печальное существованіе..

Ученица (насколько намъ извѣстно) Клары Шуманъ, г-жа Клебергъ обладаетъ всеми данными къ своеобразной и отличнѣйшей передачѣ произведеній именно Шумана. Однако, на этотъ разъ въ шумановскихъ вещахъ артиста не произвела особаго впечатлѣнія; правда она не утрировала, не смазывала «геніально», подобно Зауеру, Шумана, но не все въ его «Fantasiestücke» вышло полною горячо, рельефно, поэтично, художественно. Удались «Aufschwung» (исп. съ великолѣпной экспрессіей, именно съ какимъ то взрывомъ силы) Fabel и Ende des Lied; остальное—менѣе. Классически строго, замѣчательно передала г-жа Клебергъ превосходную C-dur'ную токкату Баха; также превосходно, нелишенную извѣстной прелести, пьесу Рамо «Le Rappel des oiseaux, и непостижимо легко, граціозно и мило presto, (изъ Op. 7 № 2) Мендельсона.

Второе отдѣленіе началось Es-dur'пой (op. 31) сонатой Бетховена; за ней слѣдовали пьесы Шопена, Кюи, Рубинштейна, Чайковского, Дюбуа и Хаминате. Все было это передано съ экспрессіей, съ большимъ чувствомъ изящества, которое столь свойственно талантливой парижской артисткѣ. Публика привѣтствовала ее энергично.

L.

Концерты и разныя извѣстія.

— 12 февраля въ залѣ Гор. Кред. Общ. состоялся концертъ стариннаго любима публики И. А. Мельникова, при участіи пѣвицы Л. Д. Ильиной и скрипача г. Плескова.

— 13 февр. состоялся въ залѣ Кред. общ. концертъ талантливой пианистки В. Тимановой.

— 15 февр. въ залѣ Кред. общ. дала свой концертъ пианистка С. Познанская-Рабцевичъ.

— 18 февр. въ Двор. Собр. состоялся духовный концертъ хора императорской русской оперы.

— 19, 21, 22 и 23 февраля въ Маринскомъ

театрѣ исполнилась геніальная драматическая легенда Берліоза «Гибель Фауста». Исполнителями на этотъ разъ явились: г-жи Славина и Фриде (Маргарита) и гг. Ершовъ (Фаустъ), Тартаковъ (Мефистофель) и Стравинскій (Брандеръ).

— 27 февр. въ Дворянск. Собр. дала концертъ г-жа Долина, при участіи артистовъ: г-жи Есиповой, гг. Вержбиловича, Халира и др. Талантливая артистка предприняла концертъ съ очень симпатичной цѣлью: часть сбора была предназначена для фонда на надгробный памятникъ недавно скончавшейся артистки Д. М. Леоновой.

— 3 марта въ залѣ Кред. общ. состоялся концертъ пианистки г-же В. Л. Древингъ, исполнившей, между прочимъ, нѣсколько пьесъ Аренскаго, Глазунова, Направника, Шенка и др.

— 12 марта въ Маринск. театрѣ состоялась генеральная репетиція ежегоднаго концерта въ пользу Инвалидовъ, подъ упр. г. Оглоблина. Изъ русскихъ авторовъ были исполнены произведенія: Глинки, Даргомыжскаго, Кюи, Чайковского, а также обычные куплеты Кавоса.

— 12 марта въ Дворянск. Собр. состоялся луховный концертъ хора *московскихъ пѣвчихъ*, подъ упр. регента Н. А. Иванова.

— Въ тотъ же день въ Реформатской церкви общ. «Singacademie» исполнило кантату «Смерть Христа» стариннаго нѣмецкаго мастера Грауна (1701—1759).

— 13 марта состоялся въ залѣ Кред. общ. конц. пианиста Павла Кояъ.

— Въ воскресенье 10 марта состоялось ежегодное общее собраніе действительныхъ членовъ И. Р. М. О. По утвержденіи отчета за 1894—95 гг. были произведены закрытой баллотировкой выборы двухъ взаимно выбывающихъ членовъ дирекціи; выбранными оказались: гг. Климченко (вновь избранъ) и Кюи (вмѣсто г. Черемисинова). Въ кандидаты къ нимъ выбраны: гг. Елишевъ, Черемисинъ и фонъ-Дервизъ. Въ ревизионную комиссію избраны: гг. Бителажъ, Доссъ, Михайловъ и Нѣжинскій. Г. В. Бессель сдѣлалъ заявленіе дирекціи о необходимости внести въ списки почетныхъ и действительныхъ (по усмотрѣнію) членовъ композиторовъ: А. С. Аренскаго, А. Б. Глазунова и Н. А. Римскаго-Корсакова. Заявленіе было сочувственно принято и будетъ приведено въ исполненіе.

Прим. ред. Удивительно, что дирекція Р. М. О. уже давно сама не догадалось этого сдѣлать!

— Слухи (проникшіе даже въ провинціальную печать) о назначеніи Н. А. Римскаго-Корсакова инспекторомъ музыкальной части при Московскихъ *Имп.* театрахъ—оказываются лишними всякаго основанія.

— Въ будущемъ сезонѣ предстоитъ частная постановка гениальной оперы Мусоргскаго «Борисъ Годуновъ», на средства собранія почтенными русской музыки. Оперой будетъ дирижировать Н. А. Римскій-Корсаковъ; участвуетъ одинъ изъ лучшихъ частныхъ оркестровъ, хоръ—общества музык. собраній.

— Въ числѣ разсмотрѣнныхъ и не принятыхъ къ постановкѣ на сценѣ Маринскаго театра оперъ оказались: послѣднее произведеніе талантливаго московскаго профессора г. П. Бларамберга—«*Волна*» и опера г. Симона—«*Рыбаки*».

М О С К В А.

(Отъ нашего корреспондента).

Великій постъ—сезонъ духовныхъ концертовъ. Такъ было въ Москвѣ долгое время, но не такъ обстояло дѣло текущимъ постомъ. Въ предыдущіе годы давалъ духовный концертъ великолѣпный, смѣшанный изъ женскихъ и мужскихъ голосовъ, хоръ нашей Императорской русской оперы, выступалъ хоръ чудовскихъ пѣвчихъ, а также и синодальнаго училища. Кромѣ того, духовные концерты давались и другими менѣе значительными хорами. Насколько помнится, публика посѣщала ихъ концерты охотно, и устроители получали сумму, значительно превосходившую расходъ. Это постомъ. Въ обыкновенное же время пѣвческіе хоры выступали въ такъ называемомъ Биржевомъ залѣ, одинъ за другимъ стараясь показать свое рвеніе и усердіе къ духовному пѣнію. Нынѣшній постъ, да и весь пожалуй сезонъ, совсѣмъ былъ бѣденъ такими концертами. Можетъ они и давались отъ время до времени, но такъ негласно, что публика, по крайней мѣрѣ интересующаяся, совершенно не знала ничего объ нихъ. Въ мартѣ выступили со своими концертами два хора: Быкова и Галичникова. Оба они—заурядное явленіе, не представившіе къ тому ничего особенно интереснаго въ своихъ программахъ, а потому перейду къ отчету о концертѣ третьяго хора пѣвчихъ, г. Васильева, бывшаго въ составѣ стопятидесяти человекъ, подъ управленіемъ Ф. Иванова. Мягкое *ritissimo* хоръ выдѣлилъ при пѣніи «Чашу спасенія пріиму» Багрцова. Тутъ слышна была уравновѣшенность звука, его массовая дисциплина, чего не замѣчалось въ «Вѣрую» Архангельскаго, требующаго, какъ мнѣ кажется, именно такого характера въ общемъ складѣ. Также прошелъ и концертъ Львова «Глаголы моя». Удивительно тонко спѣто было «Се женихъ грядетъ во полунощи» Римскаго-Корсакова. Впрочемъ этому не мало способствовало и самое построеніе музыки, необычайно прозрачной, стильной, выдержанной въ духѣ школы Палестрины, и конечно только

съ пріемами древне-православнаго напѣва Собственнаго сочиненія г. Ивановъ поставилъ «Слава въ вышнихъ Богу», композицію и мало содержательную, и снабженную всевозможными эффектными возгласами то *forte*, то *ritissimo*. Послѣднее отдѣленіе этого концерта заполнено было сочиненіями Баха, Гайдна и Раффа. Въ воспроизведеніи ихъ не чувствовался смиренный классицизмъ, ибо топорность и грубоватость звучности хора совсѣмъ не удѣлъ въ композиціяхъ старинныхъ мастеровъ. Что мнѣ особенно не нравится въ капеллѣ г. Васильева, такъ это разрозненность голосовъ, слышимыхъ отдѣльно, а не въ согласныхъ соединеніяхъ между собой. Но голоса есть превосходные, напр. солисты дискантъ, басъ, теноръ, хотя послѣдній не совсѣмъ приятенъ, благодаря сдавленному горловому тембру. Насколько въ Москвѣ любятъ церковное пѣніе, можно судить потому, что большой залъ Благороднаго собранія переполненъ былъ слушателями, къ слову сказать такими, какихъ мы почти не встрѣчаемъ въ свѣтскихъ концертахъ.

Кстати вообще объ этихъ свѣтскихъ концертахъ, въ частности же о двухъ послѣднихъ симфоническихъ концертахъ филармоническаго общества, девятомъ и десятомъ. Въ программу девятого симфоническаго включена была вторая симфонія (F-moll) петербургскаго композитора П. Шенка. Она написана на программу, очень заманчивую, аналогичную почти той, которую далъ Листъ въ своихъ «Les préludes». Г. Шенкъ взялъ свою программу изъ второго тома соч. Эшансона «Думы о жизни». Вы сейчасъ увидите ея сходство съ поэзіей Ламартина, послужившей канвой къ симфонической повѣсти Листа. Вотъ она. «Жизнь—это пѣль безконечныхъ терзаній. Любовь и стремленіе къ идеалу возвышаютъ душу и составляютъ рѣдкія, но отрадные страницы въ книгѣ жизни; но и ихъ уноситъ бесслѣдно безощадная смерть». Какъ же воплотить это г. Шенкъ

въ музыку? Въ ней больше подражательности нежели самостоятельнаго творчества. Такъ, напримѣръ, въ первой части темы красивы, разработаны легко, но я думаю, программа тутъ непричемъ, какъ мало она высматриваетъ и изъ *Andante*, къ тому-же, по характеру мрачной окраски, сильно отбывающаго Чайковскимъ, именно шестой его симфоніей, а въ начальныхъ движеніяхъ струнныхъ скерцо—Мендельсономъ періода «Сонъ въ лѣтнюю ночь». Въ финалѣ много хорошаго, оригинальнаго, а появляющійся *marcia funebre* съ хроматизмомъ заключительныхъ эпизодовъ одинъ только и навѣваетъ раздумье. Во всякомъ случаѣ, если г. Шенкъ и не разрѣшилъ свою дѣйствительно не легкую задачу, то въ основаніи все-же симпатично его отважное стремленіе, погоня за высокимъ. Дирижировалъ симфоніей самъ авторъ, и я думаю онъ поступилъ опрометчиво: дирижеръ онъ еще далеко-далеко неопытный, а потому и не могъ выдвинуть все то интересное въ своемъ дѣтище, чтобы смогъ сдѣлать дирижеръ настоящій. Въ этомъ-же концертѣ выступилъ другой неопытный дирижеръ, г. А. Симонъ, со своими восточными танцами изъ оперы «Пѣснь торжествующей любви». Инструментованы они довольно пестро, мѣстами красиво и звучно, кой-гдѣ замѣтенъ складъ оригинальный, а иногда и чужой, да и мало оправдываемый. Солистъ концерта, скрипачъ—профессоръ консерваторіи Раффа во Франкфуртѣ на Майнѣ, г. Германъ, положительно завладѣлъ сердцами слушателей. Я полагаю, что трудно и ожидать лучшаго исполненія скрипичнаго концерта Бетховена, чѣмъ то было у г. Германа. Что за сила тона, что за строгая, благородная фразировка, и что за виртуозные высокіе результаты, которыми такъ мощно размахнулся скрипачъ въ каденціи концерта! У него какая то развѣдающая техника, демоническая страсть въ пьесахъ подобныхъ «*Scènes de Sargad*» Губая. Вообще г. Германъ не виртуозъ посредственности и дюжинны, а прямо-таки головой выше словъ «извѣстный», «превосходный» и т. п. Другая солистка, г-жа Карелли, совсѣмъ ступевалась рядомъ съ первымъ, хотя у нея довольно милыя вокальныя достоинства.

Признаться, съ большимъ интересомъ ожидали московскіе музыканты десятаго, послѣдняго симфоническаго собранія этого же общества. Почему же? Потому что имъ управлять Рихардъ Штраусъ, капельмейстеръ мюнхенской оперы. Мюнхенскіе художники во главѣ движенія баварской новой школы, за ними тянутся и тамошніе музыканты, въ томъ числѣ

и только что названный. Кой по какимъ отрывочнымъ свѣдѣніямъ имя Р. Штрауса не разъ мелькало предъ нашими глазами, какъ не разъ долетала до слуха и необычайная эксцентричность музыкальнаго его творчества. И мы услышали его. Конечно, трудно было бы разобраться безъ обстоятельной программы. Она къ вашимъ услугамъ и въ «Смерти и просвѣтленіи» (*Tod und Verklärung*), и въ «Веселыхъ предѣлкахъ Тила Эйленишпигеля» (*Till Eulenspiegels lustige Streiche*). Мнѣ нечего приводить объ программы въ подробностяхъ. Въ первой изъ названный пьесъ ярый и восторженный энтузіастъ вагнеріанецъ шагнулъ за предѣлы всяческихъ границъ своего поклоненія. Внезапныя модуляціи, такъ называемыя перевернутыя мелодіи, изобрѣтательность во что бы то ни стало контрапунктическихъ хитросплетеній, отъ которыхъ порою заходитъ умъ за разумъ, все это движется по расплывчатому и однообразному полотну далеко отъ текста, отъ истины его смысла. Оркестровка до того нагромождена безъ мѣры, что трудно уловить цѣльность мелодическихъ очертаній: начинаясь въ какойнибудь группѣ инструментовъ, они влетаютъ въ другую, эта ломаетъ третью, и порой—цѣлый инструментальный хаосъ, можетъ быть и внушительный, но въ то же время мало послѣдовательный. Дѣленіе инструментовъ, конечно, по три на каждое семейство, съ прибавленіемъ кларнета *in D*, контръ-фагота, англійскаго рожка и т. д. Вдобавокъ, все это расписано на инструменты до того трудно и въ техническомъ и ритмическомъ отношеніяхъ, что, видимо, оркестранты надѣются въ игрѣ лишь на авось, а не на собственные исполнительскія силы. Въ частности, сказанное можно было бы примѣнить и ко второй пьесѣ Р. Штрауса, но это грѣшило бы противъ правды общаго. Она написана гораздо яснѣе, толковѣе, а во многомъ музыка соответствовать и тексту. Одно можно сказать: Р. Штраусъ превосходно знакомъ съ техникой письма, и съ его партитурами интересно познакомиться больше въ уразумѣніе того, куда можетъ занести людей искреннее увлеченіе. Какъ знать, можетъ вспыхнетъ новая заря музыкальной жизни, наростутъ новыя поколѣнія и поймутъ композиторовъ вроде Р. Штрауса. Но пока или художники музыканты опередили наши понятія, или мы отстали и не можемъ взять въ толкъ ихъ цѣлей и средствъ. Какъ дирижеръ Р. Штраусъ, не изъ блестящихъ, особенно концертами симфоническими; на это указываетъ дирижированіе четвертой (*B-dur*) симфоніей Бетховена. Тутъ во всемъ проскальзывало

его дарованіе какъ опернаго капельмейстера, а не другого. Игралъ вторично пианистъ г. Штаубъ, пѣла г-жа Долина. О первомъ я уже писалъ, а вторая достаточно знакома для того, чтобы не распространяться далѣе.

Не буду говорить также про многочисленные концерты различныхъ пѣнцовъ и пѣвицъ, поющихъ съ различными благотворительными и иными цѣлями, получающихъ вѣнки, букеты, разнаго рода подарки, награждаемыхъ аплодисментами и ублажающихъ по домамъ «такъ довольны собой, что подумаешь въ томъ ихъ призванье» — по словамъ Некрасова. Да мнѣ, пожалуй, и нечего писать о такихъ концертахъ, ибо о нихъ въ Москвѣ только и пишутъ «семейные критики», эти глашатаи всѣческой болтовни. Въ печать о такихъ концертахъ проходятъ и краткія, скромныя замѣточки, и развязныя статейки во вкусѣ бульварной парижской прессы. Цыганить ли «текорь» Давыдовъ, голосить ли какая нибудь бездарная пѣвица, все у нихъ прекрасно и хорошо, все они несутъ въ редакцію. При случаѣ какъ-нибудь и поговорю объ этомъ скверномъ явленіи московской жизни, а теперь прямо перейду къ симфоническимъ собраніямъ И. Р. М. О., имѣя главной цѣлью коснуться великаго капельмейстера Артура Никиша.

Артуръ Никишъ управлялъ восьмымъ симфоническимъ собраніемъ И. Р. М. О. Еще въ первый его прїездъ въ Москву, въ прошломъ сезонѣ, онъ возбудилъ о себѣ необычныя толки адѣшнихъ музыкальныхъ кружковъ. И дѣйствительно, толки эти не были скоропреходящимъ увлеченіемъ, напущенной модой. По рожденіе ихъ таятся въ гениальныхъ достоинствахъ Никиша. Если Берліозъ требовалъ отъ оркестра характера выразительности одного живого инструмента, достигая того громадной уравниженностью динамики, если Вагнеръ своимъ плавнымъ, широкимъ и покойнымъ размахомъ палочки магически вытягивалъ длинную, нескончаемую мелодію, присутую лишь Ветховену, лишь Шуберту или иному творцу, а Бюловъ своей безпашанной энергіей звалъ оркестръ въ заоблачную высь поэтической грезы, указывая всегда публикѣ на музыкантовъ, то Никишъ какъ бы впиталъ понемногу животворныя соки великихъ предшественниковъ, окрылилъ ихъ вдохновеніемъ и предсталъ предъ судомъ публики во весь колоссальный ростъ. Когда онъ стоитъ на страдѣ предъ арміей своихъ сотрудниковъ музыкантовъ, онъ спокоенъ, весь погруженъ въ истолкованіемъ глубокаго внутреннего смысла того, что скрыто подъ нотными линейками;

онъ тогда напоминаетъ древняго жреца, по мановенію руки коего народная масса готова двинуться на какой угодно подвигъ, — такъ грандіозна таинственная сила, влияющая на слушателей г. Никиша. Онъ открываетъ новые горизонты, воскрешаетъ картины и образы, то затаенно грустные, улыбающіеся сквозь слезы, то мрачныя какъ чудовищныя призракы. И вотъ они тихо пролетаютъ предъ вами, касаются не краевъ вашего сердца, а его бездонныхъ тайниковъ, перенося душу въ міръ незабвенныхъ испытаній и волненій. А между тѣмъ, взмахъ палочки Никиша еле уловимъ, и когда нужно сдержать оркестръ отъ молодцоватой удали, ему стоять только протянуть руку впередъ, какъ звуки уже замираютъ и шепчутъ. Скажите, развѣ доступно все это простому смертному, развѣ то не гениальное проявленіе? И что достойно вниманія, такъ это постановка пятой симфоніи Чайковскаго. Когда она шла однажды въ Москвѣ подъ руководствомъ самаго автора, то произвела какое то не разрѣшенное впечатлѣніе. Никишъ доказалъ, что если шестой симфоніей Чайковскій «создалъ пѣсю подобную стону» по выраженію Некрасова, то пятая симфонія преддверіе шестой, хотя бы отъ нея и отзывало сильно періодомъ созиданія «Пиковой дамы». Никишъ потрясъ ею публику, заставилъ пересчитать всѣ ея то мрачныя, то жизнерадостныя поэтическія страницы, подарилъ такимъ эстетически тонкимъ наслажденіемъ, что будто все это свершилось во снѣ, а не на яву. Но полюбуйтесь: вѣдь симфонія при жизни автора, насколько мнѣ не измѣнила память, не имѣла успѣха! А однако вотъ что далъ дирижеръ, — любовь, симпатіи и безпредѣльное раскаяніе слушателя въ своей прежней непредвидѣнности. Но еще не знаешь, чему отдать предпочтеніе: «Les préludes», симфоническая поэма Листа, прошла въ меньшей степени высоко. Никишъ тутъ, казалось, слилъ текстъ поэмы съ музыкой такъ близко, плотно, что все въ ней явилось неотъемлемо высокимъ, гармоничнымъ, какъ вселенная, и необъятнымъ какъ мечта человѣка о брэнности земного существованія, какъ радость о сознаніи силы. При всемъ желаніи придраться хоть къ какимъ-нибудь недостаткамъ, этого никакъ нельзя сдѣлать, а потому и перейдемъ къ воспроизведенію не оконченной симфоніи (H-moll) Шуберта. Г. Никишъ проводитъ ея отчасти субъективно. Онъ растягиваетъ tempo второй части и то ускоряетъ, то задерживаетъ его мѣстами въ первой, выдѣляя больше тревоги и мученія, нежели раздумье и чув-

ства человѣка, «истомленного житейскою бытой». Съ субъективной точки зрѣнія Никишъ правъ, но съ общепринятой онъ явился истолкователемъ новыхъ мыслей. Послѣднимъ номеромъ сыграно вступленіе къ оперѣ «Нюрнбергскіе мейстерзингеры». Много дирижеровъ бралось за исполненіе этой пьесы, но всѣ они скорѣе чаяли въ ней вѣщіе эффекты, на которыхъ можно сорвать рукоплесканія, и совсѣмъ теряли изъ виду художественныя стороны. Никишъ избѣгъ эту мишуру, далъ почувствовать истинный смыслъ «мейстерзингеровъ». Вы помните, вѣроятно, мѣсто, гдѣ является маршъ духовныхъ, громоздкій, неуклюжий, заслоняющій собою остальные темы. Вопреки всеобщему злоупотребленію силой духовныхъ, Никишъ не далъ имъ разгуляться, выдвинувъ знаменитое переплетаніе чуть-ли не сразу восьми темъ. Въ высшей степени интересная, эта работа Вагнера предстала въ неслыханномъ освѣщеніи и чрезвычайно типично обрисовала смыслъ борьбы свободныхъ пѣвцовъ съ мастерскими цеховыми музыкантами средневѣковой Германіи. Было бы совершенно излишне говорить о восторженномъ приѣмѣ публики г. Никиша: онъ понятенъ самъ собой. Было доступно посѣтившимъ это собраніе одно лишь сильное чувство, и это чувство, безпредѣльное изумленіе предъ мощью и силой художника—дирижера, предъ тѣмъ, что солисты отсутствовали, исполненіе же одного оркестра неутомило. Никишъ раздавалъ всѣхъ дирижеровъ нынѣшняго сезона, предъ нимъ поблѣднѣли ихъ личныя особенности, и какъ трудно было потомъ войти въ колею музыкальной жизни тому, кто хоть разъ слышалъ такое исполненіе. Да не подумаетъ читатель, что я пишу безсознательный хвалебный гимнъ, воскуриваю фиміамъ этому идолищу. Далеко вѣтъ! кесарево кесарю...

Но перейду къ замѣчаніямъ о девятомъ симфоническомъ собраніи И. Р. В. О. Имъ дирижировалъ г. Крушевскій, поставившій заглавнымъ номеромъ программы пятую симфонию Глазунова (В-dur). Симфонию москвичи услышали въ первый разъ, и диву далися плодотворности ея автора. Начальная тема ея въ $\frac{4}{4}$, moderato, превосходна по строгости, интересна по гармонизаціи, такъ идущей къ характеру самой тематической сути, а вторая тема, $\frac{3}{4}$, со всѣми уже свойствами Вагнеровскаго построенія: фанфарныя вскрикиванія мѣди, ея плавные ходы. спокойные, бурные взмахи струнныхъ. Аналогію всего этого не трудно, конечно, преслущать въ «Зигфридѣ» Вагнера. Но вотъ скерцо фантастично, ярко, тепло и

вдохновенно написано, отъ него вѣетъ ароматомъ поэтическихъ приѣмовъ. По требованію публики пришлось его повторить. На мой взглядъ, я просилъ бы повторенія Andante, вѣдь оно такъ изящно, задушевно, хотя тамъ немного и нарушена плавность эпизодами, когда духовики вдругъ все переѣзжаютъ ниспадающими аккордами. И все же, думается мнѣ, это лучшая часть. Что же до послѣдней, финальной, то она изобрѣтательна по ритму, особенно въ самыхъ послѣднихъ періодахъ, въ ней есть смѣлость чередованія голосовъ, а средній моментъ съ русскимъ ладомъ, говорить о Глазуновѣ чистой воды. На мой взглядъ, въ Москвѣ симфонія нѣсколько проиграла отъ безвѣтнаго исполненія. Оркестръ у г. Крушевскаго грубоватъ, его тоновыя краски наложены были безъ градацій чуткаго музыканта, какъ бы безъ особой любви къ общей картинѣ. Особенно бросалось это у г. Крушевскаго въ первой части, по моему очень трудной для воспроизведенія; въ скерцо онъ не сумѣлъ сдержать колокольчиковъ и звонъ треугольника, отчего не вышло вефирной прозрачности, въ финалѣ-же, казалось, задушилъ оркестръ и скопалъ многое несоразмѣрной быстротой tempo; получился какой-то звуковой кавардакъ. Дирижеръ—великое дѣло! Не даромъ многими изъ нихъ возмущался до глубины души Берліозъ, говорившій: «самый опасный посредникъ между слушателемъ и композиторомъ—дирижеръ оркестра». У г. Крушевскаго вообще замѣтна еще склонность къ спѣшкѣ въ сюитѣ Лало изъ балета «Намуна», онъ смѣялъ «Fête foraine» до того, что публика осталась въ недоумѣніи. Впрочемъ, недоумѣніе поселила почти вся сюита, по своимъ особенностямъ мало подошедшая къ программѣ симфоническаго концерта. Лучше всего г. Крушевскій сумѣлъ оттѣнить увертюру «Геновефу» Шумана. Г. Пабетъ превосходно исполнилъ первый концертъ (В-moll) Чайковскаго, съ профессорской точностью, музыкальностью и нѣкоторой холодноватостью.

Послѣднимъ, десятымъ симфоническимъ дирижировалъ г. Сафоновъ. Онъ потому пропустилъ въ нынѣшнемъ сезонѣ четыре вечера, что уѣзжалъ концерттировать по городамъ Западной Европы, а потомъ дирижировалъ двумя концертами въ Одессѣ. Когда этотъ человѣкъ, въ высшей степени энергичный, появился на эстраду, публика встрѣтила его бурными рукоплесканіями, раздававшимися при каждомъ появленіи. Концертъ былъ посвященъ памяти основателя консерваторіи Н. Г. Рубинштейна, начавшійся чудной, поэтической

музыкальной скѣвкой «Шехеразада» Римскаго Корсакова. Что за славныя испытанія несетъ она каждый разъ слышателю, что за прекрасныя мечты будить въ его душѣ и дарить впечатлѣннѣе то пестрыхъ нарядовъ востока, то ощущеннѣе благовопнаго фиміама, то вѣги, то ужаса разбитаго корабля, спустившагося въ морскую пучину. И всѣ такія настроенія держать васъ въ своихъ рукахъ, и не можете вы хладновровно и слушать и говорить о «Шехеразадѣ». Ее толково и тонко передаетъ г. Сафоновъ и рукоплесканія слушателей вполнѣ были по заслугамъ. Выступили два новыхъ солиста: пѣвица г-жа Клебергъ и пѣвица г-жа Александровичъ. Странное впечатлѣннѣе получается отъ игры г-жи Клебергъ. Концертъ Шумана (А-moll) въ ея исполненіи звучитъ довольно-таки хорошо; все отдѣлано, чисто, нюансировка согласна партитурѣ, а между тѣмъ такая игра удовлетворяетъ мало. Почему же? Вѣроятно отъ того, что отсутствуетъ темпераментъ, тотъ согрѣвающий внутренней огонекъ, какимъ просвѣтляется наша душа.¹⁾ Я не сумѣю передать вамъ, какой отчаянный успѣхъ выиграла на долю г-жи Александровичъ. Пѣвица она совсѣмъ молодая, а уже съ несомнѣнными задатками на самое блестящее будущее. У нея природныя данныя для колоратуры, чрезвычайно подвижной и легкой. Въ ея несобственно сильномъ сопрано чувствуется теплота, неподдѣльная, подкупающая. Въ вариацияхъ А. Симона для сопрано съ оркестромъ она развернула всѣ свои пышныя голосовыя средства, и, нужно сказать, они далеко не достойны безразличной дюжины. Г-жа Александровичъ ученица Климентовой. Однако работа пѣвицы поработать надъ окончательнымъ закрѣпленнѣе школы, не увлекаясь успѣхомъ, повсюду сопровождающимъ ея выходы на эстрадахъ нашей столицы. Такая пѣвица—достойннѣе не одной Москвы, а потому смотрѣть впередъ—дѣло всякаго таланта.

Кончилисъ симфоническія собранія обоихъ нашихъ обществъ. Каковы-же результаты? Какъ И. Р. М. О., такъ и филармоническое—дали хорошихъ солистовъ. Въ филармоническомъ были Зембрихъ, Мавини, Ваттистини, Штаубъ. Въ русскомъ музыкальномъ: Гофманъ, Исайе, Жерарди, Девойоль. На солистахъ, конечно, не держится (все значеніе и цѣль

симфоническихъ собраній, и оркестровая программа—стойтъ ихъ; а воспроизводители ея, гг. дирижеры, представляютъ понятный интересъ. Количество именъ дирижеровъ особенно много дало филармоническое общество, и изъ нихъ первое мѣсто заняли Эрдмансдерферъ, Колоннъ, Мукъ, а затѣмъ уже Свендсенъ, Машгиковскій и Рихардъ Штраусъ. Къ сожалѣннѣе иностранцы совсѣмъ не ставили произведеній русскихъ композитовъ. Чувствительный пробѣлъ заполнилъ г. Виноградскій, дирижировавшій пьесами Чайковскаго, Кюи, Мусоргскаго, Римскаго-Корсакова. Г. Виноградскій управлялъ лишь однимъ концертомъ. Зарекондовавъ свои способности въ связи съ прекраснымъ подборомъ произведеній, онъ уступилъ мѣсто иноземцамъ. Но и эти послѣдніе слушались съ неподдѣльнымъ живымъ интересомъ. Гораздо болѣе почетное мѣсто отвело русскимъ композиторамъ музыкальное общество. Въ его программахъ, хотя и не каждаго концерта, стояли имена Римскаго-Корсакова, А. Рубинштейна, Талѣева—москвича, Чайковскаго, Ипполитова-Иванова, Глазунова, Сѣрова. Въ томъ и другомъ обществахъ количество произведеній въ большинствѣ своемъ пришлось по одному opus'у, за исключеннѣе того, что въ русскомъ музыкальномъ обществѣ они были въ такой пропорціи: Римскаго-Корсакова исполнялось три названія, Глазунова—два, А. Рубинштейна—шесть и Чайковскаго—четыре. Въ русскомъ музыкальномъ обществѣ произведеніями названныхъ композитовъ дирижировали: гг. Сафоновъ, Ипполитовъ-Ивановъ, Крушевскій и Артуръ Никишъ. Какъ видите, нынѣшній сезонъ былъ чреватъ художественнымъ смысломъ. Особеннаго упоминанія достоинъ нашъ оркестръ: его интенсивный трудъ прямо-таки заслуживаетъ теплою признательности.

Коснувшись сейчасъ русскихъ композиторовъ, я не могу умолчать объ одномъ, заслуживающемъ вниманія слухъ. Откуда онъ пошелъ—Богъ вѣсть! Происхожденіе его должно быть отъ народной поговорки: «слухомъ земля полнится». Впослѣдствіи онъ былъ закрѣпленъ на страницахъ одной мѣстной газеты, правда, не особенно то внушающей довѣрнѣе, но всетаки повлѣившей па перепечатки и другихъ газетъ. Я говорю о назначеннѣи Н. А. Римскаго-Корсакова завѣдующимъ опернымъ репертуаромъ здѣшнихъ казенныхъ театровъ. Насколько правильны сообщенія газетъ, оставляю на ихъ отвѣтственности. Но откуда вотъ этотъ слухъ: будто на слѣдующій зимній сезонъ М. П. Бѣляевъ переноситъ русскіе симфоническіе концерты въ

¹⁾ Къ сожалѣннѣе мы не можемъ согласиться съ отзывомъ нашего почтеннаго сотрудника. Въ первой прѣздѣ свой въ Петербургъ (въ 1891 г.) г-жа Клебергъ поразила насъ своей тонной артистической прѣдчей именнѣе концерта Шумана.

Москву? Правда-ли это? Такъ-ли? А вдругъ такъ, правда! Что-жъ, исполать ему!—крикнули бы москвичи. По правдѣ, Москва жалуется русскихъ композиторовъ. Я могъ бы привести тому не мало доказательствъ, но это завлечетъ меня во 1-хъ слишкомъ далеко, во 2-хъ это и не прямая цѣль корреспонденента. Мне дѣло заносить на страницы единственно то, что лишь такъ или иначе волнуетъ мѣстную музыкальную жизнь.

Въ числѣ ея послѣднихъ событій—оперный экзаменаціонный спектакль учениковъ училища филармоническаго общества, данный 14-го марта, въ Маломъ театрѣ. Во второмъ дѣйствіи оперѣ «Миньонъ» изъ ученицъ большае другихъ успѣшно провели партіи г-жа Гецевичъ, выпускного класса А. Горчаковой, и г-жа Шпигель, класса г. Биженчъ. У г-жи Гецевичъ сочное и довольно сильное по звуку меццо-сопрано; она очень мило играетъ и ведетъ себя на сценѣ. У г-жи Шпигель склонности къ колоратурѣ, и партія, какъ Филины, въ ея средствахъ. Понравился и г. Мутинъ, класса Биженчъ, басъ коего съ баритональнымъ отгѣнкомъ, очень пріятенъ на слухъ, пѣвучъ, поддается легко внутреннимъ побужденіямъ пѣвца. Онъ прелестно пѣлъ Лотаріо въ «Миньонѣ» и прилично игралъ Плумкета въ «Мартѣ». Къ его голосовымъ качествамъ нужно добавить еще благодарную сценичную фигуру. Тенору г. Забусову, изъ класса г-жи Махиной, слѣдуетъ еще учиться, учиться внимательно и усиленно, какъ и г-жѣ Глинковой. сопрано. Въ сценѣ четвертаго дѣйствія «Русалки» г-жа Ларионова доказала, что школа пройденная у г-жи Махиной, выказала хорошую сторону: пѣвица толково фразировать, кантилена ея красива, чего нельзя сказать про пѣніе болѣе быстрого темпа, какъ напр. Allegro арія «Ты пѣжибе къ нему». Игры ей не достаетъ, и въ большой степени. Изъ класса г. Биженчъ вышелъ басъ г. Александровъ, громовдкій, мощный, мало поворотливый. Успѣхъ въ публикѣ громадный. Я думаю ее больше пѣвчилъ громовержецъ, нежели пѣвецъ съ тактомъ и умѣніемъ, до вдобавокъ помогло и знакомство всѣмъ и каждому аріи «Чуютъ правду» изъ «Жизни за Царя». Пѣвецъ въ ней почему то пропустилъ весьма трудный речитативъ воспоминанія о дѣтяхъ. Арію, по горячему настоянію, г. Александровъ повторилъ. Про г-жу Антонову, пѣвшую Виолетту въ «Травиатѣ»

перваго дѣйствія, можно сказать, что она ужеготовая артистка. Училась она у г. Биженчъ. Нѣсколько рѣзче ея сопрано на нотахъ верхняго регистра, очень подвижное, изворотливое зато въ пассажахъ; ей не чужды мудрости всяческой колоратурной эквилибристики, но въ передачѣ проглядываетъ нѣчто тривиальное, мало благородное, начиная съ пѣнія, кончая игрой. Въ «Мартѣ» Флотова смутное впечатлѣніе производила г-жа Степанцова, ученица г-жи Махиной. Возьметъ она ноту, протянетъ только полтакта, а между тѣмъ звукъ уже колеблется въ интонаціи. Это большая странность: встрѣчается она только у пѣвцовъ, кончающихъ карьеру за старостью лѣтъ. Не смотря на то, голосъ г-жи Степанцовой обдаетъ васъ навивнымъ, теплымъ чувствомъ. Большія надежды сулитъ г. Собиновъ, ученикъ г. Додонова. Прекрасный теноръ; не блещетъ силой, зато дышетъ нѣгой и простотой. Пропускаю отзвѣвъ о нѣкоторыхъ ученикахъ и ученицахъ, какъ не обращаю особеннаго вниманія и на нѣкоторые промахи и недочеты, весьма возможные въ такихъ спектакляхъ. Сценическая постановка находилась въ рукахъ г. Василевского. Насколько того можно ожидать отъ учащихся, она удовлетворяла. Пѣвцы и пѣвицы хорошо проводили нѣкоторые моменты, а хоръ иногда жилъ и дѣйствовалъ съ качествами заправскихъ лицедѣевъ. Хоръ пѣлъ ритмично и увѣренно. Разучиваніемъ его занимались г.г. Делле и Ильинскій; первый же изъ нихъ репетировалъ и оркестръ. Въ оркестрѣ замѣтна была твердая игра, хотя мѣдъ немного и выдѣлялась надъ ансамблемъ; но онъ былъ. Въ пѣвцахъ, хорѣ и оркестрѣ чувствовался усердный трудъ и симпатія къ дѣлу. Это важно, такъ какъ поражаетъ въ массѣ единодушіе. Вообще экзаменаціонный спектакль показалъ труды и профессоровъ, и учащихся въ выгодномъ освѣщеніи. Можно сказать, это лучший былъ вечеръ за время существованія училища. Управляя г. Шостаковскій, впервые въ нынѣшнемъ сезонѣ выступившій предъ публикой. Она устроила ему сочувственную и шумную встрѣчу.

Напоследокъ слѣдовало бы упомянуть еще о нѣкоторыхъ концертахъ, но уже и безъ того моя корреспонденція затянулась, а потому откладываю все до будущаго выпуска журнала.

Ив. Липаевъ.



МУЗЫКА ВЪ ПРѢВІНЦІИ.

Казань. (Отъ нашего корреспондента). Въ этомъ году у насъ особое обиліе благотворительныхъ и другихъ концертовъ; въ большинствѣ случаевъ, эти концерты всѣ похожи одинъ на другой; въ нихъ выступаютъ, приблизительно, одни и тѣ-же исполнители, а потому, говорить о каждомъ изъ нихъ отдѣльно, не представляетъ никакого интереса. Но, за Февраль мѣсяцъ, два изъ нихъ выдавались по интересной программѣ: 1) концертъ 18-го Февраля, на усиленіе средствъ Казанскаго окружнаго правленія Императорскаго Россійскаго Общества спасанія на водахъ, на которомъ выдѣлялись: прекрасно сыгранные оркестромъ (театральнымъ, усиленнымъ любителями), подъ управленіемъ директора здѣшней музыкальной школы И. Р. М. О., Р. А. Гуммерта, Легенда «Зорахайда» Свендсена и «Арагонская хота» Сень-Санса, написанная на ту-же народную испанскую тему, что и знаменитая увертюра того-же названія М. И. Глинки, и хотя далеко уступающая этой послѣдней во внутреннемъ музыкальномъ достоинствѣ, но очень яркая, колоритная, блестящая; какъ «Хота», такъ и поэтическая, чудная легенда Свендсена публикѣ очень понравились, и были бисированы. Кромѣ того г-жей Е. Э. Янишевской превосходно была исполнена 1-я часть изъ G-moll'наго концерта Шютта, съ оркестромъ, и хоромъ любителей «Хоръ стрѣльцовъ» изъ «Хованщины» Мусоргскаго. Объ игрѣ г-жи Янишевской я уже говорилъ въ моей корреспонденціи о квартетномъ собраніи... Г-нъ Гуммертъ—прекрасный дирижеръ, прилагающій всѣуси лія къ тому, чтобы съ небольшими оркестровыми средствами получить художественное исполненіе (чего онъ и добился въ «Зорахайдѣ»). 2)—Концертъ 21-го Февраля на усиленіе средствъ для устройства Бактеріологическаго Института. По нѣкоторымъ причинамъ я не могу вдаваться въ подробности объ исполненіи программы, но скажу, что на немъ были между прочимъ исполнены оркестромъ, подъ управленіемъ М. И. Прессъ: «Баба-Яга» Даргомыжскаго и «Пляска Запорожцевъ» Сѣрова; квартетъ Грига (2-ая часть: К. I. Руссъ—1-я скрипка, М. Э. Янишевскій—2-я скрипка, В. В. Чемодановъ—альтъ, В. Ф. Лавровъ—виолончель; трое послѣднихъ—любители; сыгранъ былъ этотъ чудный «Romance»—тонко художественно; «Allegretto a la Romanza» изъ сонаты C-moll и «Andantino quasi Allegretto» изъ сонаты F-dur,—(для фортепьяно и скрип-

ки) Грига—(исп. К. I. Руссъ и Н. Н. Ворошиловъ), 1-а сюита для двухъ роялей А. Аренскаго (исп. Н. Н. Ворошиловъ и Е. Е. Чепуринъ); пѣлъ хоръ любителей (мужской, очень большой). Было-бы недурно, еслибы хоръ этотъ организовался какъ слѣдуетъ, ставъ постояннымъ; состоитъ онъ все почти изъ учащихся въ высшихъ учебныхъ заведеніяхъ нашего города,—очевидно все большихъ любителей хорового пѣнія; что стоило-бы имъ установить извѣстные дни, въ которые они собирались-бы всѣ гдѣ-нибудь и разучивали новыя вещи, обновляли свой небольшой репертуаръ? Почему-бы, напримѣръ, здѣшнему обществу любителей изящныхъ искусствъ не устроить такихъ спѣвокъ въ своемъ помѣщеніи, и не установить,—для всѣхъ этихъ молодыхъ людей, неимѣющихъ средствъ для членскаго взноса,—даровыхъ членскихъ билетовъ?

Изъ неблагозвучныхъ концертовъ, были даны: 11-го февраля, бенефисный концертъ г-жи Вородай (кассирица театра), въ которомъ, между прочимъ, приняла участіе г-жа Томская (о которой я уже говорилъ въ моей корреспонденціи изъ Перми). 17-го былъ концертъ А. М. Томской и Р. О. Бекэ (виолончель), на которомъ, къ сожалѣнію, было крайне мало публики; въ этомъ концертѣ, между прочимъ, театральныи оркестръ подъ управленіемъ М. И. Прессъ, не смотря на слабыя силы, недурно исполнилъ «Итальянское Каприччіо» Чайковскаго. Также мало было публики и въ концертѣ г-жи Э. Я. Мелодистъ (сопрано, пѣвшая въ Казани оперную половину этого сезона) и г-на Акимова (басъ, казанцамъ неизвѣстный). Программа этого концерта была довольно однообразная, благодаря участію въ немъ всего двухъ лицъ. У г-жи Мелодистъ чистый, изящный, красиваго тѣмбра голосъ, и исполненіе ея художественно, дикція правильна и выразительна. Г-нъ Акимовъ обладаетъ сильнымъ, приятнымъ, большаго діапазона, голосомъ, и поетъ хорошо. 24-го февраля былъ музыкально-литературный вечеръ А. И. Шмидтгофъ и М. И. Прессъ, въ которомъ послѣдній исполнилъ оркестромъ, разученную Р. А. Гуммертомъ «Зорахайду» Свендсена, и «Друскенинскую мельницу» Эбала въ своей арражировкѣ (что, даже, стояло на афишѣ); исполненъ былъ также 6-й квартетъ Бетховена (Прессъ—1-я скрипка, Павловскій—2-я скрипка, Леве—альтъ и Бекэ—виолончель).

Въ «обществѣ любителей изящныхъ ис-

кусствъ» идутъ, еженедѣльно, субботнія семейныя собранія, на которыхъ члены общества исполняютъ кое-что, но, сожалѣнію, больше занимаютъ провожденіемъ времени въ разговорахъ. Положимъ, «Общество» еще слишкомъ молодо, но не мѣшало бы него ввести побольше серьезнаго отношенія къ изящнымъ искусствамъ, во имя которыхъ оно основано. Не мѣшало бы устраивать ансамбли: дуэты, тріо, квартеты и т. п. (какъ для пѣнія, такъ и для инструментовъ), исполнять, по возможности, болѣе какъ прежнія, такъ и новѣйшія выдающіяся произведенія, знакомя съ ними членовъ кружка, способствуя музыкальному развитію, читать популярныя лекціи, какъ по музыкальнымъ вопросамъ, такъ и по вопросамъ, касающимся другихъ изящныхъ искусствъ...

Отраднымъ фактомъ въ музыкальной жизни нашего города являются, читаемыя по средамъ (въ посту), въ актовомъ залѣ Университета, приватъ-доцентомъ М. С. Сегель, публичныя (популярныя) лекціи «о физическихъ основаніяхъ теоріи музыки». Пока лекцій было четыре (осталась только одна); лекторъ читаетъ очень популярно, толково, избѣгая непонятныхъ для массы терминовъ и сухихъ формулъ и выкладываетъ, очевидно придерживаясь Гельмгольца, и иллюстрируя свои лекціи многочисленными, очень удачно выбранными, яркими опытами.

Не могу не упомянуть еще объ одномъ отрадномъ фактѣ. Есть у насъ въ Казани одинъ молодой человекъ, 18 лѣтъ, слѣпой съ первыхъ дней своей жизни, — нѣкто И. А. Коаловъ. Онъ занимался скрипкой (ученикъ К. І. Руссъ, состоящаго преподавателемъ въ музыкальной школѣ Р. А. Гуммертъ) и немножко роялю. Въ прошломъ году онъ проявилъ склонность и способность къ композиторству, и г-нъ Р. А. Гуммертъ, прошлой весной началъ заниматься съ нимъ изученіемъ теоріи музыки. Теперь у него есть нѣсколько сонатъ и другихъ произведеній, которыя мнѣ удалось слышать всѣ; онѣ не лишены мелодической изобрѣтательности, интересны прекрасной контрапунктической разработкой, очень хорошо и оригинально гармонизованы, часто поражаютъ оригинальностью, всегда строгаго ритма (напр. у него есть маршъ, построенный на темѣ въ три такта). Безспорно, г. Коаловъ обладаетъ большимъ творческимъ талантомъ, а г. Гуммертъ, — въ очень короткое время, такъ основательно и такъ много вложившій въ него знаний, — является выдающимся педагогомъ. Недавно г. Коаловъ уѣхалъ въ Москву, дер-

жать экзаменъ въ консерваторію, гдѣ хочетъ продолжать и закончить свое музыкальное образованіе и, по полученнымъ мною свѣдѣніямъ, заслужилъ большое одобреніе, слушавшихъ его, гг. Сафонова, Татѣева и Гржимали.

Н. В.

Рига. Молодой гениальный пианистъ Іосифъ Гофманъ, получившій недавно, кстати сказать, званіе солиста Его Величества, концертнровалъ въ теченіе послѣдняго времени въ большихъ городахъ Россіи. Приводимъ отзывъ Рижскаго Вѣстн. о первомъ концертѣ Гофмана.

«Вчера (29 марта) въ залѣ Ремесл. общ. состоялся первый концертъ молодого пианиста Іосифа Гофмана, который своей идеальной игрой очаровалъ публику въ обѣихъ столицахъ до такой степени, что ему пришлось дать тамъ въ нынѣшнемъ сезонѣ цѣлый рядъ концертовъ. Вчерашній концертъ вполне подтвердилъ лестные отзывы о пианистѣ выдающагося критиковъ и знатоковъ Петербурга и Москвы. Молодой Гофманъ обладаетъ изумительной музыкальностью; игра его дышетъ чистой, своеобразной поэзіей и теплымъ чувствомъ, рѣдкимъ идеальными качествами, которыми обладаютъ только истинные артисты. Глубина чувства еще не вполне развита; недостаткомъ прочувствованной страсти, прочувствованнаго горя въ передачахъ молодого пианиста вполне естественны; въ его игрѣ проявляется не тронутая страстями душа юноши, которая только что начинаетъ жить. Самое симпатичное впечатлѣніе производитъ простота, и, если можно такъ выразиться, правдивость въ эстетической передачѣ. Вычурность, погоня за эффектами, совершенно ему чужды. Туше у молодого Гофмана особенно прозрачное, «*pianissimo*» идеально-мягкое, всѣ переходы, каждое «*crescendo*» и «*decrescendo*» замѣчательно отгѣнены, техника доведена до высшей степени совершенства, но никогда не выдвигается на первый, главный планъ; она всюду является только средствомъ для достиженія высшей цѣли — полного благозвучія. Точность и въ особенности ритмичность также выдающіяся преимущества игры Іосифа Гофмана. Вчерашній концертъ начался сонатой Бетховена (соч. 31 № 3 *mi b-moll maj.*), передача которой отличалась классической выдержанностью и ясною простотой. Особенно хорошо удалась пианисту вторая и послѣдняя части. Три пѣсни Мендельсона были настоящими жемчужинами. Вся свѣжесть молодого чувства, вся своеобразная поэзія артистической природы Гофмана сказались въ нихъ съ особенною прелестью. Въ третьемъ номерѣ: тема и вари-

ция — молодой Гофманъ выступилъ передъ нами въ качествѣ композитора. Весьма оригинальная, красивая тема для лѣвой руки и своеобразныя вариации на нее говорятъ о большомъ дарованіи молодого композитора. Во второй части программы насъ поразила идеальная передача ноктюрна Шопена, а изъ третьей части мы особенно выделяемъ «Morgenständchen» — Шуберта-Листа, граціозную польку Рубинштейна и шестую рассодю Листа, въ которой молодой Гофманъ выказалъ изумительную выдержку въ октавныхъ пассажахъ. Буря аплодисментовъ многочисленной публики слѣдовала за каждымъ номеромъ. Изъ дополнительныхъ номеровъ мы особенно выделимъ «Marsche militaire» — Шуберта-Таувига, ритмичность и простота исполненія котораго были неподражаемы, и поэтическую передачу фантазии изъ «Валкири» — Вангера-Листа.

Второй концертъ состоялся 3 апрѣля. Программа его была слѣдующая:

Прелюдія и fuga Баха. 3 фантазии Шумана. Венгерскій маршъ Шубертъ-Листа. Ноктюрнъ Ц-моль, 2 прелюдии, Польскій А съ-дуръ Шопена. Скерцо и Колыбельная пѣсня I. Гофмана. Etude concertante Мошковскаго. Баркарола и Contredanse Рубинштейна.

Саратовъ. (Отъ нашего корреспондента). Смолки сладкіе напѣвы въ нашемъ храмѣ Мельпомены. Затихла съ окончаніемъ зимняго сезона и бившая ключемъ музыкальная жизнь нашей столицы Поволжья; успокоился также и эстетически-удовлетворенный обыватель. Но затишье оказалось только гловнымъ затишьемъ передъ большой концертной бурей. Столичная вокально-музыкальная «ратъ», объявившая провинция свое вѣщее «иду на тя», — не забыла и стогны Саратова. За столичными гостями потянулись наши, какъ сказать, «мѣстные» пѣвцы и музыканты и вотъ въ результатъ на весь великопостный сезонъ — серия всевозможныхъ концертовъ, счетомъ чуть ли не болѣе десятка. Обиліемъ концертовъ поравило насъ особенно вторая недѣля Великаго поста. Сезонъ концертовъ открыли у насъ 11 февраля, въ залѣ Коммерческаго Собранія, артисты Императорской Московской оперы: г-жа Маркова (сопрано) и г.г. Донской (теноръ) и Власовъ (басъ). Названные пѣвцы съ успѣхомъ концертировали въ Саратовѣ въ прошломъ сезонѣ. Многочисленную публику собралъ ихъ концертъ и теперь: сборъ достигъ до 500 руб., а самый концертъ былъ рядомъ шумныхъ овацій по адресу столь рѣдкихъ для Саратова гостей, которымъ за любезной пріемъ пришлось чуть

ли не удвоить и безъ того разнообразную программу вечера. Г. Донской фигурировалъ передъ нашей публикой, между прочимъ, въ романсѣ изъ «Гугенотовъ», затѣмъ въ двухъ тріо (изъ «Ломбардовъ» — Верди, «Къ востоку» — Даргомыжскаго) и др. Излишне говорить, что «премьеръ» Московской оперы исполнилъ свою программу великолѣпно, съ полной художественной законченностью. Начавъ говорить именно только о г. Донскомъ, мы отнюдь не умалчемъ достоинствъ и его талантливыхъ сотоварищей: г-жа Маркова прекрасная пѣвица, а г. Власовъ исполняемъ аріи: изъ «Игоря» (баритонной) и Мефистофеля, «На вемлѣ весь родъ людской» — изъ «Фауста», — показавъ, съ какимъ совершенствомъ можно спѣть эти двѣ вещи. Артисты Московскаго театра оставили по себѣ самое пріятное воспоминаніе.

Кромѣ концерта московскихъ артистовъ на этой недѣлѣ ихъ состоялось еще шесть: концертъ Рауля Кочальскаго, артистовъ Спб. Импер. оперы: г-жи Каменской (контральто) и г. Яковлева (баритонъ); затѣмъ концерты двухъ виолончелистовъ: г.г. Санъ-Дока и Альбрехта, оперныхъ пѣвцовъ, г. Петрова (баритонъ), г.г. Серебрякова, Плауклина (теноръ, басъ) и г-жи Тимофеевой (контральто). Теплый пріемъ оказала саратовская публика пианисту Кочальскому, выступившему въ концертѣ исключительно съ произведеніями Шопена, а также и артистамъ Спб. театра. Не повезло нашимъ мѣстнымъ концертантамъ: баритонъ г. Петровъ еще взялъ сколько нибудь сносный сборъ, но что же касается остальныхъ концертовъ, то, не смотря на интересно составленную программу, эти концерты сборовъ почти не сдѣлали. Такая же участь постигла и московскаго пѣвца г. Клементьева, объявившаго, какъ-то экспромтомъ, на 5 марта, свой концертъ съ участіемъ: г-жъ Плотницкой (меццо-сопрано), Соколовой (пианистки) и куплетиста г. Бураковскаго. Концертъ далъ только около 200 рублей! Едва ли на такую сумму насчитывалъ артистическій квартетъ г. Клементьева!

Полнаго вниманія заслуживаетъ концертъ пианистки Лидіи Гальпернъ, состоявшійся 3 марта въ залѣ Коммерческаго Собранія. Г-жа Гальпернъ, уроженка г. Саратова, для полученія музыкальнаго образованія, еще ребенкомъ была отправлена въ Лейпцигъ. Въ ея окончательномъ образованіи дѣятельное участіе принимали — пианистъ Альфредъ Грюнфельдъ и композиторъ Мошковскій. 3 марта г-жа Гальпернъ выступила съ разнообразной и обширной программой, въ которую вошли произведенія: Бетховена, Шумана, Шопена, Грига и др.

Намъ къ сожалѣнію пришлось прослушать только одинъ № ея программы, а именно Шумановскій «Карнавалъ» (какъ извѣстно вещь трудную и обширную), который и былъ сыгранъ въ общемъ очень хорошо, съ эффектной нюансировкой. Судя по исполненію этой пьесы талантливая пианистка обладаетъ массой вкуса, тонкимъ пониманіемъ всѣхъ характерныхъ особенностей произведенія. Въ преодолѣніи техническихъ сторонъ сыграннаго г-жи Гальпернъ обнаружила выдающуюся бѣглость рукъ — доведенную почти до степени совершенства. Къ сожалѣнію и этотъ концертъ собралъ немногочисленную публику.

Въ настоящее время уже выяснились и новости предстоящаго весенняго сезона. Лѣтній театръ г. Очкина снятъ подъ оперетту бывшимъ антрепренеромъ симбирскаго театра г. Шульцъ. Въ составъ труппы, какъ говорятъ, вошли: г-жи Фролова (каскадная), Иванова (лирическая); г.г. Дунаевъ (теноръ), Долинскій (баритонъ), Блажевъ и Туманскій (комики). Сезонъ оперетты — съ 1 мая и по 1 іюля.

К. У. Лыгинъ.

Томскъ. Благополучно окончивъ сезонъ въ г. Томскѣ, бывший антрепренеръ С. В. Брагинъ составилъ на лѣто оперно-опереточное товарищество, для поѣздки. Начало сезона съ 27 Марта въ г. Орлѣ, съ 1-го Мая—Тула, а потомъ Югъ Россіи. Репертуаръ оперный, пре-

имущественно русскій. Такъ, для начала сезона пойдетъ «Русалка», потомъ предположены «Жизнь за Царя», «Демонъ», «Онѣгинъ» и др. Составъ труппы слѣдующій: мужской персоналъ: М. М. Рѣзуновъ—теноръ, М. В. Франковскій—баритонъ, Н. Ф. Бѣловъ—басъ, И. К. Воронинъ—простака, С. В. Брагинъ—комикъ и др. Женскій: г. Рубинская—др. сопрано, г. Марченко—каскадная, З. П. Панова—меццо-сопрано, А. М. Михайлова—контральто, г. Райчева—комич. старуха. Хормейстеръ—Вендтъ, капельмейстеръ—Тони.

Doce.

— Въ **Харьковѣ**—съ большимъ успѣхомъ далъ 4 марта концертъ пианистъ А. Ф. Бешгъ, въ пользу мѣстныхъ обществъ грамотности и городской амбулаторной больницы. Въ программу вошли: «Жаворонокъ» Глинки-Балакирева, «Лѣсной Царь» Шуберта-Листа, Rigodon-Трига, «Тореадоръ п Андалузка» Рубинштейна и нѣсколько пьесъ концертанта, изъ которыхъ особенно выдѣлился «Вальсъ». Концертанту были поднесены нѣсколько вѣнковъ, лира и портретъ его профессора—Брассена (проф. Парижской консерв.).

Въ IV-мъ мѣстномъ квартетномъ собраніи были исп.: 3-й кв. (ор. 30) Чайковскаго Ес-диг'ный (№ 14) кв. Моцарта и квартетъ ор. 87 Мендельсона.





БИБЛИОГРАФІЯ.

Проф. Эм. Науманъ. Иллюстрированная Всеобщая Исторія Музыки. Развитие музыкальнаго искусства съ древнѣйшихъ временъ до нашихъ дней. Переводъ съ нѣмецкаго, дополненный по новѣйшимъ источникамъ, съ прибавленіемъ: Очерковъ Исторіи Музыки въ Россіи, подъ редакціей Ник. Финдейзена. Томъ I. Выпускъ 1-й. Изданіе Ф. В. Щепанскаго СПб. 1896.

Извѣстный петербургскій издатель Ф. В. Щепанскій предпринялъ новое роскошное изданіе, которое, на этотъ разъ, принесетъ не мало пользы русскому музыкальному міру. Постоянно раздавались жалобы на отсутствіе у насъ болѣе или менѣе подробнаго труда по исторіи музыки. Всѣ до сихъ поръ изданныя по этому вопросу (кстати весьма немногочисленные) книги не могли удовлетворить большинству музыкантовъ или любителей. Главный ихъ недостатокъ заключался, прежде всего, въ отсутствіи тщательной обработкѣ матеріаловъ по исторіи музыки*), а также и то обстоятельство, что если исключить почтеннаго профессора Л. Саккетти, совершенно отдавашаго отрасли исторіи музыки— всѣ авторы являлись мало подготовленными къ трудному дѣлу. Ихъ работы не носили характера самостоятельности, а были, большею частью, компиляціями,

при томъ далеко не полными и вообще мало пригодными для обширнаго круга музыкальныхъ читателей.

Вышедшій въ настоящее время 1-й выпускъ извѣстнаго сочиненія проф. Эм. Наумана «Всеобщая Исторія Музыки» показываетъ, что издателю русскаго перевода припла счастливая и полезная мысль дать на русскомъ языкѣ книгу, отвѣчающую всѣмъ вышеизложеннымъ требованіямъ. Редакторомъ къ настоящему изданію приглашенъ редакторъ-издатель нашего изданія. Это послѣднее обстоятельство не позволяетъ намъ распространиться относительно качества перевода, основательности нѣкоторыхъ отступленій и измѣненій отъ подлинника, что безъ сомнѣнія, зависило отъ національности автора труда и его личныхъ возрѣній на тѣ или другія явленія современной музыкальной жизни, а также совершеннаго отсутствія въ его книгѣ отдѣла, посвященнаго русской музыкѣ, которая начинаетъ играть въ общей исторіи этого искусства все большую и большую роль. По этому мы ограничимся лишь нѣкоторыми замѣчаніями о достоинствѣ этого извѣстнаго труда нѣмецкаго профессора и о внѣшнихъ качествахъ русскаго изданія.

Сочиненіе проф. Наумана въ подлинникѣ заключаетъ два почтенныхъ тома, изъ которыхъ *первый* посвященъ развитію искусства отъ его колыбели до эпохи Баха; *второй*, начинаясь послѣдней, захватываетъ, болѣе или менѣе,

*) Въ данномъ случаѣ исключаются нѣкоторые труды по исторіи церковной музыки.

современное движеніе искусства на Западѣ. Ясное и толковое изложеніе, легкость языка дѣлають это сочиненіе доступнымъ и для неспециалиста-музыканта. Достоинства его заключаются также въ цѣлой массѣ любопытныхъ и часто весьма цѣнныхъ иллюстрацій и нотныхъ примѣрахъ, которыми снабжена эта книга. «Подчасъ исторія безъ иллюстраціи нѣма, читаемъ мы въ проспектѣ русскаго изданія; самое краснорѣчивое описаніе костюмовъ, утвари, оружія, а въ данномъ случаѣ музыкальныхъ инструментовъ и т. д., не въ состояніи замѣнить ихъ воспроизведенія рисункомъ. Тоже самое должно сказать и относительно иллюстрацій къ сочиненію проф. Наумана».

Русское изданіе снабжено тѣми же иллюстраціями и, кромѣ того, какъ видно изъ проспекта, въ немъ тщательно подобраны и иллюстраціи къ русскому отдѣлу. Подобнаго роскошнаго изданія русскіе музыканты еще не имѣли. Первый выпускъ, состоящей всего лишь изъ 40 стр. текста, снабженъ 22 гравюрами и нотными примѣрами; кромѣ того мы находимъ въ приложеніе хорошо исполненные рисунки: снимокъ съ извѣстной картины Доменико, изображающей Св. Цицилію (къ 1-му тому) и современный портретъ нашего гениальнаго композитора Н. А. Римскаго-Корсакова (къ IV тому).

Все это, вмѣстѣ взятое, заставляетъ насъ желать, чтобы изданіе благополучно довелось до конца; тогда русскіе музыканты будутъ имѣть прекрасную настольную книгу. Это тѣмъ болѣе возможно, что несмотря на невысокую цѣну (10 рублей за 4 тома, къ которымъ прибавлена самостоятельная часть о русской музыкѣ, тогда какъ нѣмецкое изданіе стоитъ около 12 рублей), издатель нашелъ возможность устроить подписку съ разсрочкой.

В.

С. Г. Рыбановъ. Церковный звонъ въ Россіи. Съ портретомъ прот. Израилева и нотными приложеніями. Спб. 1896 г.

Нашъ почтенный сотрудникъ напечаталъ въ журналѣ «Русская Бесѣда» чрезвычайно интересное изслѣдованіе, издаваемое теперь отдѣльными оттисками. Мы не знаемъ о существованіи другого столь подробнаго, а порою (именно во вступленіи) даже поэтичнаго изслѣдованія

о церковномъ звонѣ, играющемъ въ русскомъ духовномъ мірѣ столь крупную роль, — какое мы находимъ въ статьѣ г. Рыбанова. Прослѣдимъ послѣднюю.

Авторъ начинаетъ свою статью опредѣленіемъ значенія церковнаго звона у христіанскихъ народовъ вообще. Очень удачно избралъ онъ для этого текстъ шиллеровской «Пѣсни о колоколѣ», не менѣе удачно онъ цитируетъ страничку изъ разсказа Гаршина «Ночь». Далѣе автора опредѣляетъ назначеніе звона въ нашемъ церковномъ обиходѣ и приводитъ текстъ молитвы (изъ «чина благословенія компана, сіе есть колокола или звона»), объясняющей это назначеніе. — Вторая глава статьи посвящена западному церковному звону, развитію колоколовъ и описанію главнѣйшихъ представителей таковыхъ. Разница между западнымъ колокольнымъ звономъ и нашимъ заключается въ томъ, что въ то время какъ у насъ звонятъ, раскачивая языкъ колокола, въ Германіи и Франціи, наоборотъ, — послѣдній приводится въ колебательное движеніе и начинаетъ звонить.

Церковный звонъ и развитіе его въ Россіи г. С. Рыбановъ изслѣдуетъ чрезвычайно подробно. Опредѣляя взглядъ русскаго народа на колокольный звонъ и сообщая нѣкоторые, связанные съ этимъ, разсказы и преданія, авторъ удачно рисуетъ его значеніе въ русскомъ искусствѣ, главнымъ образомъ въ музыкѣ, гдѣ мы имѣемъ чудеснѣйшіе колокольные звоны въ «Жизни за Царя», «Борисѣ Годуновѣ» и «Князѣ Игорѣ» (кромѣ цѣлаго ряда другихъ въ другихъ въ крупныхъ и мелкихъ произведеніяхъ Бородина, г. Глазунова, г. Кюи, Мусоргскаго, г. Направника, г. Римскаго-Корсакова, Сѣрова, Чайковскаго и др.), а также въ живописи. — Историческій очеркъ церковнаго звона въ Россіи (гл. IV) представляетъ очень цѣнный матеріалъ вообще для исторіи музыки въ Россіи. Авторъ собралъ значительное количество историческихъ свѣдѣній о развитіи колокольнаго дѣла и описываетъ всѣ выдающіяся у насъ колокола. Эту главу г. Рыбановъ заканчиваетъ біографическимъ очеркомъ извѣстнаго о. Израилева, знатока церковнаго звона, устроившаго много *мелодическихъ* звоновъ колоколовъ. Авторъ не соглашается со взглядомъ о. Израилева на настройку колокольнаго звона въ мажорныхъ и минорныхъ трезвучіяхъ и мелодически, что противорѣчитъ самому характеру русскаго церковнаго звона.

Наконецъ свою прекрасную статью г. Рыбановъ заканчиваетъ очеркомъ дѣятельности выдающагося современнаго *звонаря* А. В.

Смагина. Биографическій очеркъ этотъ—какъ всегда у талантливаго автора—крайне интересенъ и содержитъ цѣлую массу свѣдѣній чисто этнографическаго характера. Г. С. Рыбаковъ часто весьма удачно подмѣчаетъ тѣ или другія стороны народной жизни и передаетъ ихъ живо и увлекательно.—А. В. Смагинъ, по словамъ автора, прекрасно знаетъ дѣло колокольнаго звона и переложилъ на ноты выдающіеся церковные звоны. Эти ноты также приложены къ изслѣдованію г. Рыбакова.

Трудъ этотъ весьма почтенный и представляетъ хорошій вкладъ въ русскую музыкально-историческую литературу.

Ник. Ф.

— *Der Musikführer*. Redigirt von A. Morin. Verlag von H. Borchhold. Frankfurt a/M.

Это изданіе заставляеть насъ снова позабывать нѣмецкой музыкальной публикѣ. Наша публика отправляется въ концертъ *часто* точно въ дремучій лѣсъ: ей неизвѣстны ни произведенія, ни авторы ихъ, ни намѣренія ихъ. Неподготовленной публикѣ это чрезвычайно затруднительно; отъ нея необразованной спеціально—нельзя и требовать быстрога пониманія композитора и соображенія тѣхъ особенностей, которыя часто составляютъ главное достоинство исполняемаго произведенія. До сихъ поръ при составленіи программъ серьезныхъ симфоническихъ концертовъ у насъ ограничивались сообщеніемъ годовъ рожденія и смерти композиторовъ, съ приращеніемъ стереотипныхъ, quasi-пояснительныхъ замѣтокъ, сводившихся обыкновенно къ извѣстнымъ, уже давно циркулирующимъ среди публики, анекдотамъ. Зачтутую и этого даже не дѣлалось. Лишь въ нынѣшнемъ году (за исключеніемъ прежнихъ одиночныхъ попытокъ) въ программахъ симфон. собраній Р. М. О. появились ноты главныхъ темъ изъ выдающихся исполняемыхъ произведеній (кстати: наименованіе мотивовъ частенько бывало переврано), а въ концертахъ другого учрежденія продавалась болѣе тщательно и подробно составленныя *пояснительныя* программы. Но какъ все это у насъ еще ново, не установилось!

Нѣмецкая публика, посѣщающая концерты, въ этомъ отношеніи гораздо счастливѣе нашей. Жареные яблочки почти кладутся ей прямо въ ротъ! Да та публика и относится иначе къ концертамъ и исполняемымъ въ нихъ произведеніямъ, у насъ же еще нужно *приучить* публику слушать серьезные произведенія, *приучить* переваривать извѣстную, не ставшую шарманочной, музыку...

Обращаясь къ новому изданію предпринятому извѣстной фирмой H. Borchhold'a въ Франкфуртѣ н/М—ѣ, засвидѣтельствуемъ прежде всего о чрезвычайной полезности этого изданія, которое состоитъ изъ цѣлага ряда брошюръ, представляющихъ тщательно и довольно подробно составленныя поясненія наиболѣе выдающихся произведеній музыкальной литературы разныхъ родовъ и формъ (за исключеніемъ, кажется, оперной). Текстъ снабженъ нотными примѣрами. Каждая такая брошюрка стоитъ всего 20 пфен. (т. е. около 6—8 коп.). Отправляясь въ концертъ, всякій желающій дѣйствительно узнать произведеніе легко можетъ ознакомиться по подобному «музыкальному путеводителю», благодаря тому, что нѣмецкая литература ползеть не по черепаши, а издатели, предпринимая какое либо изданіе, служащее для популяризаціи той или другой отрасли искусства—не спятъ, а стремятся фактически и добросовѣстно выполнить свою задачу. До сихъ поръ изданы болѣе 20 тетрадокъ этого изданія, которыя распределяются по слѣдующимъ композиторамъ: *Бахъ* (месса H-moll), *Бетховенъ* (IX симф.), *Берлиозъ* (Реквиемъ), *Брамсъ* (Вариаціи op. 56 для орк., серенада op. 16, фп. конц. op. 15, секстетъ op. 18, академическая [op. 80] и трагическая [op. 81] увертюры), *Гайднъ* (Сотвореніе міра, симф. Es-dur), *Гендель* (Самсонъ), *Моцартъ* (симф. G-moll), *Ц. Франкъ* (Les Béatitudes), *Tinel, E.* (Франциско) *Шубертъ* (симф. C-dur и H-moll) и *Чайковскій* (сюита № 3, op. 55, и серенада op. 48). И теперь уже объявлено о выходѣ еще цѣлага ряда этихъ брошюръ.

Обращаемъ на это полезное изданіе вниманіе нашей публики, составителей программы и пр. Эти путеводители составлены хорошо и толково. Они представляютъ, вмѣстѣ съ тѣмъ и хорошу поживу для гг. рецензентовъ, которыхъ они легко могутъ вдохновить къ писанію болѣе толковыхъ и содержательныхъ рецензій.

Ник. Ф.

«Французскій авторъ о русской музыкѣ». (La Musique et les Musiciens par A. Lavignac. Paris, 1895).

Профессоръ гармоніи въ парижской консерваторіи г. Лавиньякъ издалъ краткую музыкальную энциклопедію въ одномъ томѣ подъ названіемъ «La Musique et les Musiciens» (Paris, 1895). Въ книгѣ этой вы найдете сжато суммированныя свѣдѣнія по акустикѣ, инструментовкѣ, всѣмъ отдѣламъ теоріи музыки, эстетикѣ и исторіи музыки. Небывалымъ фактомъ нужно признать включеніе во французскую музыкальную энциклопедію отдѣла «Русская музыкальная школа» (566—574).

Вотъ что говорить г. Лавиньякъ о русской школѣ: «она представляетъ совершенно своеобразную физиономію, причины которой—въ ея происхожденіи, и не можетъ быть смѣшена ни съ какой другой» (стр. 566).

У Лавиньяка есть, пожалуй, и вѣрные замѣчанія, но большинство мыслей о русской музыкѣ весьма поверхностно и основано на незначительномъ знаніи трактуемаго предмета. Укажемъ обѣ стороны медали. Прежде всего пріятно видѣть, что симпатіи автора повидимому всѣ на сторонѣ прогрессивныхъ элементовъ русской школы. Прогрессивный характеръ взглядовъ автора высказывается и въ соответствующей оцѣнкѣ Глинки. Мы еще Бертраномъ въ его «Nationalités musicales» были приучены къ тому, что иностранцы видятъ въ «Жизни за Царя» вершину творчества Глинки, а «Русланъ» считаютъ за «упадокъ» его творчества. Лавиньякъ не примыкаетъ къ этому взгляду: *«Наиболѣе полно его талантъ развертывается въ «Русланъ и Людмилъ»—говоритъ онъ (стр. 568).* Сочувственное отношеніе къ Бородину, Мусоргскому, гг. Кюя и Глазунову окончательно дорисовываетъ характеръ взглядовъ Лавиньяка. Необходимо замѣтить, что всетаки нельзя особенно довѣрять *непосредственности* его взглядовъ, ибо болѣшую часть его сужденій слѣдуетъ повидимому отнести на долю прекрасной книги г. Кюя «La Musique en Russie», хорошо павѣстной во Франціи.

Г. Балакирева французскій профессоръ называетъ «прямымъ преемникомъ Глинки, съ тѣмъ-же преобладающимъ употребленіемъ народныхъ пѣсней». Про симфоніи Бородина г. Лавиньякъ говоритъ, что онѣ «полны интереса, талантливости, элегантности и хорошо, кромѣ того, оркестрованы». Сочувственно также отношеніе автора къ Мусоргскому, признаніе котораго «обильнымъ мелодистомъ» довольно оригинально въ устахъ профессора парижской *консерваторіи*. Довольно мѣтко замѣчаніе о г. Кюя: «Стиль очень оригинальный и весьма субъективный, энергичный и весьма благородный. Съ Рубинштейномъ и Чайковскимъ, это—три русскіе музыканты, наиболѣе извѣстные во Франціи. Необходимо констатировать слѣдующую особенность: его мелодіи для пѣнія представляютъ изъ себя настоящіе образцы французской просодіи» (570). «Совершенно молодой еще» говоритъ г. Лавиньякъ про г. Глазунова «онъ создалъ много замѣчательныхъ симфоній, изъ которыхъ первая, написанная въ 1885 году, подъ названіемъ «Стеньки Разина» очень интересна оркестровкой. Многие смотрятъ на него, какъ на

самого блестящаго представителя новой русской школы, въ ея новѣйшей фазѣ».

Теперь скажемъ о «франко-русскихъ» недоразумѣніяхъ г. Лавиньяка.

Онъ говорить слѣдующее: «Съ самого своего зарожденія русская школа имѣла въ своей власти могущественную технику, созданную вѣковыми усиліями трехъ великихъ европейскихъ школъ. Ей не нужно было идти ощупью, выработываться. Съ перваго-же дня у ней уже были законченныя орудія техники» (567). Это совершенно невѣрное положеніе. Если русская школа и воспользовалась иностранной техникой, то на этомъ лишь она не могла успокоиться: она должна была переработать въ себѣ эту технику, воспринять въ себя, наложить свой *русскій* отпечатокъ на гармонию, контрапунктъ, ритмъ, инструментовку и кромѣ того распределить эти элементы въ такомъ соотношеніи, какое всего болѣе отвѣчаетъ славянскому духу.

Далѣе г. Лавиньякъ повидимому недостаточно ознакомился съ русскимъ народнымъ творчествомъ и творчествомъ Глинки, если позволяетъ себѣ такую фразу: «частое и систематическое употребленіе *народныхъ* мотивовъ счастливо выдѣляетъ (у Глинки) мѣстный элементъ» (568). Творчество Глинки тѣмъ и дорого, что онъ умѣлъ *создавать* мотивы въ строго-народно-русскомъ духѣ, почти совсѣмъ не черпая *фактически* матеріалъ изъ народныхъ пѣсней (но основываясь на ихъ духѣ). Г. Лавиньякъ сообщаетъ намъ о русской школѣ такія новости, которыхъ мы, русскіе, и не слышали. Такъ напр. оказывается, что исторія русской музыки начинается прямо съ періода романтизма. Глинка и романтизмъ! Романтизмъ и Глинка, весь проникнутый музыкальнымъ здоровьемъ, силою, мощью, здоровымъ реализмомъ

Всего болѣе несправедливо г. Лавиньякъ отнесся къ Чайковскому и г. Римскому-Корсакову, удѣливъ такимъ крупнымъ композиторамъ—первому—восемь, второму—*четыре строчки!* Оцѣнка Рубинштейна въ общемъ довольно вѣрная. Рубинштейна г. Лавиньякъ считаетъ «болѣе русскимъ по рожденію, чѣмъ по своимъ артистическимъ тенденціямъ». Но трудно согласиться съ мнѣніемъ, что и симфонію Рубинштейна ставить его въ первый рядъ симфонистовъ. Комичнѣе всего читать, какъ г. Лавиньякъ перечисляетъ русскихъ виртуозовъ. Или незнаніе его, или индифферентизмъ вкуса простирается у него до того, что онъ ставитъ наравнѣ и Славянскаго, и баламачника Андрева, и Есипова, и Печникова-и т. п.

А. П. Коптяевъ.



ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ О МУЗЫКѢ.

Дѣтство и отрочество П. М. Чайковскаго.

Ст. М. Чайковскаго.

(Продолженіе ¹⁾).

VII.

26 сентября 1848 года вся семья, кромѣ Надежды Тимофеевны, покинула Воткинскъ. Настасья Васильевна Попова проводила Чайковскихъ до Сарапула, гдѣ отделилась и поѣхала въ Уфу къ роднымъ. Оттуда тотчасъ по приѣздѣ она такъ описываетъ Фанни день отъѣзда: «Теперь начну вамъ рассказывать, какъ мы расстались съ Воткинскимъ заводомъ. Въ воскресенье съ утра у насъ былъ покойъ домъ. Всѣ прощались; многіе плакали. Все семейство Кара было у насъ въ этотъ день. Милая Катерина очень плакала, когда прощалась съ Зиной. Поздно къ вечеру мы всѣ вмѣстѣ выѣхали съ завода. Мужчины многіе провожали насъ до Сарапула, такъ что въ заводѣ оставался только Романовъ и Куксинскій, даже Михаилъ Степановичъ отправился съ нами. Мы остановились у Карташева, въ то-же время пріѣхалъ Игнатъевъ, въ домъ была ужасная тѣснота. Петенька очень скучалъ, не зная, что ему дѣлать, у всѣхъ просилъ пера и бумажки писать къ вамъ и на одно письмо не могъ околпчить, чуть не плакалъ, говорилъ, что никакъ нельзя послать: на самомъ лучшемъ письмѣ сдѣлать семь *ташей*».

9 октября путешественники пріѣхали въ Москву. Здѣсь ихъ ожидали неудачи и тяжелыя впечатлѣнія. Во-первыхъ Илья Петровичъ, доверивъ еще въ Воткинскъ одному лицу тайну дѣлаемыхъ ему блестящихъ предложеній, узнавъ въ Москвѣ, что вѣроломный пріятель злоупотребилъ его довѣріемъ и успѣлъ уже самъ занять его мѣсто, а во-вторыхъ, тотчасъ по приѣздѣ, господствовавшая тогда эпидемія холеры прокралась въ ихъ домъ. Воина младшихъ дѣтей чуть не погибла отъ нея. Все вмѣстѣ: и неопредѣленность положенія, въ которомъ очутилась семья, и отсутствіе Ильи Петровича, который, узнавъ непріятную новость, поспѣшилъ въ Петербургъ, и мрачный призракъ холеры сдѣлали пребываніе въ первопрестольной тяжелымъ и нерадостнымъ. Всѣ корреспонденты Фанни выражаютъ это. Особенно сильно все это

отразилось на незажившей еще, отъ ранъ разлуки съ воткинцами, чувствительной душѣ Пети. Она, можетъ быть, какъ никогда еще до сихъ поръ, нуждалась во внимательномъ и любвеобильномъ уходѣ и какъ никогда еще, не была лишена его въ такой степени. Среди хлопотъ, сопряженныхъ съ путешествіемъ, въ заботахъ о дальнѣйшей участи мужа, Александръ Андреевичъ некогда было присматриваться къ настроенію каждаго ребенка. Она поручила ихъ старшей сестрѣ, полу-дѣвочкѣ, вовсе неподготовленной къ педагогической дѣятельности. Зинаида Ильинична всегда была единственныхъ членомъ семьи, не отдавшимъ предпочтенія Петру. Ея любимцемъ былъ Николай и по этому, болѣе чѣмъ вѣроятно, въ роли гувернантки она была и нетерпѣлива, и несправедлива къ маленькому поэту, который до сихъ поръ, помня только добро, оказываемое ему, теперь научился помнить зло. Позднѣйшая холодность къ старшей сестрѣ очевидно имѣетъ зародышемъ эти первыя сношенія съ ней. Среди всего этого, безмятежное и свѣтлое прошлое въ воображеніи мальчика стало еще краше, еще идеальнѣе, тоска по немъ острѣе.

Первое пзъ всѣхъ писемъ къ Фанни доказываетъ это. Писано оно изъ Москвы, судя по содержанию, въ концѣ октября или въ самомъ началѣ ноября.

«Милая m-lle Фанни! Мы въ Москвѣ уже болѣе трехъ недѣль и всѣ лица нашей семьи вспоминаютъ о васъ. У насъ такъ печально, трехъ лицъ намъ очень недостаетъ: васъ, тетюшки и сестрицы Настасья. Я увѣрю васъ, что каждый день вспоминаю воспитаніе, которое вы мнѣ дали. Въ среды, помните, какъ я хорошо учился? Въ пятницы тоже, а въ субботы, помните, какъ вы записывали сколько у насъ первыхъ отбитокъ въ недѣль. Нельзя вспоминать объ этой жизни въ Воткинскѣ. Мнѣ хочется плакать, когда я думаю объ этомъ. Теперь мы учимся у Зины и я очень радъ, что есть кому насъ учить. Папа уѣхалъ отсюда въ Петербургъ, чтобы приготовить намъ квартиру. Мы всѣ, слава Богу здоровы. А вы, моя милая m-lle Ф.? Напишите объ этомъ, пожалуйста» ¹⁾.

Въ первыхъ числахъ ноября Чайковскіе пріѣ-

¹⁾ См. Р. М. Г. Мартъ.

¹⁾ Переводъ съ французскаго.

хали въ Петербургъ и поселились на Васильевскомъ островѣ, близъ Биржи, въ домѣ Мнѣлева.

Здѣсь первыя впечатлѣнія были отрадны, чѣмъ въ Москвѣ: молодая столица имѣла преимущество передъ старой: это была родина Александры Андреевны и почти родина Ильи Петровича; въ ней жило большинство родныхъ, друзей и знакомыхъ. Къ тому-же никакія непріятныя неожиданности не омрачали ни переѣзда, ни водворенія семьи въ новомъ мѣстѣ. Послѣ краткаго перерыва она снова зажила счастливо и спокойно.

Но для Петра здѣсь и началось настоящее испытаніе. Во-первыхъ, тотчасъ-же по прѣвѣдѣ онъ и Николай были отданы въ пансіонъ Шмеллинга. Изабавленные ласковымъ и участливымъ обхожденіемъ Фанни, они нѣ первый разъ встали передъ безучастно относящимся къ нимъ учителемъ пансіона, вѣсто прежнихъ товарищей, Лидіи и Венчикки, увидали ораву мальчишекъ, встрѣтившихъ ихъ какъ новичковъ, по обычаю, пристававшими и колотушками. Потомъ, оба брата поступили въ разгаръ учебнаго сезона; пришлось нагонять пройденный другими курсъ наукъ, а вслѣдствіе этого заниматься чрезвычайно много. Они уходили въ восьмомъ часу изъ дому и только въ тѣхъ возвращались. Приготовлять уроки было такъ трудно, что по вечерамъ приходилось иногда просиживать за книгой до полуночи. Кромѣ того, въ это-же время начались серьезные занятія музыкой съ учителемъ-пѣвцомъ г. Филипповымъ. Судя по результатамъ, достигнутымъ въ очень короткое время, можно смѣло сказать, что учитель этотъ былъ изъ хорошихъ и что онъ заставлялъ много трудиться своего талантливаго ученика. Во всякомъ случаѣ, работа была не по силамъ. «Дѣти уже не тѣ, пишетъ Александра Андреевна, — что были въ Воткинскѣ; свѣжесть и веселость ихъ исчезла. Николай постоянно блѣдный и худощавый, Пьеръ—тоже». Понятно, что при этихъ условіяхъ воспоминанія о Воткинскѣ представляются райскимъ сномъ, тоска по возлюбленной гувернанткѣ еще обостряется. «Пьеръ заплакалъ отъ радости, когда получалъ ваше письмо, милая, добрая Фанни». «Каждый день дѣти вспоминаютъ васъ, Пьеръ говоритъ, что хочетъ утѣрить себя, что это сонъ—его пребываніе въ Петербургѣ, что онъ желаетъ проснуться въ Воткинскѣ около своей дорогой Фанни. Онъ былъ бы тогда самымъ счастливымъ изъ смертныхъ».

Къ переутюженію отъ занятій надо прибавить утомленіе отъ наплыва сильныхъ художественныхъ впечатлѣній.

Изъ корреспонденціи всѣхъ членовъ семьи съ Фанни видно, что дѣтей часто вносили въ театръ, преимущественно въ оперу и балетъ, что у Чайковскихъ часто бывали гости.

Если любительское пѣніе и игра на фортепіано такъ бередили нервы будущаго композитора, что долго послѣ онъ не могъ отогнать преслѣдовавшихъ его, какъ галлюцинаціи, музыкальныхъ воспоминаній, если звукъ механическаго органа пѣвнѣлъ его, то какъ отозвались въ немъ впервые услышанные здѣсь звуки большого оркестра, какъ они должны были восхитить и вмѣстѣ съ тѣмъ болѣзненно глубоко задѣять его впечатлительности! Если офицеръ-дилетантъ доставлялъ ему удовольствіе разыгрываемымъ мазурокъ Шопена, то какъ его удивляла и очаровала игра настоящаго музыканта, какимъ по всемъ вѣроятностямъ былъ его учитель Филипповъ!

Въ результатъ разстройство физическое выражается не только въ худобѣ и блѣдности, но и въ частыхъ заболѣваніяхъ; хожденіе въ пансіонѣ становится очень неаккуратнымъ. Кромѣ того, какъ необходимое слѣдствіе, наступаетъ и моральная переѣма. Петя дѣлается раздражителемъ, капризнымъ, неузнаваемымъ.

Въ началѣ декабря оба мальчика заболѣли корью. У Николая она прошла нормально и по выздоровленіи онъ возвратился въ школу. Не то у втораго брата.

Эта болѣзнь довершила его нервное разстройство. До сихъ поръ неуловимое постороннимъ взглядомъ, оно проявилось въ сильныхъ припадкахъ. Доктора опредѣляли страданія спиннаго мозга.

Къ несчастью, въ имѣющемъ у меня биографическомъ матеріалѣ нѣтъ никакихъ болѣе подробныхъ указаній относительно этой болѣзни, но изъ того факта, что по настоянію докторовъ всякія занятія были безусловно запрещены на неопредѣленное время, и что нашъ больной къ нимъ не возвращался почти до іюня мѣсяца 1849 года,—можно судить, до какой степени родители были встревожены и какъ страшны были самые припадки.

Во время принятыхъ мѣръ, полный покой и полная свобода оказали спасительное дѣйствіе на физическое здоровье мальчика, но характеръ его вернуться къ прежней ясности и ровности уже не могъ. Раны зажили, но рубцы остались.

VIII.

Въ началѣ 1849 года Илья Петровичъ получилъ назначеніе управляющаго алапаевскими и ниже-новянскими заводами наследниковъ Яковлева.

Опредѣливъ старшаго сына въ частный пансіонъ Гровдова для приготовленія къ поступленію въ горный корпусъ, онъ вмѣстѣ съ остальной семьей выѣхалъ изъ Петербурга на мѣсто новаго служенія (Алапаевъ) и прибылъ туда въ серединѣ мая.

Къ концу мая жизни вошла въ свои рамки. «Мы проводимъ время безъ скуки, пишетъ Лидія своей бывшей гувернанткѣ. Утромъ мы учимся у Зины до полудня, потомъ мы работаемъ, по вечерамъ читаемъ, а иногда между собою тапцуемъ или поемъ подъ музыку Пети. Онъ очень мило играетъ, можно подумать—что взрослый человекъ. Нельзя сравнить его теперешнюю игру съ игрою на воткинскомъ заводѣ».

По словамъ Настасьи Васильевны, «онъ здоровъ и милъ», но въ моральномъ отношеніи «Пьеръ неузнаваемъ, пишетъ Александра Андреевна, онъ сталъ лѣнивъ, не учится совсѣмъ и часто огорчаетъ меня до слезъ». Пристрастная «сестрица» и та констатируетъ, что характеромъ онъ очень измѣнился. Эта переѣма настолько должна быть разительна, что посторонніе люди узнаютъ о ней. Приятельница Фанни Эмилія Ландраженъ пишетъ: «То, что я узнаю о Пьерѣ Чайковскомъ, меня очень огорчаетъ и я могу судить по этому, насколько эта переѣма должна васъ печалить. Для меня этотъ ребенокъ всегда былъ лучше всѣхъ другихъ и я не могу себѣ представить, чтобы его характеръ, обѣщавшій такъ много благородныхъ чувствъ, могъ измѣниться. Я воображаю, какъ ро-

дители сожалѣютъ, что вы больше не при ихъ дѣтяхъ. Въ особенноти бѣдняжка Пьеръ много потерялъ въ этомъ и я нисколько не удивляюсь, что онъ дѣлаетъ менѣе успѣховъ потому, что воспитаніе, которое вы ему давали никто не сумѣлъ поддерживать». Наконецъ, и самъ Петя въ слѣдующемъ письмѣ сознается въ своей лѣни. Письмо это писано, судя по одновременному—Лидіи, 7-го іюня.

«Дорогая Фанни! Я васъ очень прошу простить меня за то, что я вамъ такъ давно не писалъ. Но такъ какъ вы знаете, что я не лгу,—то лѣнность тому причиной, но это не завычивость, потому что я васъ все еще люблю, какъ любилъ прежде. Коля учится очень хорошо. Онъ въ прилежаніи имѣетъ 12 со звѣздочкой. Каролина вчера вернулась изъ Златоуста и кланяется вамъ. Тетя Лиза потеряла своего мужа, она была у насъ и вчера уѣхала. Сестрица у васъ. Сегодня папа боленъ лихорадкой. Поля васъ цѣлуетъ отъ всего сердца. Прощайте. Вашъ благодарный ученикъ П. Ч.»¹⁾

Не получивъ на это письмо отвѣта, онъ пишетъ въ серединѣ или въ концѣ іюня еще письмо. Нѣсколько искусственный тонъ его и полное отсутствіе орфографическихъ ошибокъ, заставляютъ предположить, что оно было исправлено взрослыми. Но наконецъ, отвѣтъ Фанни на первое изъ этихъ писемъ пришелъ. Бывшая наставница очевидно обращалась въ немъ къ своему любимцу съ укоризнами.

«Когда мы получили ваше письмо, говоритъ Настасья Васильевна, тетенька читала его вслухъ. Петенька очень много плакала, онъ очень любитъ васъ». Последнее подтверждается и прилагаемымъ его письмомъ.

«М. Ф.! Я на могу вамъ сказать, какъ былъ радъ, получивъ ваше письмо. Я прошу васъ, дорогая Ф., не сердитесь на меня. Вы мнѣ говорите, что вы плакали о томъ, что я вамъ написалъ, что лѣнность причина моего молчанія. Я постараюсь болѣе никогда не быть лѣнливимъ, потому что сознаю, что это скверное чувство, отъ котораго я исправлюсь. Теперь я вамъ расскажу, какъ я провелъ время 20 іюля, день именинъ папы. Гг. Зеленцовъ, Ольховскій и Пеннъ съ дочерьми Сусанной и Алисой пріѣхали къ намъ. Вечеромъ мы устроили живыя картины. Первая была—турки, которыхъ изображалъ Саша и я. Эта картина была очень хорошенъкая. Послѣ слѣдовали итальяне, гдѣ Поля тоже участвовалъ; но что было удивительно—это итальянцы. Папа былъ въ восторгѣ отъ этой картины. Послѣ былъ очень хорошенъкій фейерверкъ и когда все кончилось, Саша, одѣтая въ испанское платье, протанцовала качучу. Весь вечеръ былъ веселъ для взрослыхъ но для меня, подумайте m-lle Ф., недоставало моего брата, моего друга и моей доброй, превосходной наставницы, которую я такъ любилъ въ Воткинскѣ. О! я былъ-бы такъ счастливъ, если-бы могъ провести время съ нею или по крайней мѣрѣ съ Веничкой и Колей. Поля еще слышномъ мальч, чтобы служить мнѣ товарищемъ. Меня забавляетъ только чтеніе. Недавно я перечелъ «Баянунъ Рождества», но теперь мнѣ нечего читать. Скажите мнѣ, дорогая m-lle Ф., могу ли я читать «Телемана» или письма г-жи де-Севинье, я тоже очень-бы хотѣлъ «Духъ христіанства», но я ни-

чего не понимаю. Мама не совсѣмъ здорова; она поручила мнѣ сказать вамъ, что очень васъ любить, но что вы не можете писать вамъ на этотъ разъ по случаю своего недорозвья. Она вамъ кланяется и обнимаетъ васъ. Наша наставница еще не пріѣхала къ намъ. Она пріѣдетъ съ доброй тетей Лизой, которая, кончивъ дѣла въ Петербургѣ, непременно пріѣдетъ жить съ нами. Мы получили опять письмо отъ Коли, который прислалъ свой аттестатъ за іюнь. Онъ учится очень хорошо и всегда имѣетъ 12 со звѣздочками въ прилежаніи и поведеніи. Это очень радуется папу и маму. Я постараюсь учиться тоже какъ онъ и даже лучше, чѣмъ онъ, хотя очень люблю его. Тысячу разъ цѣлую васъ, дорогая m-lle Ф., мой нѣжный другъ. Вашъ на всегда П. Ч.»¹⁾

IX.

Нѣкоторую дѣйствительную переѣмку къ лучшему въ характерѣ мальчика надо отнести къ времени появленія новой гувернантки въ лицѣ Настасьи Петровны Петровой, когда Александра Андреевна сообщаетъ Фанни сама, что «Пьеръ становится благоразумнѣе оттого, что онъ слова началъ учиться со своей новой наставницей».

Настасья Петровна Петрова была круглая сирота, кончившая курсъ въ Николаевскомъ институтѣ и прямо съ ученической сумки пріѣхала 24 ноября 1849 г. въ семейство Чайковскихъ. Какъ и Фанни, дорогой она плакала отъ страха очутиться въ незнакомомъ домѣ, но, какъ и Фанни, быстро утѣшилась. «Вы знаете, какъ тетенька умѣетъ обласкать», говоритъ Настасья Васильевна, описывая пріѣздъ новой гувернантки. Въ это время ей было не болѣе 18—19 лѣтъ, по внѣшности она была не красива, но скромна и симпатична. Въ знаніяхъ, кромѣ языковъ, вѣроятно, болѣе чѣмъ Фанни была приспособлена къ потребностямъ русскихъ учениковъ: менѣе чѣмъ въ полгода она успѣла прекрасно подготовить Петра къ поступленію въ училище правовѣднія. Но все же замѣнить свою предшественницу она не могла и заставить забыть ее не сумѣла.

Чтобы закончить сравненіе двухъ наставницъ Петра Ильича, остается сказать, что единственное, въ чемъ онѣ были вполне сходны—это полное неваніе и равнодушіе къ музыкѣ.

Вмѣстѣ съ появленіемъ новой гувернантки въ Алапаевѣ, домъ оживился присутствіемъ семьи Шобертъ, изъ которой старшая дочь Амалія сдѣлалась однимъ изъ любимѣйшихъ товарищей отрочества Петра Ильича и до нѣкоторой степени замѣнила ему брата Николая и Веничку. До ея пріѣзда, какъ мы это видимъ изъ послѣдняго его письма, онъ чувствовалъ себя одинокимъ. Лидія, становясь барышнейю, удалялась отъ него, на сестру-же Александру и брата Ипполита онъ такъ привыкъ смотрѣть свысока, какъ старшій, что тоже не могъ сблизиться съ ними. Амалія Шобертъ, будучи немногимъ моложе его и почти настолько-же старше его сестры, соединила ихъ и вмѣсто прежней воткинской компаніи дѣтей теперь образовалась новая, гдѣ мальчикъ первенствовалъ нераздѣльно. По воспоминаніямъ графини Литке, онъ отличался необыкновенною фан-

¹⁾ Переводъ съ французскаго.

¹⁾ Переводъ съ французскаго.

тавией въ изобрѣтеніи игръ. Любимѣйшею изъ всѣхъ была въ «жрецы». Заключалась она въ томъ, что всѣ трое они совершали подъ скатами земныхъ горъ, бездѣйствовавшихъ лѣтомъ и замѣнявшихъ для нихъ храмы равныхъ боговъ, всеожженія жертвоприношеній, которые доставлялись младшими сестрами, братьями и другими дѣтьми— въ видѣ сырой моркови, огурцовъ, гороха и проч. Какъ и подобаетъ жрецамъ, большую часть этихъ продуктовъ они пожирали сами. Другая забава состояла въ разыгрываніи пьесъ сочиненія Пети. Его умѣнье устраивать развлечения такъ высоко цѣнилось двумя дѣвочками, что покидая Алапаевъ, онъ оставилъ имъ «законы игры, которымъ онѣ должны были слѣдовать въ его отсутствіе.

1-го мал 1850 года семья Чайковскихъ увеличилась еще появленіемъ на свѣтъ близнецовъ Анастасіи и Модеста. Въ послѣднемъ письмѣ этого періода Пети дѣлится этою новостью со своей бывшей гувернанткой.

Искусственный тонъ, манерность нѣкоторыхъ выраженій, ихъ дѣланное благоправіе и полное отсутствіе обращеній, полныхъ неподдѣльной нѣжности прежнихъ писемъ, указываютъ съ одной стороны на то, что время вышло свое, что мальчикъ примирился со своимъ настоящимъ, что воткинскія воспоминанія удалились въ область того невозвратнаго, о которомъ уже не сожалѣютъ,— съ другой стороны представляютъ нашего героя совершенно въ иномъ видѣ. Между нимъ, просищимъ «пера и бумажки», чтобы написать письмо къ Фани въ Саранулъ, приходившимъ въ отчаяніе, что «на лучшемъ письмѣ сдѣлано пять ташей» и ученикомъ, холодно, какъ заданный урокъ, выписывающимъ каллиграфически о томъ, что онъ радъ «добронравію и прилежанію» ученика Фани, что эти добродѣтели способны «утѣшить наставницу въ горѣ» — страшная разнища. Ему не только, какъ прежде, хочегся быть хорошимъ, потому что это естественный призывъ его благородной, изящной природы, но главнымъ образомъ потому, что надо добиться одобренія старшихъ,— тѣхъ восторженныхъ отзывовъ ихъ, которые вызывались добронравными письмами и «12 съ крестиками» Николая. Во всякомъ случаѣ, это уже не воткинскій ребенокъ, безхитростный и чистый, какъ слеза. Прозрачная ключевая вода замутилась.

Одновременно со всѣмъ этимъ въ музыкальномъ отношеніи онъ дѣлаетъ огромный шагъ впередъ. «Его игру нельзя сравнить съ воткинскою, говорить Лидія,—онъ сталъ играть, какъ большой». Безъ сомнѣнія, тутъ имѣли одинаковое значеніе съ уроками г. Филиппова музыкальныя впечатлѣнія, вынесенныя изъ пребыванія въ Петербургѣ. Это видно изъ того, что онъ играетъ по выраженію одного его письма «для себя, когда ему грустно». Значить не только заученныя пьесы, а такъ-же то, что придетъ въ голову, по-

тому-что музыкальный языкъ его обогатился и музыка въ состояніи замѣнить то, чѣмъ была поэзія въ Воткинскѣ. О стихахъ больше и рѣчи нѣтъ. Настоящій способъ выразить все то, что волнуетъ и томить его душу, найдеть. Съ этой поры, какъ онъ самъ говорилъ, онъ начинаетъ сочинять¹⁾, при чемъ, конечно, дагѣ фантазированный творчество его не идетъ. Звуки, по его словамъ, преслѣдовали его постоянно гдѣ-бы онъ ни былъ, что-бы онъ ни дѣлалъ. Но родители, можетъ быть изъ страха возвращенія нервной болѣзни, или-же потому, что будущности спеціалиста-музыканта для сына не предвидѣли и не хотѣли, отказались отъ всякаго активнаго участія въ дѣлѣ его артистическаго развитія. Ничего не дѣлая послѣ уроковъ Филиппова для музыкальнаго дарованія сына, они въ то-же время отнюдь не предпринимали ничего, чтобы заглушить его. Во всякомъ случаѣ, со времени переѣзда въ Алапаевъ, никто серьезно не интересовался въ семьѣ не только сочинительствомъ мальчика, но и вообще его успѣхами въ музыкѣ. И онъ отчасти изъ гордости, отчасти изъ недоувѣрія къ смутному призванію таягъ про себя свою силу. Можно утверждать, что это обстоятельство много способствовало къ намѣненію его характера. Сознавая въ себѣ нѣчто такое, чего нѣтъ ни въ комъ вокругъ, онъ въ глубинѣ глубинъ сердца чувствовалъ свое превосходство надъ окружающими и не могъ не раздражаться непризнаніемъ его и равнодушіемъ къ его художественнымъ стремленіямъ.

Во всякомъ случаѣ на этотъ разъ въ Петербургъ вѣхалъ уже не прежній ребенокъ. Въ основаніи душевныя качества его остались тѣ-же, но для жизненной борьбы они въ нужной мѣрѣ замутились опытомъ, чувствительность и впечатлительность нѣсколько притупились. Ожиданія отъ жизни уже были не тѣ. Въ его коротенькомъ существованіи уже было прошлое, выстраданное и пережитое, а будущее рисовалось уже не въ видѣ радужно-безмятежныхъ снова дѣтства, а какъ туманная даль, гдѣ онъ зналъ, что кромѣ радостей будетъ и борьба, и лишенія, и страданія. Всего-же важнѣе то, что на этотъ разъ онъ несъ въ себѣ невидимый для другихъ свѣтъ своего настоящаго призванія, который и утѣшалъ его въ трудныя минуты и давалъ право смѣло смотрѣть впередъ.

(Окончаніе будетъ).

¹⁾ На вопросъ, когда онъ началъ сочинять, онъ часто отвѣчалъ: съ тѣхъ поръ, какъ узналъ музыку. Узналъ-же онъ ее настоящимъ образомъ въ первое пребываніе въ Петербургѣ.





НЕКРОЛОГЪ.

А. С. Размадзе.

14 марта с. г. скончался въ Москвѣ Александръ Соломоновичъ Размадзе—профессоръ Московской консерваторіи, композиторъ и музыкальный критикъ.—Р. родился въ 1845 году въ Пензѣ, гдѣ и окончилъ курсъ въ мѣстной гимназіи, откуда онъ перешелъ въ московскій университетъ. Въ Москвѣ же онъ сталъ серьезно образовывать себя музыкально. Наконецъ онъ поступилъ въ лейпцигскую консерваторію, гдѣ занимался подъ руководствомъ нѣсколькихъ профессоровъ, въ томъ числѣ Гаупмана и Мошелеса. Возвратясь на родину, Р. былъ приглашенъ профессоромъ въ Московскую консерваторію, въ которой онъ читалъ лекціи по исторіи музыки, которыя были имъ, впоследствии (1888 г.), изданы отдельной книгой, подъ заглавіемъ «Очерки исторіи музыки отъ древнѣйшихъ временъ до половины XIX вѣка». Въ консерваторіи Р. пробылъ не долго.

Извѣстный вообще болѣе на поприщѣ музыкальной критики нежели композиціи, Р. сотрудничалъ въ нѣсколькихъ періодическихъ изданіяхъ, между прочимъ въ «Русскомъ Курьерѣ», а также редактировалъ «Музыкальный Вѣстникъ» издававшійся въ Москвѣ. Наконецъ въ 1886 г. онъ издалъ въ Кіевѣ книжку «Наша опера и ея хояйство».

Какъ композиторъ, Р. былъ совершенно незвѣстенъ. Въ каталогъ издателя П. Юргенсона

мы находимъ нѣсколько фортепіанныхъ пьесъ, значущихся, однако, подъ довольно высокими—тридцатыми—опусами (Scherzo, Bilder aus dem Leben—2 тетради, Polonaise), а также 12 романсовъ, списокъ которыхъ приложенъ ниже.

Любопытно (по сообщенію газ. «Новости»), что «Р. одновременно служилъ въ московской городской управлѣ... бухгалтеромъ», точно также какъ покойный европейски-извѣстный виомончелпстъ (и директоръ Петербургской консерваторіи)—К. Ю. Давыдовъ занималъ почти такую же должность въ одномъ изъ частныхъ акціонерныхъ обществъ!

Не показывается ли это, въ какой степени, въ сущности, *шатко* положеніе русскаго музыканта?

Перечень изданныхъ романсовъ А. С. Размадзе.

- № 1. Старая пѣсня (сл. Гейне).
- » 2. Пѣсня пльвнаго Ирокеца.
- » 3. Прошаніе.
- » 4. О! поѣдемъ со мной.
- » 5. Хоронили его.
- » 6. Кобзарскія пѣсни.
- » 7. Блаженствомъ равенъ тотъ богамъ.
- » 8. Отравлены мои пѣсни (сл. Гейне).
- » 9. Скорѣе, скорѣе въ объятія мои.
- » 10. Всю ночь стерегли мы.
- » 11. Русалка.
- » 12. Свиданіе. Полно дорогая (дуэтъ).



ПОЧТОВЫЙ ЯЩИКЪ.

Г-ну Б...Благодаримъ за сообщеніе изданныхъ пьесъ О. И. Дютша. Что касается Вашего, какъ и многихъ другихъ подписчиковъ, желанія о печатаніи, въ видѣ дополненія къ прошлѣднему приложенію къ статьѣ В. В. Стасова, программъ русскихъ симфоническихъ концертовъ за истекшій сезонъ, то въ настоящій книжкѣ «Р. М. Г.» Вы найдете послѣдніе. Къ сожалѣнію желаемое печатаніе продолженія «библіографическаго указателя» въ настоящее время неудобно.

Г-ну А. Оводову, *из Оренбурга*. «Музыкальныя правила для дома и жизни» Р. Шумана изданы въ переводѣ П. И. Чайковскаго, П. Юргенсономъ въ Москвѣ. Что касается примѣчаній *Старою друа*, напечатавшаго свой переводъ въ журн. «Дѣтскій отдѣлъ», то едвали удобно перепечатывать ихъ нынѣ опять въ нашемъ изданіи. Попробуйте предложить означенной редакціи издать новый переводъ отдельной брошюрой? — Что касается до интересующей Васъ гравюры со старинной литографіи А. И. Лебедева, то таковая

появится—быть можетъ и не въ столь далекомъ будущемъ—на страницахъ «Русской Музыкальной Газеты», вмѣстѣ съ біографіей покойнаго А. Г. Рубинштейна. За Ваше участіе въ дѣлахъ газеты—сердечное спасибо.

Подписчику № 405. Затрудняемся отвѣтить на Вашъ вопросъ. Въ отношеніи инструментовки русская музыка дѣлаетъ все большіе и большіе шаги впередъ, такъ что можно бояться, что при переложеніи того или другаго произведенія на военный хоръ, послѣдніе могутъ много потерять во впечатлѣніи. Попробуйте сдѣлать аранжировку изъ наиболее подходящихъ къ военному оркестру отрывковъ русскихъ оперъ (напр. вступительный и заключительный хоры, арія Игоря, хоръ à capella и т. д. изъ «Кн. Игоря»). Вообще было бы популяризировать (хотя бы въ формѣ поурри) оперы «Кн. Игорь», «Майская Ночь», «Сибгурочка», «Ночь передъ Рождествомъ» и т. д.

Ред.

Редакторъ-Издатель Ник. Финдейзенъ.

Отъ Редакціи. Въ виду желанія нѣкоторыхъ гг. подписчиковъ имѣть ежегодно продолженіе списка произведеній, исполняемыхъ въ русскихъ симфоническихъ концертахъ и квартетныхъ вечерахъ (списокъ былъ приложенъ къ статьѣ В. В. Стасова: «Митрофанъ Петровичъ Бѣляевъ», биографическій очеркъ ¹⁾), Редакція печатаетъ вслѣдъ засимъ программы таковыхъ концертовъ за нынѣшній годъ, въ видѣ приложения.

(Сезонъ 1895—96 гг.)

**I, Программы русскихъ симфонич. концертовъ.
(Залъ Дворянскаго Собранія).**

1-й русск. симф. конц. 20 Января 1896 г.

подъ упр. А. К. Глазунова и Н. А. Римскаго-Корсакова.

- 1) 3-я симфонія С-dur, соч. 32 Римскаго-Корсакова.
(подъ управленіемъ автора)
- 2) Романсы { Много грусти
Смеркалось } Кюи.
Течуть мои слезы
Когда голубыми глазами }
исп. г-жа Евреинова-Жеребцова.
- 3) Фантазія для орк. «Утесъ» соч. 7 (въ 1-й разъ) Рахманинова.
- 4) Кавказскіе эскизы, для оркестра, соч. 10 (въ 1-й разъ) Ипполитова-Иванова.
- 5) Персидскія пѣсни (№№ 4, 11 и 2) Рубинштейна.
исп. г-жа Евреинова-Жеребцова.
- 6) Уверт. къ оп. «Князь Игорь» Бородина.
№№ 3, 4 и 6 исп. подъ управленіемъ А. К. Глазунова.
Аккомп. г. Лавровъ.

2-й концертъ 17 февраля.

подъ управленіемъ А. К. Глазунова и Н. А. Римскаго-Корсакова.

- 1) 5-я симфонія В-dur (въ 1-й разъ) Глазунова.
- 2) Соната для фп. G-dur, ор. 37 Чайковскаго.
исп. К. Н. Игумновъ.
- 3) а) Вступленіе и антрактъ къ 3 д. оп. «В. Ратклиффъ» } Кюи.
б) Вступленіе и антрактъ къ 4 д. оп. Анджело }
4) а) Вариация на тему Глинки, ор. 35 Лядова.
б) 2 этюда (E-dur и Dis—moll) Скрябина.
исп. К. Н. Игумновъ.
- 5) Воскресная увертюра Римскаго-Корсакова.
(подъ управленіемъ автора)
№№ 1-й и 3-й исп. подъ управленіемъ А. К. Глазунова.

3-й концертъ 24 февраля.

подъ управленіемъ А. С. Аренскаго и А. Б. Глазунова.

- 1) Первая симфонія, H-moll, ор. 4 Аренскаго.
(подъ управленіемъ автора).
- 2) Каватина Бончаковны Бородина.
исп. г-жа Н. А. Фриде.
- 3) Первое скерцо въ F-dur Кюи.
- 4) Увертюра къ драмѣ «Гроза» (въ 1-й разъ) Чайковскаго.

¹⁾ См. Февральскую книжку «Русской Музыкальной Газеты» за 1895 г.

- 5) Романсы: а) Когда я гляжу тебѣ въ глаза Глазунова.
 б) Ты и вы Римскаго-Корсакова.
 исп. г-жа Фриде.
- 6) Первая уверт. на греческія темы. оп. 3 Глазунова.
 №№ 2, 3, 4 и 6 исп. подь управленіемъ А. К. Глазунова.
 Акомпан. г. Лавровъ.

4-й концертъ 9 марта.

подь управленіемъ А. К. Глазунова и Н. А. Римскаго-Корсакова.

- 1) 1-я симфонія G-moll (Зимнія грѣзы) Чайковскаго.
 2) Тарантелла съ хоромъ Глинки.
 3) Драматическая увертюра (въ 1-й разъ) Витоля.
 4) Отрывки изъ оп. «Псковитянка» Римскаго-Корсакова.
 а) увертюра, б) хоръ («грозець царь»), в) антрактъ и хоръ 3-го дѣйствія,
 г) заключительный хоръ.

(подь управленіемъ автора).

№№ 1, 2 и 3 исп. подь управленіемъ А. К. Глазунова.

II, Программа пятого русскаго квартетнаго вечера

въ залѣ Кредитнаго Общества,

въ Среду 6 Марта.

- 1) Пять новинокъ, ор. 15 Глазунова.
 2) Квартетъ C-dur № 6-й въ (1-й разъ) С. Танѣва.
 3) Первый квартетъ D-dur, ор. 11 Чайковскаго.

Исп.: гг. Гильдебрандтъ, Гельбе, Гейне и Вержбиловичъ.

ОБЪЯВЛЕНІЯ.

Подь моимъ изданіемъ вышла новая книга:

ЯИЧКОВЪ, ШКОЛЬНЫЙ ХОРЪ.

КЛАССНОЕ ПОСОБІЕ ПРИ ОБУЧЕНІИ ПѢНІЮ.

Одобрено Художественнымъ Советомъ С.-Петербургской Консерваторіи
 Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества.

Цѣна 30 коп.

К. Г. ЗИХМАНЪ,

КНИЖНЫЙ МАГАЗИНЪ въ г. РИГѢ.

Кромѣ того изданія [мой можно получить въ слѣдующихъ книжныхъ торговляхъ:

въ С.-Петербургѣ, у бр. Башмаковыхъ, Глазунова, Попова,
 Суворина, Фену и Эггерса.

„ Москвѣ, у Думкова (подь фирмою бр. Салаевыхъ);

„ Харьковѣ, у Суворина;

„ Одессѣ, у Распопова.

Въ Главной Конторѣ „Русской Музыкальной Газеты“

(С.-Петербургъ, М. Морская, 9)

ПОСТУПИЛИ ВЪ ПРОДАЖУ НОВЫЯ КНИГИ:

Гекторъ Берлиозъ

„МЕМОУАРЫ“

Переводъ съ французскаго В. А. Оссовскаго.

Часть первая (до путешествія Берлиоза въ Италію).

236 стр. in 16°. Спб. 1896. Цѣна 75 коп., съ перес. 90 коп.

Ц. А. КЮИ

„Русскій Романсъ“.

Очеркъ его развитія.

Съ портретомъ автора.

212 стр. in 16°, въ изящной папкѣ. Спб. 1896.

Изданіе Н. Ф. Финдейзена.

Цѣна 75 к., съ пер. 1 р.

Прот. Дм. Вас. Разумовскій.

ПАТРИАРШІЕ ПѢВЧІЕ ДІАКИ И ПОДДІАКИ

И

ГОСУДАРЕВЫ ПѢВЧІЕ ДІАКИ.

Съ портретомъ и факсимилэ Прот. Дм. Вас. Разумовскаго, біографическимъ очеркомъ и спискомъ его печатныхъ трудовъ.

96 стр. Цѣна 50 к., съ перес. 60 к.

С. Рыбаковъ.

О ПОЭТИЧЕСКОМЪ ТВОРЧЕСТВѢ УРАЛЬСКИХЪ МУСУЛЬМАНЪ.

(Татарь, Башкирь и Тептярей).

40 стр. со многими нотными примѣрами (пѣснями и инструментальными мелодіями). Цѣна 50 коп., съ перес. 60 коп.

ПИСЬМА

АЛЕКСАНДРА НИКОЛАЕВИЧА СѢРОВА.

къ его сестрѣ С. Н. Дю-Туръ,

изданныя Ник. Финдейзенъ.

267 стр. (in 16°), съ приложеніемъ факсимилэ А. Н. Сѣрова.

Спб., 1896. Цѣна 75 коп., со перес. 90 коп.

Доволено ценаурою. С.-Петербургъ, 15-го Апрѣля 1896 г.

Тип. Н. Финдейзена. М. Морская, 9.

МУЗЫКАЛЬНАЯ

№ 5 (Май).

ГАЗЕТА.

ИЗОБРАЖЕНІЯ МУЗЫКАЛЬНЫХЪ ШКОЛЪ,
РУССКОЙ И ПОЛЬСКОЙ.

По моей просьбѣ, при настоящей книгѣ «Русской Музыкальной Газеты» прилагаются изображенія двухъ музыкальных пѣвческихъ школъ: русской, конца XVII вѣка, по всей вѣроятности московской, и польской, XIV вѣка, по всей вѣроятности краковской.

Я уже разъ издавалъ обѣ эти картинки: первую, въ «Извѣстіяхъ Императорскаго Археологическаго общества», 1860 года, т. II, выпускъ 5—6, вторую — въ атласъ моего изданія «Славянскій и Восточный орнаментъ», 1886 года, листъ 116. Но оба эти изданія мало знакомы публикѣ, особливо музыкальной, и относятся ко временамъ довольно давнимъ, поэтому я счелъ, что не мѣшаетъ воспроизвести снова еще разъ картинки очень любопытные: до сихъ поръ такъ мало извѣстно изображеній старинныхъ музыкальныхъ школъ.

I.

О первой картинкѣ было напечатано мною въ «Извѣстіяхъ Археологическаго общества», которыхъ я былъ тогда редакторомъ, слѣдующее: «Засѣданіе 26 ноября 1860 года. Подъ предсѣдательствомъ Изм. Ив. Срезневскаго, въ присутствіи гг. членовъ: А. И. Артемьева, М. И. Броссэ, В. В. Вельяминова-Зернова, Г. С. Де-стуниса, А. А. Куника, А. И. Лазаревскаго, В. И. Ламанскаго, Н. В. Любомудрова, М. Я. Морозкина ¹⁾, П. П. Пекарскаго ²⁾, Д. В. Полънова ³⁾, А. Н. Пыпина, П. И. Савваитова, В. В. Стасова и М. И. Сухомлинова... § VIII. Членъ-корреспондентъ В. В. Стасовъ и академикъ И. И. Горностаевъ ⁴⁾ пред-

¹⁾ Священника Казанскаго собора.

²⁾ Секретаря отдѣленія русской и славянской археологіи.

³⁾ Секретаря Археологич. общества.

⁴⁾ И. И. Горностаевъ не былъ членомъ Археологическаго общества, а только выполнялъ литографическими чернилами, по моей прось-

ставили собранію литографированный снимокъ рисунка изъ рукописи 1681 г. подъ названіемъ: «Мусикія» Дилецкаго, съ любопытнымъ изображеніемъ старинной пѣвческой школы, въ которой учитель преподаетъ пѣніе своимъ ученикамъ. У нихъ у всѣхъ въ рукахъ нотные тетради, на которыхъ видны линейныя ноты, а не крюковыя. На столѣ съ затѣйливой рѣзбой видны чернильницы, песочницы, перья и ножички. Надъ школою изображенъ крестъ, а выше его въ облакахъ Иисусъ Христосъ на престолѣ. На этомъ рисункѣ есть и двоестишіе:

«Въ заповѣдехъ Господнихъ приспо пребывайте
И въ трудѣхъ ученія себе утверждайте».

Опредѣлено: изображеніе пѣвческой школы помѣстить въ «Извѣстіяхъ Археологическаго общества».

Теперь, черезъ 35 лѣтъ послѣ изданія этого рисунка, я могу къ тогдашнему моему описанію прибавить еще нѣсколько строкъ объясненія.

Рисунокъ, изданный мною, взятъ изъ сочиненія Николая Дилецкаго: «Мусикія», и именно изъ экземпляра рукописи, принадлежащаго Московскому обществу Исторіи и Древностей. Въ 1860 году, онъ былъ присланъ изъ Москвы въ наше Археологическое общество, я уже теперь и не помню, для какой надобности, и я, увидавъ этотъ рѣдчайшій рисунокъ, тотчасъ рѣшился издать его, и попросилъ И. И. Горностаева сри-

бѣ, рисунки, избранныя мною и назначенныя для того или другого № «Извѣстій».

совать его для нашего изданія. Копія до малѣйшихъ подробностей вѣрна.

Николай Павловичъ Дилецкій, о которомъ у насъ говорится, былъ, по видимому, литовець родомъ, и родился въ Кіевѣ. Учителемъ его былъ, въ Вильнѣ, нѣкто Замаревичъ, «искуснѣйшій творецъ». Онъ прилежно изучалъ музыкальныя творенія, какъ православныхъ, такъ и католическихъ композиторовъ: Зюски, Рожицкаго, Коляды, Мильчевскаго ¹⁾, но кто именно онъ былъ — этого неизвѣстно, потому что никакихъ біографическихъ свѣдѣній о немъ не сохранилось, кромѣ того, что извѣстно изъ заглавій трехъ его сочиненій, до сихъ поръ ненапечатанныхъ, и сохранившихся, въ видѣ рукописей, въ нѣкоторыхъ бібліотекахъ. По Сахарову ²⁾, они находятся въ бібліотекахъ: Московской Духовной Академіи, Тверской Семинаріи, Московскаго Архива Министерства Иностранныхъ дѣлъ, Московскаго общества исторіи и древностей, Сахарова.

Заглавія ихъ слѣдующія:

А. Грамматика пѣнія мусикійскаго, или извѣстная правила въ слозѣ мусикійскомъ, въ нихъ же обрѣтаются шесть частей, или раздѣленій. Издадеся въ Смоленску, въ лѣто отъ Рождества Спасителя нашего и Бога 1677, *Николаемъ Дилецкимъ*.

¹⁾ *Разумовскій*, Церковное пѣніе въ Россіи. Москва, 1867, стр. 211—212.

²⁾ Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенія, 1849, т. 61, стр. 179, статья *И. И. Сахарова*: «Изслѣдованія о русскомъ церковномъ пѣвопѣніи».



Русская пѣвчeskая школа въ XVIII вѣкѣ.

Рисунокъ находящійся въ рукописи Мусикія Далецкаго 1681 года принадлежитъ Московскому Обществу Исторіи и Древностей.



Польская пѣвческая школа, XV вѣка.

Чисунокъ находящійся въ сочиненіи В. В. Стасова „Славянскій
и восточный арнаментъ“.

В. Idea грамматики мусикійской, составленная прежде *Николаемъ Дилецкимъ* въ Вильнѣ, послѣжде же имъ же переведена на словенскій діалектъ въ царствующемъ градѣ Москвѣ, лѣта отъ созданія міра 7187 (1679).

В. Въ славу св. Троицы славимаго Бога, сія книга, Мусикия, написана первое съ писемъ древнихъ доброписцевъ, второе изысканіемъ діакона *Іоанникія Трофимова сына Коренева*, что служилъ у Великаго Государя на сѣнѣхъ, въ соборѣ Стрѣтенія Господня, послѣди же совершился *Николаемъ Павловымъ сыномъ Дилецкимъ*, лѣта 7189 (1681) мая въ 30 день.

И такъ, Дилецкій жилъ и писалъ свои сочиненія сначала въ 1677 г., въ Смоленскѣ, потомъ, въ 1679 г., въ Вильнѣ, и наконецъ, въ 1681 г., въ Москвѣ. А такъ какъ его третья работа имѣетъ своимъ авторомъ не его одного, а также и діакона Коренева, служившаго при придворной церкви, то можно предполагать, что онъ былъ не католикъ, а православный.

Однако же церковное пѣніе, которымъ онъ занимался и о которомъ писалъ теоретическія сочиненія, было не вполне коренное русское, или точнѣе сказать греко-русское, а такъ называемое *партесное*, т.-е. хотя и заключало мелодіи православной церкви, но снабженныя гармоніей по правиламъ западной церковной музыки. Въ XVII вѣкѣ это пѣніе уже начинало входить у насъ въ

употребленіе, подѣ влияніемъ южныхъ и польскихъ нашихъ провинцій, и было очень любимо въ придворной и аристократической сферѣ. Въ первый разъ Кіевскіе пѣвчіе были вызваны въ Москву, при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ, въ 1652 г., изъ Кіевского братскаго монастыря, въ числѣ 11 человекъ, съ архидіакономъ Михаиломъ во главѣ, и подѣ управленіемъ Ѳедора Тернопольскаго. Въ іюлѣ того же года ихъ отпустили обратно. Въ 1656 г. выписали изъ Кіева старца Іосифа Загвойскаго, для управленія «партеснымъ пѣніемъ» въ Москвѣ. Въ Москвѣ, Дилецкій жилъ у Григорія Дмитріевича Строганова, знаменитаго пѣвца и любителя пѣнія.

Въ заключеніе укажу на то, что на нашей картинкѣ, ученики, числомъ *восемь*, очень изящно одѣты, въ болѣе или менѣе длинные кафтаны, но тѣ трое, которые не за столомъ сидятъ, а стоятъ на ногахъ—босые. Ихъ пожилой учитель съ длинной бородой и усами, носитъ скуфейку на головѣ и одѣтъ въ очень хорошій кафтанъ. Онъ сидитъ въ богатомъ креслѣ съ высокой спинкой, и правою рукою придерживаетъ на столѣ нотную тетрадь съ линейными нотами, а лѣвою—бьетъ тактъ, Сцена дѣйствія, вѣроятно, Москва.

II.

Изображеніе польской музыкальной школы взято мною изъ «Градуала» 1406 г., огромнаго формата, на пергаментѣ, на латинскомъ язы-

къ, находящагося въ библиотекѣ Краковскаго собора, № 42. Эта рукопись писана по повелѣнію польскаго короля Іоанна Альберта, нѣкимъ Станиславомъ. Разрисоваль ее—Томекъ (Тома). На рисункѣ изображена, на золотомъ полѣ, комната, среди которой стоитъ высокій аналогій съ раскрытой пѣвческой книгой, гдѣ на обѣихъ листахъ стоятъ ноты со словами: Sanctus, Sanctus, Sanctus. Съ этой книги громко поютъ 12 мальчиковъ-ученикомъ, въ разноцвѣтныхъ польскихъ кафтанахъ, въ цвѣтныхъ чулкахъ и черныхъ баш-

макахъ съ отворотами. Одинъ изъ нихъ—со школьной сумкой черезъ плечо; большинство—въ круглыхъ шапкахъ. Ими управляютъ два челоуѣка: учитель, не старый, съ длинными волосами, и бритый, въ круглой красной шапкѣ и золотоузорчатомъ широкомъ кафтанѣ; онъ задаетъ тактъ дирижерскою палочкою, и размахиваетъ лѣвою; его помощникъ, тоже не старый и бритый, въ такой же шапкѣ и кафтанѣ, самъ поетъ, и рукою тактъ бьетъ. Вѣроятно дѣло происходитъ въ Краковѣ.

В. Стасовъ.



ШАРЛЬ ГУНО

ЗАПИСКИ АРТИСТА.

(Переводъ съ французскаго А. В. Оссовскаго).

(Окончаніе).

Хотя «Сафо» и не заслужила того, что называется успѣхомъ, но все-же ея постановка имѣла полезныя послѣдствія для моей будущности. Начать съ того, что Понсаръ въ вечеръ перваго-же представленія обратился ко мнѣ съ предложеніемъ написать хоры къ пятиактной трагедіи его «Улиссъ», предназначенной для «Французскаго театра». Я тотчасъ-же выразилъ свое согласіе, даже не зная произведенія: слава автора «Лукреціи», «Шарлотты Корде» и др. давала мнѣ болѣе чѣмъ увѣренность въ достоинствѣ произведенія, къ сотрудничанію въ коемъ я имѣлъ счастье быть приглашеннымъ. Обычный наличный составъ «Французскаго театра» пришлось по этому случаю усилить приглашеніемъ хора и увеличеніемъ численности оркестра.

«Улиссъ» былъ представленъ впервые 18 іюня 1852 г. Нѣсколькими днями ранѣе я женился на дочери Циммермана, знаменитаго профессора фортепьянной игры въ консерваторіи, изъ прекрасной школы котораго вышли Прюданъ, Мармонтель, Горіа, Лефебуръ-Вели, Равина, Бизе и мн. др.

Музыкальная часть «Улисса» состояла изъ четырнадцати хоровъ, одного соло для тенора, нѣсколькихъ драматическихъ сценъ подъ музыку (мелодрамъ) и оркестроваго введенія. Для композитора являлась нѣкотораго рода опасность въ однообразіе вслѣдствіе употребленія однихъ и тѣхъ-же средствъ, — хора и оркестра. Тѣмъ не менѣе мнѣ удалось довольно счастливо выбраться изъ труднаго положенія, и это второе мое произведеніе еще болѣе поддержало меня во мнѣніи артистовъ. Кромѣ того, моя партитура удостоилась счастья, не выпавшаго на долю «Сафо»: гг. Эскюдье

благосклонно согласились бесплатно отгравировать мое новое сочиненіе.

«Улиссъ» былъ исполненъ сорокъ-разъ. Хоры, сочиненные мною для него, кажутся мнѣ довольно характерными и выдержанными, а стиль ихъ уже достаточно самостоятельнымъ; употребленіе же оркестра оставляетъ здѣсь еще много желать скорѣе въ смыслѣ опытности, чѣмъ въ смыслѣ колоритности, которая, въ общемъ, довольно удалась мнѣ по врожденному чутью.

Нѣсколько дней спустя послѣ моей женитьбы я былъ назначенъ директоромъ «орфеона» и пѣнія въ коммунальныхъ школахъ города Парижа. На этомъ посту я замѣнилъ г. Губерта, ученика и въ свою очередь преемника Вильгема, создателя «орфеона». Новая обязанность, лежавшая на мнѣ восемь съ половиною лѣтъ, были благотворны для меня въ музыкальномъ отношеніи, приучивъ меня къ управленію большими вокальными массами и умѣнью получать сильную звучность и изъ самыхъ простыхъ сочетаній¹⁾.

Третьей моей попыткой писать для сцены была «Окровоавленная монахиня», пятиактная опера на текстъ Скриба и Делавинь. Дѣло въ томъ, что Несторъ Рокпланъ, все еще остававшійся директоромъ оперы, сблизившійся со мною и полюбившій мою «Сафо», находилъ во мнѣ стремленіе къ «созданію грандіознаго». Онъ то и выразилъ желаніе, что-

¹⁾ «Орфеонъ» — общепринятое во Франціи названіе хоровыхъ обществъ, подобно нѣмецкому «Лидертафель». Первое такое общество было основано въ 1818 г. въ Парижѣ известнымъ въ свое время теоретикомъ и композиторомъ Бонильономъ-Вильгемомъ. Съ тѣхъ поръ орфеоны все болѣе и болѣе распространялись во Франціи, такъ что въ 1861 г. ихъ числилось около 1500, съ 60,000 членовъ-орфеонистовъ. *Переводъ.*

бы я сочинилъ для его театра пяти-актное произведеніе. «Монахиня» была написана въ теченіе 1852—53 гг.; къ разучиванію ея приступили 18 октября 1853 г., затѣмъ отложили въ сторону, снова принимались за нее нѣсколько разъ и, наконецъ, поставили на сценѣ 18 октября 1854 г.,—ровно черезъ годъ послѣ первой репетиціи. Она имѣла всего лишь одиннадцать представленій. Въ управленіи оперою произошла перемѣна: Рокпланъ былъ замѣненъ г. Кронье. Новый директоръ объявилъ, что не позволитъ играть «подобную дрянь», и опера исчезла съ афишъ и болѣе уже не появлялась на нихъ.

Мнѣ пришлось нѣсколько пожалѣть объ этомъ событіи. Прекрасная цифра сборовъ вовсе не требовала отъ дирекціи такой рѣшительной мѣры. Но, вѣдь, говорятъ, рѣшенія гг. директоровъ имѣютъ иногда нѣкоторую сокровенную подкладку, пытаются узнать которую бесполезно: вамъ охотно объяснятъ предлоги принятаго распоряженія, истинныя же причины его останутся для васъ тайной. Не знаю, имѣла-ли «Монахиня» залогъ продолжительнаго успѣха. Я этого не предполагаю,—и не потому, чтобы произведеніе могло быть названо неэффективнымъ: въ немъ было нѣсколько захватывающихъ сценъ. Но сюжетъ былъ ужъ слишкомъ однообразно-мраченъ и, въдобавокъ, болѣе, чѣмъ вымысленный, болѣе, чѣмъ неправдоподобный: онъ переходилъ границы возможнаго и весь былъ основанъ на чисто фантастическомъ, недопустимомъ положеніи и, слѣдовательно, не заключалъ въ себѣ драматическаго интереса, ибо таковой немислимъ внѣ предѣловъ правды или, по крайней мѣрѣ, правдоподобія.

Мнѣ кажется, къ числу достоинствъ этого произведенія слѣдуетъ отнести на мой счетъ значительный шагъ впередъ въ пользованіи оркестромъ; нѣкоторыя страницы написаны уже съ болѣе глубокимъ знаніемъ средствъ инструментовки и носятъ слѣды опытной руки. Многія мѣста въ немъ довольно удачны,—напр., въ первомъ дѣйствіи пѣснь крестonosцевъ; во второмъ—симфоническая прелюдія и маршъ; въ третьемъ—теноровая каватина и дуэтъ....

Я утѣшился отъ постигшей меня непріятности созданіемъ симфоніи (№ 1,

въ *ре*) для «Общества молодыхъ артистовъ», незадолго передъ тѣмъ основаннаго Паделу и дававшего свои концерты въ залѣ Герца, на улицѣ Виктоарь. Симфонія была хорошо принята, и этотъ пріемъ побудилъ меня написать и вторую симфонію для того-же общества (№ 2, въ *ми—бемоль*), также имѣвшую успѣхъ. Около того-же времени я сочинилъ торжественную мессу въ честь св. Цециліи, исполненную 22 ноября 1855 г. въ церкви св. Евстафія «Ассоціаціей артистовъ-музыкантовъ»; съ тѣхъ поръ месса неоднократно ставилась и въ другихъ мѣстахъ. Я посвятилъ ее памяти моего тестя Циммермана, котораго мы потеряли 29 октября 1853 г.

Управленіе орфеономъ отнимало у меня тогда значительную часть времени. Для большихъ хоровыхъ концертовъ этого общества я писалъ различныя сочиненія, изъ которыхъ инныя не прошли незамѣченными и въ число которыхъ входятъ двѣ мессы. Одна изъ послѣднихъ была исполнена подъ моимъ управленіемъ 12 іюня 1853 г. въ Парижѣ въ церкви св. Германа-оксерскаго. Во время одного ежегодно устраиваемаго орфеономъ большого торжества, 8 іюня 1856 г. жена моя подарила мнѣ сына. (Три года раньше, 13 числа того-же мѣсяца мы потеряли нашего перваго ребенка, дочь). Утромъ въ день рожденія сына жена имѣла силу духа предъ моимъ уходомъ на собраніе орфеона скрыть отъ меня первые приступы родовъ, а когда послѣ полудня я возвратился домой, у меня уже былъ сынъ.

Появленіе на свѣтъ ребенка, котораго мы такъ долго ожидали, было для насъ радостью и праздникомъ; сынъ остался живъ; ему теперь 21 годъ; онъ готовится къ занятію живописью.

Послѣ «Монахини» я сравнительно долго не принимался за драматическія произведенія и написалъ лишь небольшую ораторію «Товій» по просьбѣ Жоржа Энля, служившаго тогда дирижеромъ Большаго театра въ г. Лионѣ и пожелавшаго поставить мое произведеніе въ свой ежегодный бенефисъ. Эта ораторія, мнѣ кажется, имѣетъ нѣкоторыя достоинства по своей прочувствованности и выразительности и при исполненіи ея публикѣ понравились довольно трогательная арія молодого Товія и нѣсколь-

ко других мѣсть, обладавшихъ въ извѣстной степени патетичностью.

Въ 1856 г. я познакомился съ Жюлемъ Барбье и Мишелемъ Карре и предложилъ имъ сотрудничать со мною и составить для меня какое-нибудь либретто; они весьма охотно согласились. Я первымъ дѣломъ обратилъ ихъ вниманіе на сюжетъ «Фауста»; имъ очень понравилась моя мысль, и мы всѣ вмѣстѣ отправились къ тогдашнему директору Лирическаго театра г. Карвало. Нашъ проектъ пришелся по сердцу ему, послѣ чего мои сотрудники тотчасъ-же принялись за работу. Я дошелъ уже почти до половины оперы, какъ г. Карвало объявилъ, что театръ Портъ-Сень-Мартенъ готовитъ къ постановкѣ мелодраму подъ тѣмъ-же заглавіемъ и что это обстоятельство опрокидываетъ всѣ наши замыслы. Онъ считалъ — и вполне основательно — невозможнымъ опередить названный театръ исполненіемъ «Фауста»; съ другой стороны ему казалось неразумнымъ, съ точки зрѣнія успѣха, вступать въ состязаніе, на одномъ и томъ-же сюжетѣ, съ театромъ, молва о роскоши постановки котораго обойдетъ уже весь Парижъ къ тому времени, когда наше произведеніе увидитъ еще только свѣтъ рампы. Карвало предложилъ намъ подыскать другой сюжетъ. Эта неожиданная неудача сильно повлияла на меня, и въ теченіе цѣлой недѣли я былъ не въ состояніи приняться за какой-либо трудъ.

Наконецъ, Карвало предложилъ мнѣ написать комическое произведеніе на сюжетъ, выбранный изъ сочиненій Мольера. Такимъ-то образомъ возникъ мой «Медикъ по неволѣ», поставленный впервые въ Лирическомъ театрѣ въ 1858 г., 15 января, въ день рожденія Мольера. Извѣстіе о появленіи комическаго произведенія изъ-подъ пера музыканта, три первыхъ оперы котораго указывали на совершенно иное направленіе, вселяло опасенія за судьбу «Медика». Дѣйствительность разсѣяла эти опасенія, хотя нѣкоторыя изъ нихъ и были основательными, и мое новое сочиненіе явилось моимъ первымъ сценическимъ успѣхомъ у публики.

Радость моя была, однако, отравлена смертью моей матери, которая, болѣя цѣлыми мѣсяцами и уже два года назадъ лишившись зрѣнія, умерла на дру-

гой день представленія, 16 января 1858 г., въ возрастѣ семидесяти семи съ половиною лѣтъ. Мнѣ не было суждено вознаграждать мать еще при ея жизни за ея существованіе, всецѣло посвященное будущности сына. Но по крайней мѣрѣ, — я надѣюсь, — она унесла съ собою надежду и предчувствіе, что ея старанія не были безплодными и что жертвы ея благословлены судьбою.

«Медикъ» выдержалъ безъ перерыва сто представленій. Опера была поставлена съ большимъ тщаніемъ; актеръ Го (изъ французской комедіи), по просьбѣ директора, любезно помогать моимъ исполнителямъ своими драгоценными совѣтами по части передачи пьесы въ установившихся для нея традиціяхъ, а равно по части декламации. Главная роль, Станареля, была создана Мейлье, обладавшимъ красивѣйшимъ баритономъ и большимъ огнемъ; онъ имѣлъ значительный успѣхъ и какъ пѣвецъ, и какъ актеръ. Другія мужскія роли были поручены гг. Жирардо, Вартелю, Фроману и Лесажу, весьма хорошо овладѣвшимъ ими. Двѣ главныя женскія роли были исполнены г-жами Февръ и Жираръ, обладавшими большими увлеченіемъ и живостью. Партитура «Медика», — первая изъ сочиненныхъ мною въ комическомъ стилѣ, — отличается легкостью и непринужденностью письма, приближающими ее къ итальянской оперѣ-буффъ. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ я старался подражать Люлли; но въ общемъ, произведеніе написано въ современныхъ формахъ и принадлежитъ къ французской школѣ. Къ числу номеровъ, имѣвшихъ наибольшій успѣхъ, относятся: пѣсенка «буль-буль», восхитительно исполнявшаяся Мейлье и всегда вызывавшая требованія повторенія, трио (съ палочными по боями), секстуръ «совѣщанія», сказка, сцена крестьянъ и дуэтъ Станареля и мамки.

За это время «Фаустъ» театра Портъ-Сень-Мартенъ успѣлъ уже увидѣть свѣтъ, но вся роскошь постановки не могла обезпечить этой мелодрамѣ долготѣія. Тогда Карвало ухватился снова за нашу первоначальную мысль, и я тотчасъ-же принялся за окончаніе сочиненія, прерваннаго мною для «Медика поневолѣ».

Къ разучиванію «Фауста» приступили въ сентябрѣ 1858 г.—1 іюля, предъ своимъ отъѣздомъ въ Швейцарію, гдѣ я провелъ свое вакаціонное время съ женою и двухлѣтнимъ сыномъ, я исполнилъ въ присутствіи Карвало мою новую оперу. Въ то время не было еще ничего твердо установленнаго въ распредѣленіи ролей; Карвало попросилъ меня допустить къ слуханію моего произведенія и г-жу Карвало. Послѣдняя такъ плѣнилась ролью Маргариты, что Карвало уговорилъ меня отдать эту роль ей. На этомъ мы и порѣшили, и послѣдующее доказало, что нашъ выборъ былъ настоящимъ вдохновеніемъ.

Разучиваніе «Фауста»шло не безъ затрудненій. Такъ, теноръ, которому была поручена роль героя, несмотря на прелестный голосъ и недурную сценическую внѣшность, отказался отъ участія въ оперѣ, не будучи въ силахъ вынести на своихъ плечахъ большую и отвѣтственную партію. За нѣсколько дней до назначеннаго уже перваго исполненія пришлось подыскивать замѣстителя для него; обратились за помощію къ Барбо, оказавшемуся въ то время свободнымъ. Въ одинъ мѣсяцъ Барбо былъ готовъ, и мое произведеніе, наконецъ, могло быть исполнено 19 марта 1859 года.

Успѣхъ «Фауста» сразу не былъ блестящимъ, между тѣмъ до настоящаго времени онъ наиболѣе прославленное изъ моихъ сценическихъ произведеній. Значитъ ли это, что онъ и лучшее изъ нихъ? Я рѣшительно не знаю. Во всякомъ случаѣ, въ его судьбѣ я вижу лишь подтвержденіе выше сказанныхъ мною мыслей о сценическомъ успѣхѣ, который является скорѣе слѣдствіемъ счастливаго сочетанія массы элементовъ и результатомъ благоприятныхъ условій, чѣмъ доказательствомъ и мѣрою внутренняго достоинства самого произведенія. Внѣшностью пріобрѣтается первое расположеніе, публики, а поддерживается и усиливается оно уже сущностью, внутреннею стороною. Необходимъ извѣстный промежутокъ времени для того, чтобы схватить и усвоить себѣ характеръ и смыслъ той безконечной массы мелочей, изъ которой слагается драма.

Искусство драматурга есть искусство портретиста: драматургъ долженъ умѣть передавать характеры подобно тому, какъ

художникъ воплощаетъ на полотнѣ лица или позы. Драматургъ долженъ уловить, а затѣмъ закрѣпить въ своемъ созданіи всѣ тѣ черты, всѣ тѣ столь подвижныя и какъ бы мимолетныя мелочи, совокупность которыхъ придаетъ особый отпечатокъ извѣстному человѣку, дѣлаетъ изъ него личность. Таковы, напримѣръ, безсмертныя фигуры Шекспировскихъ Гамлета, Ричарда III, Отелло, лэди Макбетъ,—фигуры, столь схожія съ изображаемымъ ими типами, что онѣ отпечатлѣваются въ памяти точно живая дѣйствительность: поэтому то и самыя художественныя произведенія Шекспира справедливо называются твореніями.—Драматическая музыка подчинена тому же закону драмы, внѣ коего она не существуетъ. Ея задачей является изображеніе личностей. Но то, что художникъ даетъ глазу и уму *разомъ* во всей совокупности впечатлѣній, — музыка изображаетъ *въ послѣдовательности*, и вотъ почему смыслъ ея такъ легко ускользаетъ при первомъ слуханіи.

Ни одно изъ сочиненій, написанныхъ мною до «Фауста», не могло вызвать ожиданія отъ меня подобнаго рода музыки и ни одно не приготовило публики въ этомъ отношеніи; моя опера явилась для нея неожиданностью. Такою же неожиданностью оказалась она и для участвовавшихъ въ ней лицъ. Вѣдь, г-жа Карвало, несомнѣнно, не ожидала роли Маргариты для того, чтобы проявить все свое мастерство и стильность исполненія, ставящая ее въ первомъ ряду пѣвицъ нашего времени; между тѣмъ ни одна изъ предыдущихъ ролей не давала ей возможности выказаться въ такой степени великолѣпную сторону ея столь тонкаго, въ себѣ увѣреннаго и покойнаго таланта,—я разумѣю сторону лирическую и патетическую. Роль Маргариты создала въ этомъ отношеніи ея репутацію, а артистка внесла въ толкованіе своей партіи особенности, которыя составляютъ славу ея блестящей артистической дѣятельности. Барбо заявилъ себя большимъ музыкантомъ въ трудной роли Фауста. Баланке, создавшей Мефистофеля, оказался толковымъ актеромъ, игра, внѣшность и голосъ котораго чудесно подходили къ этому фантастическому и демоническому типу: несмотря на инья переигрыванія и преувеличенія, онъ имѣлъ

большой успѣхъ. Маленькая роль Зибелы и роль Валентина были весьма прилично исполнены г-жею Феврѣ и г. Рейналемъ.

Что же касается самой партитуры, то о ней поднялось достаточно много споровъ для того, чтобы я могъ особенно надѣяться на ея успѣхъ.



На этихъ строкахъ обрываются воспоминанія Ш. Гуно. Редакція «Парижскаго обозрѣнія» обѣщаетъ напечатать со временемъ переписку покойнаго композитора, могущую, въ известной степени, замѣнить недостающую часть автобіографіи.

Въ видѣ приложения къ «запискамъ артиста» редакція названнаго журнала обнародовала пять писемъ Ш. Гуно къ разнымъ лицамъ. Къ сожалѣнію, они весьма мало интересны, какъ по блѣдности и скудости содержанія, такъ и потому, что касаются описанныхъ уже въ автобіографіи событій, не прибавляя къ ихъ изложенію никакихъ новыхъ или характерныхъ подробностей. Поэтому мы и не помѣщаемъ перевода писемъ.

Нѣкоторое значеніе имѣетъ лишь опубликованное тамъ же нижеслѣдующее письмо Гект. Берліози къ Ш. Гуно.

Переводчикъ.



19 ноября *).

Дорогой Гуно!

Я только что очень внимательно прочелъ ваши хоры изъ «Улисса». Сочиненіе, въ общемъ, мнѣ кажется весьма замѣчательнымъ: музыкальный интересъ растетъ въ немъ параллельно интересу драмы. Двойной хоръ на пиру удивителенъ и произведетъ захватывающее впечатлѣніе, если будетъ удовлетворительно исполненъ. Французская Комедія не можетъ и не должна скряжничать насчетъ средствъ исполненія. По моему, даже одна музыка, сама по себѣ, привлечетъ массу публики на цѣлый рядъ представленій. Слѣдовательно, для директора театра представляется прямымъ торговымъ расчетомъ предоставить композитору широкій просторъ при постановкѣ «Улисса», не щадя расходовъ,—и я думаю, что это такъ и случится. Но не малодушничайте. Будетъ то, что быть должно, или ничего не будетъ. Обратите вниманіе на пѣвцовъ, которымъ вы ввѣрите ваши сола: одно смѣшное сола испортитъ цѣлое произведеніе.

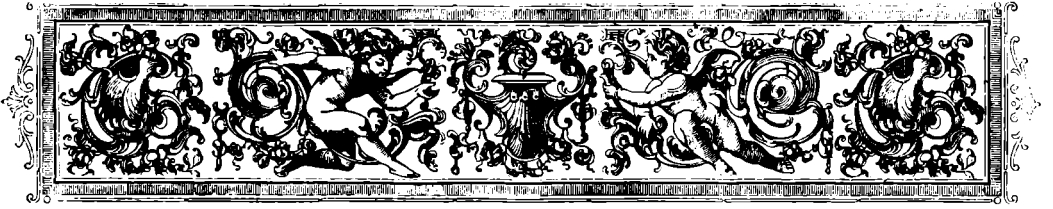
На страницѣ съ загнутымъ угломъ сдѣлана ошибка въ музыкальной фразировкѣ начала стиха: совѣтую вамъ исправить ее. *Порядочные люди* не должны такъ декламировать; предоставимъ это подозрительнымъ личностямъ.

Тысяча горячихъ и очень искреннихъ привѣтствій.
Всецѣло преданный вамъ Г. Берліозъ.

*) 1851 г.



Вилла Ш. Гуно.



О ДИРИЖИРОВАНИИ.

ФЕЛИКСА ВЕЙНГАРТНЕРА.

(Переводъ съ нѣмецкаго А. П. Колтяева).

(Продолженіе).

Самое печальное то, что ареной всѣхъ этихъ тщеславныхъ выходовъ и чудачествъ избираются главнымъ образомъ произведенія великаго Бетховена — эта величайшая святыня музыки. Бюловъ по праву приобрѣлъ извѣстность образцоваго дирижера Бетховена и вотъ его преемники хотятъ еще превзойти его въ этомъ. Казалось бы, уже одно *благоговѣніе* предъ великимъ гениемъ Бетховена должно было бы изгнать всѣ эгоистическія и тщеславныя мысли, не говоря уже о *любви* къ этому композитору!

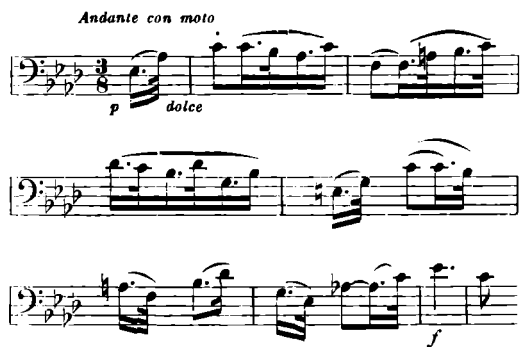
Поэтому въ высшей степени пріятно встрѣтить дирижеровъ, не выставляющихъ на своемъ знамени *раздробленіе* произведенія: таковъ, напр., Гансъ Рихтеръ, котораго дирижированіе всегда отличается простотой, ровностью и благородствомъ *). Мнѣ также пріятно вспом-

*) Весьма благоприятныхъ предзнаменованіемъ для ближайшихъ юбилейныхъ представлений «Нибелунговъ» въ Байрейтѣ служить то, что высшее руководство ими принялъ въ любя Гансъ Рихтеръ, дирижировавшій еще въ 1876 г. этой трилогіей по указаніямъ самого Вагнера. Рихтеръ доказалъ уже своимъ превосходнымъ исполненіемъ «Мейстераингеровъ»,

нить объ одномъ исполненіи Германомъ *Левин* въ берлинскомъ Philharmonic's «героической симфоніи». Исполненіе двухъ послѣднихъ частей той-же симфоніи Феликсомъ Моттлемъ въ Вѣнѣ, на одной репетиціи, доставило мнѣ равносильно большое удовольствіе: копценція была исполнена грандіозности и свободна отъ тщеславныхъ кунштюковъ. Не стану перечислять многіе другіе факты изъ дѣятельности этихъ трехъ упомянутыхъ превосходныхъ музыкантовъ. Но совершенно противоположно къ только что сказанному, открыто признаюсь, что меня еще никогда (ни при одномъ дирижеровъ, исключая Бюлова) не удовлетворяла вполне передача C—moll'ной симфоніи Бетховена. Мнѣ непонятно, какимъ образомъ могутъ случаться во второй части такіе промахи по отношенію къ главному темпу. Бетховенъ предписываетъ «Andante con moto». Псевдоклассики, представители старыхъ традицій, какъ Рейнеке, Гиллеръ и проч. просматривали обозначеніе «con moto»

что онъ твердо слѣдуетъ своему убѣжденію, основанному на традиціи и что ему недоступна лесть. Конечно, онъ не прибѣгнетъ къ завывающей рекламѣ, которая могла бы помочь вѣдшему успѣху предпріятія.

и играли эту часть въ скучномъ Andante; новаторы, напротивъ того, кажется, опять видятъ лишь «*con moto*» и берутъ здѣсь Allegretto, вслѣдствіе чего эта удивительная тема:



получаетъ совершенно ей чуждый характеръ—характеръ какого-то танца. Я не могу вполне пояснить на словахъ мою концепцію этого мѣста, концепцію, удерживающую Andante и допускающую *con moto* только какъ связующее и оживляющее начало, и долженъ лишь сослаться на случаи личнаго дирижированія этой симфоніи.

Прибавлю еще одинъ трагикомическій эпизодъ изъ практики того самого дирижера, который умудрялся первую часть С-молл'ной симфоніи провести менѣе, чѣмъ въ восемь минутъ. Начавши вторую часть въ обыкновенномъ Allegretto, онъ при тактахъ:



бралъ такой медленный темпъ, что вынужденъ былъ маркировать палочкой каждую $\frac{1}{16}$ въ триоли! Однажды, какъ мнѣ сообщали изъ Гамбурга, дирижеръ, исполнившій эту симфонію, кромѣ того, что взялъ совершенно медленно начало первой части, присочинилъ еще четыре литавры, въ унисонъ со струннымъ квартетомъ. И такъ судьба болѣе не просто

стучитъ въ дверь: она грубо, невѣжливо колотится въ дверь и въ домъ!

Allegro con brio.



Приведеніемъ различныхъ примѣровъ и личныхъ наблюденій я старался указать на то, какое почетное мѣсто занялъ въ нашей художественной жизни неестественной, нервно - болѣзненный элементъ — противоположный полюсъ прежняго филистерства. Происхожденіе этого элемента, этой гипертрофіи чувства, таится съ одной стороны въ непониманіи требованія Вагнера осмысленно измѣнять темпъ въ предѣлахъ правильной концепціи Melos'a произведенія, съ другой—въ подражаніи Бюлову и въ стараніи превзойти его въ странностяхъ. Нечего и говорить, что эта болѣзненная гипертрофія распространяется особенно, благодаря тщеславному эгоизму нѣкоторыхъ дирижеровъ. Нужно удивляться пророческому дару Вагнера, прочтя въ его брошюрѣ «О дирижированіи» («Ueber das Dirigiren») слѣдующее мѣсто. «Достаточно уважительнымъ основаніемъ для отсовѣтыванія капельмейстерамъ приемовъ, совершенно, по моему, не позволительнымъ (упомянутыя измѣненія) въ означенныхъ случаяхъ служить слѣдующее обстоятельство. Музыкальному произведенію ничего не можетъ болѣе повредить, какъ произвольная нюансировка темпа. Конечно, постолько, поскольку она даетъ просторъ фантастическимъ прихотямъ любого тактовывивателя, считающаго лишь на эффектъ и поскольку она вызываетъ опасеніе совершеннаго искаженія въ концѣ концовъ до полной неузнаваемости нашей классической музыкальной литературы. Печально же обстоитъ дѣло съ нашей музыкой, если могутъ возникать подобныя опасенія! Этимъ прямо какъ-бы

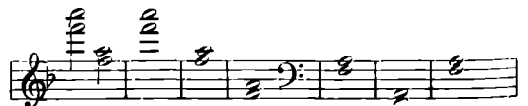
высказывается, что въ нашемъ художественномъ мірѣ совсѣмъ не вѣрятъ въ силу настоящаго художественнаго сознанія, которое одно могло-бы не допустить тѣ произвольности!» *) Какъ скоро наступило-то, что Вагнеръ лишь предугадывалъ! Какъ скоро печально почувствовался недостатокъ въ настоящемъ художественномъ сознаніи, если не только мы терпимъ произвольности въ исполненіи прекраснѣйшихъ произведеній искусства, но часто даже хвалимъ и прославляемъ ихъ! Какъ ужасно я долженъ былъ почувствовать *ironiо* судьбы, услышавъ у *здравствующаго сына* великаго маэстра при одномъ исполненіи имъ 8-й симфоніи Бетховена самыя бессмысленныя неестественности и искаженія, происходящія отъ отсутствія здороваго чувства, услышалъ до извѣстной степени всю эссенцію заблужденій *tempo-rubato* дирижеровъ. Я познакомился съ г. Зигфридомъ Вагнеромъ, когда онъ еще мечталъ быть архитекторомъ. Въ 1890 году молодой человекъ весьма поразилъ меня при исполненіи мною «*Sinfonie fantastique*» Берліоза, во Франкфуртѣ, мнѣніемъ, что онъ считаетъ эту симфонію за «дѣтскую работу», почему я удивленно спросилъ, занимается-ли онъ серьезно музыкой, на что получилъ робкій утвердительный отвѣтъ. Лишь три года спустя я узналъ, что г. Зигфридъ Вагнеръ дѣйствительно изучаетъ музыку. Когда я былъ прошедшей зимой на его концертѣ въ Берлинѣ, я былъ прямо изумленъ технической твердостью, съ которой онъ могъ руководить оркестромъ: что онъ прилежно работаетъ и обладаетъ также способностями—стало для меня ясно. Охотно признаюсь, что онъ ничего не испортилъ въ прелюдіи къ «*Tristan und Isolde*»

*) Я рекомендую внимательное прочтеніе всего относящагося къ этому мѣсту, равно какъ и всей брошюры, такъ богатой содержаніемъ.

и въ слѣдовавшемъ за ней «*Liebestod*», взявъ $\frac{6}{8}$ по $\frac{1}{4}$. Благодаря этому музыкальнныя произведенія хотя и не выиграли въ оживленіи, но выиграли въ рельефѣ. Въ исполненіи «Тассо» Листа и прелюдіи къ «Мейстерзингерамъ» видѣтъ былъ также талантъ дирижера, хотя въ первой вещи и не было соблюдено одно предписаніе композитора. Но что позволилъ себѣ дирижеръ въ восьмой симфоніи было просто невѣроятно: какія искаженія и какая произвольность! О правильномъ темпѣ не могло быть больше и рѣчи, ибо, едва былъ взятъ одинъ темпъ, какъ сейчасъ же онъ оставлялся. Чувствовалось какъ будто какая-то невидимая рука наталкиваетъ вашу голову въ темной неосвѣщенной комнатѣ на неизвѣстные вамъ предметы! Я старался сохранить спокойствіе въ теченіи всего исполненія. Приученный другими *tempo-rubato* дирижерами ко всякимъ ужасамъ, я пропустилъ мимо ушей, какъ г. Зигфридъ Вагнеръ при каждомъ появленіи темы:



внезапно бралъ совершенное *Andante*. Но когда въ концѣ, при аккордахъ:



онъ сталъ мало по малу замедлять темпъ и останавливаться приблизительно на каждомъ аккордѣ—испытаніе стало чересчуръ жестокимъ. Лишь предостерегающій взглядъ одного изъ друзей, за-

мѣтившаго мое возбужденіе, успокоилъ меня настолько, что я не вскочилъ и не выразилъ громко свое мнѣніе, прежде чѣмъ послѣдняя нота не возвѣстила намъ избавленіе отъ этого страшнаго поруганія надъ естественнымъ чувствомъ. Я считаю невозможнымъ, чтобы источникъ подобной интерпретаціи таился въ самомъ г. Зигфридѣ Вагнерѣ. Еще невозможно, чтобы послѣдній заимствовалъ ее отъ своего перваго учителя, Энгельберта Гумпердинка—этого превосходнаго и тонкаго музыканта. Кто именно настолько извратилъ чувство у юноши съ большими способностями и обѣщавшаго быть можетъ прекраснаго дирижера, что онъ не постѣснялся передать великолѣпный шедевръ самымъ грубымъ образомъ,—вопросъ остается открытымъ!

Я не остановился бы такъ долго на этомъ прискорбнѣйшемъ явленіи нашей художественной жизни, ибо само по себѣ оно не имѣетъ крупнаго значенія и даже граничить въ концѣ концовъ съ забавнымъ. Можетъ быть я умолчалъ бы также о томъ, что самые талантливые художники не считали ниже своего достоинства содѣйствовать сыну вліятельной барыни, и что серьезные, предостерегающіе голоса тонули въ морѣ отвратительной лести и рекламы! Я и сдѣлалъ бы это, если бы не открывалась опасность, что въ этомъ случаѣ *глупости сына могутъ быть отнесены на счетъ отца* и что святое имя послѣдняго можетъ служить покрывкомъ для безстыдной игры съ произведеніями Бетховена, — съ самымъ великимъ и возвышеннымъ, что мы имѣемъ, — изъ-за личныхъ цѣлей. Я всегда шелъ своей собственной дорогой; тѣмъ, что я до сихъ поръ достигъ, я обязанъ не протекціи — не говоря уже о женской — но исключительно самому себѣ; далѣе, я никогда не принадлежалъ ни къ какой партіи, ни къ какому цеху, и старательно держался

вдалекѣ отъ всякой кружковщины, отъ этой «cligue et claque», какъ имѣлъ обыкновеніе говорить Листъ; тѣхъ-же принциповъ я намѣреваюсь держаться и впредь. На этомъ основаніи никакая кружковщина, ни обыкновенныя сомнѣнія не могли меня удержать отъ *открытаго* выраженія моего мнѣнія о г. Зигфридѣ Вагнерѣ и о нѣкоторыхъ другихъ современныхъ явленіяхъ. При этомъ и вовсе не печалюсь о томъ, что съ извѣстной стороны быть можетъ опять попробуютъ изъ меня сдѣлать «жида» (какъ это уже случалось) или что-нибудь въ этомъ родѣ!

* * *

Дать здѣсь учебникъ дирижированія — вовсе не входило въ кругъ моихъ намѣреній. Я хотѣлъ лишь указать на то, какіе фазисы проило искусство дирижированія до настоящаго дня, съ тѣхъ поръ, какъ Рихардъ Вагнеръ положилъ ему новое основаніе словомъ и дѣломъ. Съ одной стороны мы нашли рѣшительный прогрессъ въ техникѣ оркестра, въ ансамблѣ, въ пониманіи духа исполняемаго и все это благодаря превосходнымъ дирижерамъ, развившимся подъ прямымъ вліяніемъ Вагнера. Съ другой же стороны необходимо констатировать тщеславіе и капризный эгоизмъ нѣкоторыхъ юныхъ дирижеровъ и, какъ результатъ этого, такой стиль исполненія, при которомъ наши великіе шедевры становятся орудіями личныхъ цѣлей и капризовъ! А все это тѣмъ опаснѣе, что художественно невоспитанная публика въ моментъ аффекта можетъ *странное* счесть за истинное. Затѣмъ, будучи разъ уже отучена отъ здороваго чувства, она будетъ по капризу все болѣе требовать нездоровыхъ пикантностей. Въ концѣ концовъ окажется наиболѣе правымъ лишь тотъ, кто больше выкидываетъ различныхъ штукъ. Да послужать, поэтому, эти строки и предостереженіемъ!

(Окончаніе будетъ).



„ГЕНОВЕВА” ШУМАНА.

(Окончаніе).

II.

Драма Геббеля, послужившая Шуману основой для либретто его оперы, далеко разнилась от старинной католической легенды о «св. Геновевѣ»; по крайней мѣрѣ самъ авторъ ея, въ своемъ предисловіи къ драмѣ, приводитъ тотъ взглядъ, котораго онъ держался, создавая свое произведеніе: «всякая драма жизненна лишь настолько, насколько она является выраженіемъ временемъ, въ которое она родилась». По словамъ Г. Лароша «элементъ старины, легенды, у Геббеля исчезъ, — но въ его стихахъ звучитъ отрицательная, пессимистическая нотка, родственная Шуману, и это то настроеніе онъ сумѣлъ воспроизвести великолепно».

У Шумана, поэтому, ясно выражены лишь страсти; общей исторической картины въ его музыкѣ нѣтъ; его музыка даже настолько противорѣчитъ эпохѣ (время дѣйствія VIII вѣкъ), что мы встрѣчаемъ въ оперѣ даже чисто лютеранскій хоралъ, когда до Реформации было еще Богъ вѣсть какъ далеко!

Либретто оперы распалось на 4 акта. Центральной фигурой драмы является, конечно, Геновева, но нельзя сказать, чтобы и въ музыкѣ она играла ту же роль. Шуманъ не былъ заправскимъ опернымъ мастеромъ; не обладалъ съ одной стороны, мастерствомъ Скриба и Мейербера, а съ другой Вагнера. Его либретто достаточно неуклюже; оно заключаетъ въ себѣ цѣлую массу промаховъ. Но расскажем, въ общихъ чертахъ, содержаніе всѣхъ 6 картинъ оперы (последніе два акта содержатъ каждый по двѣ картины).—Въ I-мъ дѣй-

ствіи графъ Зигфридъ, отправляясь въ походъ, поручаетъ жену, Геновеву, приближенному своему — Голо, который влюбленъ въ Геновеву. Страстный Голо, слѣдуя навѣтамъ своей мамки (Маргариты), вѣдьмы, рѣшается хотя бы силой завладѣть Геновевой. Преданная мужу, вѣрная и чистая отъ грѣховныхъ помысловъ, Геновева отталкиваетъ Голо (2-й актъ), тогда послѣдній, съ помощью мамки—настраиваетъ пьяную толпу челяди Зигфрида противъ графини и причетъ, хитростью, одного изъ слугъ близъ спальни ея. Обвиненная въ измѣнѣ мужу Геновева, якобы уличается на мѣстѣ—появленіемъ Драго (спрятаннаго глупца слуги), котораго сейчасъ же и убиваютъ. Геновеву уводятъ въ темницу.—3-й актъ.—Выздоровливающимъ отъ ранъ Зигфридъ, за которымъ ходила Маргарита, спѣшитъ возвратиться домой; его радостное настроеніе прерываетъ Голо, съ извѣстіемъ объ измѣнѣ жены. Въ отчаяніи и гнѣвѣ, Зигфридъ все же хочетъ провѣрить гонца. Онъ вспоминаетъ о волшебномъ зеркалѣ, имѣющемся у Маргариты: зеркало можетъ показывать все минувшее. Колдунья, наперекоръ правдѣ, показываетъ въ зеркалѣ встрѣчи и объятія Геновевы съ Драго; Зигфридъ спѣшитъ домой. Появляется тѣнь Драго, угрожающая колдунѣ и требующая восстановленія истины. 4-й актъ—Геновева ведомая убійцами въ глухой мѣстности; похотливыя притязанія Голо; въ моментъ совершенія злодѣяства слышно, какъ Зигфрида. Послѣдній спѣшитъ восстановить честь своей жены и ведетъ ее обратно въ замокъ.

Весьма туманно вышательство и появленіе Маргариты, какъ въ I-мъ, такъ и въ III-мъ актахъ. Далѣе

Шуманъ слилъ два совершенно разновременныхъ момента — мнимую казнь Геневеы и встрѣчу ея (черезъ 7 лѣтъ) съ мужемъ; получилось нѣчто скомканное и неестественное. И все-же, не смотря на свою неудачность, либретто Геневеы выше и поэтичнѣе нѣсколькихъ сотъ текстовъ оперъ всѣхъ національностей.

За рѣдкимъ исключеніемъ, музыка «Геневеы» всегда искушаетъ эти недостатки своего либретто. Не смотря на свой почти 50-лѣтній возрастъ, эта музыка, особенно для насъ, съ ней до сихъ поръ незнакомыхъ, производитъ впечатлѣніе если и не всегда сильное, то свѣжее, милое, впечатлѣніе произведенія чрезвычайно талантливаго, въ которомъ много души и прелести. Я должна сознаться откровенно, что мнѣ музыка Геневеы показалась свѣжее, искреннее, проще и симпатичнѣе нежели музыка вагнеровскаго ея почти-ровесника, «Тангейзера», который всего на два года старше Шумановской оперы. Не смотря на все свое мастерство, специальное дарованіе опернаго композитора, несмотря, наконецъ, на весь свой тонкій вкусъ, Вагнеръ далъ — если оставить въ сторонѣ художественно-поэтическіе элементы этой оперы — произведеніе мѣстами черезчуръ грубое, пятаутое, ходульное и неестественное. Напротивъ того, Шуманъ избѣгнулъ всѣхъ этихъ грубостей, кровавыхъ потоковъ, исключительно «кулисныхъ эффектовъ»; одинъ изъ величайшихъ лириковъ, онъ, въ большинствѣ случаевъ, ясно, просто и поэтично развертываетъ свою драму (настроеніе толпы VIII вѣка онъ передаетъ хораломъ, въ которомъ больше покоя и простоты, нежели силы и торжественности; послѣдніе минуты разставанья Зигфрида съ женой передъ долгимъ походомъ — онъ сокращаетъ до минимума, точно этотъ — по словамъ Голо — «грубый (grobe) рыцарь» отправляется на обычную охоту). Правда въ этой простотѣ и, часто, спокойствіи онъ умѣетъ обрисовывать самые страстные, самые глубокіе порывы, умѣетъ рисовать самыя фантастическія, «ночныя» картины (сонъ Маргариты).

Не стану указывать на неудачныя страницы оперы; ихъ много но по

нимъ нельзя судить о достоинствѣ произведенія; подобный способъ критики — всецѣло принадлежитъ злобнымъ глупцамъ; не постигая всѣхъ великихъ достоинствъ произведенія, они съ трудолюбіемъ муравья, съ терпѣніемъ крысы, дождающейся темноты ноци, чтобы обнюхать и наворовать, — извлекаютъ изъ нихъ слабыя стороны и, захлебываясь отъ удовольствія, стараются жалкими усилиями своими столкнуть, уколотъ, загрязнить. Но отъ Шумана имъ пожива плохая; какъ философія Шопенгауэра не можетъ вмѣститься въ крысиномъ умѣ, такъ и высшія созданія искусства остаются для этихъ муравьевъ и крысъ непонятными и темными...

Свѣтлыхъ, прелестныхъ сторонъ въ музыкѣ «Геневеы» очень много. Увертюра — одна изъ самыхъ дивныхъ во всей оперной литературѣ — достаточно извѣстна по исполненію въ концертахъ. — Борьба, страсть, волшебство, нѣжный обликъ Геневеы, рыцарь Зигфридъ — все это слилось въ одно цѣлое художественное произведеніе, гениально рисующее характеръ и смыслъ всей послѣдующей... поэмы, такъ какъ въ «Геневѣ» (въ лучшемъ ея страницахъ) очень мало опернаго. Въ хоралѣ, открывающемъ оперу, портитъ впечатлѣніе полное повтореніе его съ Гидульфомъ (эпископъ).

Характеръ Голо — на мой взглядъ — выдержанъ Шуманомъ хорошо: любовь и преданность, ревность, страсть, но не сильная, и почти тѣже чувства, затѣмъ, съ оттѣнкомъ ненависти и глупой, трусливой злобы (просьба въ 3-мъ актѣ, къ колдунѣ, спасти его обманъ). Этотъ характеръ, съ точки зрѣнія драматической — наиболѣе интересный въ оперѣ, уже выясняется съ перваго речитатива Голо; въ немъ, какъ и въ ари, Голо еще славный малый, влюбленный, преданный; пользуясь забытіемъ Геневеы, послѣ отъѣзда Зигфрида, онъ цѣлуетъ свое божество. Съ этого момента его страсти начинаютъ болѣе раскрываться, его сердце становится воспримчивѣе къ разнымъ наслосеніямъ, навѣты Маргариты, послѣ первыхъ отпоровъ, достигаютъ цѣли. Онъ уже проникся мыслью, что Геневеа должна принадлежать ему. Встрѣча съ послѣдней (2-й актъ) на минуту

дѣлаетъ его спокойнымъ, способнымъ развлечь ее пѣсенкой, но и тогда онъ уже лжетъ (объясненіе буйнаго хора челяди за сценой). Совмѣстно спѣтая пѣсенка возбуждаетъ его; текстъ ея онъ замѣняетъ словами своего собственного порыва. Отказъ Геновевы—уже окончательно перепорачиваетъ его мозгъ, онъ становится бѣшеннымъ, отвратительнымъ, наглымъ обманщикомъ (обращенія къ Геновевѣ въ финалѣ). Во 2-й половинѣ оперы Шуманъ не позволяетъ всецѣло разойтись пошлымъ страстямъ Голо; въ 3-мъ актѣ онъ является просто обманщикомъ и трусомъ, въ послѣднемъ мы видимъ его на нѣсколько минутъ съ наглымъ требованіемъ пристающимъ къ Геновевѣ. Дальше уже онъ не является больше, исчезновеніе его Шуманомъ не объяснено, но оно понятно: этому изящному уроду не мѣсто въ свѣтлой картинѣ «благословляемой Геновевы».

Первая характеристика—Голо—объясняется его ролью интригана въ оперѣ (хотя не интригана непосредственнаго; имъ является Маргарита, его matka). На Геновеву Шуманъ дѣйствительно смотрѣлъ какъ на героиню въ своей лирической драмѣ. Образъ кроткой, преданной, чистой женщины, страдальцы, лишеніяи и нравственными мученіяи заслужившей себѣ свѣтлую славу, благословеніе — вотъ, мнѣ кажется, какъ смотрѣлъ Шуманъ на Геновеву. Съ драматической стороны она лучше, чище другой идеальной женщины—Эльзы, Вагнера; нельзя того же сказать о музыкальной характеристикѣ; послѣдняя совершеннѣе, рельефнѣе и задумевнѣе. Но, во всякомъ случаѣ, и Геновева заслуживаетъ искренняго восхищенія, главнымъ образомъ въ первыхъ двухъ актахъ. Одинъ моментъ пробужденія ея отъ поцѣлуя Голо, послѣ забытія, представляетъ самую гениальную сторону перваго акта этой оперы. Его выразить словами нельзя. Дуэтъ ея съ Зигфридомъ (слишкомъ спокойной въ виду разлуки)—прелестенъ, нѣженъ. Въ мечтахъ, молитвѣ, пѣсни съ Голо (2-й актъ)—Геновева обрисовывается вполне. Къ сожалѣнію Шуманъ не нашелъ достаточно сильныхъ красокъ, чтобы дать столь же дивную картину страданій своей «идеальной», германской женщи-

ны-жены въ послѣднемъ дѣйствіи. О томъ я не буду говорить.

«Грубый рыцарь» лучше всего представленъ въ Страсбургѣ; здѣсь онъ является любящимъ супругомъ, бодрымъ, любящимъ родину (пѣсенка «Bald blick' ich dich wieder, mein Heimathschloss») и рѣшительно негодующимъ при полученіи извѣстія о мнимой измѣнѣ жены. Предпослѣдняя картина (свиданіе въ дикомъ ущельи)—вновь примиряетъ его. Вообще это заключеніе основано на мысли общей, заключительной гармоніи, которая, въ сущности, должна представлять конечную цѣль всякой борьбы, страсти и страданія. Закономъ этой гармоніи всегда слѣдовалъ и Листъ, какъ слѣдовали и величайшіе эстетика.

Неоконченная, невысказанная, неуспокоившаяся борьба—недосказанная фраза.

Остается еще одно крупное лицо въ оперѣ, оставшееся невыясненнымъ мною. Это—Маргарита, колдунья изъ Страсбурга. Мамка Голо, его злой геній, тайная и темная (къ сожалѣнію и для публики!) пружина всей этой драмы. Я должна сознаться откровенно, что эта Маргарита—для меня самое дорогое, живое лицо, въ которомъ Шуманъ замѣчательно явилъ свой геній. Мнѣ припоминается слѣдующее удивительно удачное опредѣленіе г. Лароша, высказанное имъ въ вышеназванной статьѣ о «Геновевѣ»: «Истиннымъ царствомъ Шумана, писалъ тогда г. Ларошъ, является, *ночная*, если можно такъ выразиться, сторона явленій. Гнетущая тоска, терзаніе сомнѣній, мракъ отчаянія—вотъ сфера, въ которой вдохновеніе ему никогда не отказывало и въ которой онъ достигалъ наибольшей силы. Надъ лучшими его страницами разлить какой то зловѣщій свѣтъ». Истинной виновницей всѣхъ бѣдъ въ шумановской драмѣ должна считаться Маргарита. Въ моментъ поцѣлуя Голо (1-й актъ) колдунья на мгновенье появляется впервые. Этотъ моментъ, столь прекрасно очерченный въ музыкѣ, и является отправительнымъ пунктомъ всей нравственной борьбы, и въ немъ очень замѣшана *волшебница* Маргарита. Ея дѣйствительный, такъ сказать, оперный выходъ, и дуэтъ съ Голо—поистинѣ превосходны. У Шумана является сила

выраженія, какая-то злостная насмѣшка (мотивъ «Sieh'da... welch'feiner Rittermann», «смотри, какой галантный рыцарь», смѣется она надъ своимъ же воспитанникомъ; значить она служить только себѣ, удовлетворяя своей обидѣ за изгнаніе). Здѣсь и оркестръ Шумана удивительно рельефенъ, капризенъ и отлично рисуетъ эту злобную старушенку, полу-веселую, полу-нервную (эта нервность вообще свойственная музыкѣ Шумана, особенно сквозить въ сценѣ предшествующей волнебнымъ картинамъ). 2-й мотивъ этой сцены легъ въ основу allegro увертюры; онъ, такъ сказать, основной фонъ драмы. Не менѣе хорошъ дуэтъ съ Голо и успокаивающій, заискивающій мотивъ старухи (стр. 43 клавира. (по изд. Петерса), *mässig*). Болѣе театрално звучитъ заключеніе перваго акта—торжество колдуньи надъ Голомъ. 2-я сцена ея (пропускаю разговоръ о зеркалѣ съ Зигфридомъ въ 1-й карт. 3-го акта)—еще лучше и по качеству музыкѣ можетъ перетянуть большую часть оперы. Это—ея забытыя (оркестровое вступленіе) и первые слова передъ приходомъ графа.

Жилище вѣдьмы, дремлющей предъ очагомъ. Во снѣ ей свится дитя, прелестное, съ румяными щечками. Двѣ слезы—вмѣсто глазъ и жалобный голосъ... Это давить; на эту картину, сквозь обстановку и отвратительную душу вѣдьмы, страшно смотрѣть. Гнетущая тоска, зловѣщій свѣтъ болѣе всего ощущаются въ настоящей оркестровой картинѣ, въ высшей степени гениальной, на которую, къ сожалѣнію до сихъ поръ обращали мало вниманія.—Видѣнія, показываемыя волшебнымъ зеркаломъ колдуньи—подчасъ очень удачныя, написаны красиво и поэтично.

Мнѣ остается сказать о хоровыхъ массахъ въ этой оперѣ. Удивительно, что несмотря на то, что «Геновева» драма (позволю себѣ такъ выразиться) субъективная, сосредоточенная исключительно на взаимныхъ отношеніяхъ двухъ-трехъ лицъ, на чисто душевныхъ движеніяхъ (Геновева, Голо, Маргарита)—Шуманъ все же не свель (подобно Вагнеру въ «Нибелунгахъ», Бетховену—«Фиделію» и Моцарту—«Донъ-Жуанъ») участіе хора на нуль, на присутствіе статистовъ или участіе исключительно

въ финальномъ ансамблѣ или апофеозѣ. Я уже сказалъ о «хоралѣ»; но онъ, сравнительно, ничтоженъ съ превосходнымъ воинственнымъ хоромъ выступленія (1-й актъ) «auf, auf in das Feld». Для этого хора Шуманъ нашель сочныя, сильныя и колоритныя звуки, отлично передающіе бодрое, грубоватое-военное настроеніе. Во 2-мъ актѣ весь финаль построенъ на прекрасной народной сценѣ; въ началѣ дѣйствія музыкой за сценой и хоровыми возгласами отлично передана буйная, пьянствующая толпа, надсмѣхающаяся надъ одинокой Геновевой. Наконецъ финаль оперы задуманъ Шуманомъ довольно оригинально. Онъ хотѣлъ соединить двѣ картины шестыя и прибытія благословляемой Геновевы вмѣстѣ, подобно тому какъ мы встрѣчаемъ это на картинахъ Simone di Martino, Gentile da Fabriano и другихъ мастеровъ XIII и XIV вв. и какъ это столь же рельефно выступаетъ и на нашихъ (даже позднѣйшихъ) глубочныхъ картинахъ. Шуманъ построилъ двойной хоръ: одинъ удаляющійся изъ дикой мѣстности, гдѣ была найдена Геновева и другой все болѣе приближающійся (слышны голоса и колокольный звонъ; это совершенно является взору зрителя при быстрой перемѣнѣ декораций *) въ замокъ графа Зигфрида. Безъ сомнѣнія—это мысль чрезвычайно удачная и талантливая.

III.

Это все, что я могла бы сказать о главнѣйшихъ достоинствахъ произведенія Шумана, не вдаваясь въ подробности, которыхъ я не имѣла въ виду. Ясно, что это произведеніе, подобно *Геновевѣ* не злужило своей судьбы. Но, кажется, мрачная сторона послѣдней уже начинаетъ исчезать, уступая мѣсто чувству признательности и симпатіи за оперу, достойную во многихъ отношеніяхъ, полную души, красоты, изящества въ гораздо большей мѣрѣ, нежели большое множество другихъ оперъ,

*) Какъ, вѣроятно, и при постановкахъ «Геновевы» на заграничныхъ сценахъ, вслѣдствіе трудности и почти невыполнимости (потребовались бы: громаднѣйшій хоръ и невообразимо обширная сцена), при пынѣйшей постановки, совершенно рационально, былъ сдѣланъ антрактъ.

пользующихся громкой и часто незаслуженной известностью. Близорукимъ людямъ она кажется блѣдной, безцвѣтной; обладающій же хорошимъ зрѣніемъ найдетъ въ ней необыкновенно свѣжіе краски, прелестный тонъ. Быть можетъ и станетъ и у насъ время, когда близорукіе ослѣпнутъ и тогда, если они начнутъ говорить о краскахъ, ихъ подымутъ на смѣхъ, отъ нихъ отвернутся...

Что сказать мнѣ о постановкѣ «Геновевы» обществомъ музыкальныхъ собраний, въ минувшемъ апрѣлѣ, на сценѣ Михайловскаго театра? Прежде всего нужно этому обществу принести живѣйшую благодарность именно за выборъ этого произведенія, столь прекраснаго и столь мало известнаго. Затѣмъ, поставлена была опера почти безупречно, а во всякомъ случаѣ хорошо и несравненно лучше, нежели въ прошломъ году «Псковитянка». Оркестръ находился въ твердыхъ и болѣе опытныхъ рукахъ. Г. Гольденблюмъ, дирижировавшій стройнымъ и отлично дисциплинированнымъ оркестромъ гр. Шереметева (честь и слава послѣднему за предоставленіе

своего оркестра для столь прекраснаго дѣла), оказался толковымъ и достаточно энергичнымъ капельмейстеромъ. Едва ли не лучше оркестра былъ хоръ молодого общества, положительно *живій* въ народныхъ сценахъ. Наконецъ, солисты также достаточно хорошо справились со своей трудной задачей. Постановка и обстановка была тщательная и хорошая.

Въ теченіи трехъ представленій опера имѣла успѣхъ, что называется средній. Онъ былъ бы значительно крупнѣе, если бы опера была поставлена рациональнѣе, т. е. не весной, съ известной подготовкой публики неизвѣстнаго произведенія Шумана. Жаль, что обстоятельства не позволяютъ ей войти въ нашъ постоянный оперной репертуаръ. Критика чаще ставитъ интересы личные выше интересовъ искусства. Впечатлѣніе публики можетъ быть непосредственнѣе и чище. Прислушавшись къ музыкѣ «Геновевы» публика, безъ сомнѣнія, оцѣнила и полюбила бы ее.

О. В.—ва.





Хроника.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Открытие сезона въ Павловскѣ.

21-го апрѣля состоялось открытіе Павловскаго вокзала, сопровождавшееся обычною торжественностью; талантливому дирижеру павловскихъ концертовъ г. Галкину была поднесена хлѣбъ-соль. По вторникамъ, вѣроятно, по примѣру прошлаго года, программа будетъ посвящаться произведеніямъ русскихъ композиторовъ. Очень желательно, чтобы послѣднія были представлены возможно полно и г. Галкинъ по прежнему продолжалъ насъ знакомить съ молодыми авторами.

Концертъ г-жи В. Роланъ.

Весенній музыкальный сезонъ оказался очень бѣднымъ; да объ этомъ и нельзя особенно жалѣть. Въ концертѣ пѣвицы парижской оперы, г-жи Берты Роланъ (12 апрѣля), выступила между прочимъ малолѣтняя Соболевская, сыгравшая (на память!) нѣсколько пѣсень, въ томъ числѣ первую часть одной изъ сонатъ Бетховена. Конечно, это была дѣтская игра, но все-же достаточно стройная и твердая. Нужно удивляться способности и памяти этой милой дѣвочки, прелестно раскланивавшейся на

бурные аллодисменты публики, но нужно, вмѣстѣ съ тѣмъ, и желать, чтобы ея появленія на эстрадѣ не повторялись до ея полной зрѣлости. Дѣти должны расти и развиваться свободно; неразумный толчокъ легко можетъ сдѣлать ихъ уродами...

Г-жа Роланъ — пѣвица опытная, съ приятнымъ голосомъ, извѣстная петербуржцамъ, кажется по оперѣ г. Гюнсбурга, спѣла арію Гуно и нѣсколько другихъ пѣсень.

— 31-го марта въ селѣ Рождествинѣ (С.-Петербургской губерніи) состоялся народный спектакль, въ которомъ была поставлена пьеса «Не такъ живи какъ хочется» Островскаго, со вкладными №№ музыки и пѣнія изъ «Вражьей силы», Стрѣва (см. отдѣлъ «Періодическая печать о музыкѣ»).

— 12 апрѣля въ залѣ придворнаго музыкантскаго хора состоялся концертъ, въ которомъ, между прочимъ исполнялась *роговая музыка и фанфары*, которыя будутъ исполняться въ предстоящихъ коронаціонныхъ торжествахъ. Эта роговая музыка состоитъ изъ 91 рога, при чемъ каждый изъ нихъ издаетъ всего одинъ тонъ, отъ верхняго фортепианнаго *do*, до нижняго *mi*.

Басовые рога стоятъ на подставкахъ и досту

гаютъ длины $5\frac{1}{2}$ аршина. При исполненіи роговой музыки замѣчается сильное колебаніе воздуха. Оркестромъ управляетъ г. Варлихъ. Были исполнены народный гимнъ, «Легенда» Чайковского и фанфары, заимствованныя изъ музыки къ «Гамлету» Чайковского, по которымъ начнется коронаціонное шествіе.

— «Новости» сообщаетъ, что дебютировавшій г. Секаръ-Рожанскій принятъ на сцену Маринскаго театра, по контракту съ 1 сентября с. г. по 1-е мая 1897 г. съ платой по 500 руб. въ мѣс., при неустойкѣ въ 4,000 руб.



МУЗЫКА ВЪ ПРОВИНЦІИ.

Казань. (Отъ нашего корреспондента). За истекшій Мартъ мѣсяцъ музыкальная жизнь нашего города была не особенно чревата событиями.

5-го Марта состоялась послѣдняя (5-ая) лекція «О физическихъ основаніяхъ теоріи музыки» приватъ-доцента Сегеля, которая вышла у почтеннаго лектора довольно скромной, благодаря тому, что ему пришлось договаривать все неисчерпанное содержаніемъ предъидущихъ четырехъ лекцій. Надо сказать правду, что для такого интереснаго и обширнаго предмета пяти часовыхъ лекцій—слишкомъ мало, и Физическое общество, устраивающее эти публичныя лекціи, могло-бы назначить для этого предмета гораздо больше: и лекцій, и часовъ.

6-го Марта въ залѣ Купеческаго Собранія далъ концертъ, при участіи г-жи Клопотовской, басъ, Л. П. Петровъ. О г-жѣ Клопотовской мы уже приходилось говорить; теперь-же я только выражу сожалѣніе, что она слишкомъ часто выступать въ концертахъ. Это не можетъ хорошо отзываться на голосѣ, да и вѣчные, и часто чрезмѣрные, апплодисменты могутъ повліять дурию и пріучить къ небрежности, отучить отъ работы надъ своимъ голосомъ. У г-на Петрова—громадный по силѣ и большаго діапазона—голосъ, но очень рѣзкій и неповоротливый.

7-го и 12-го Марта дали два концерта пріѣзжие: г-жа В. И. Офросимова (prima donna соргано—какъ гласила программа), «артистъ Императорскихъ театровъ» Ю. Ф. Закржевскій и П. А. Щуровскій (бывшій капельмейстеръ Императорской русской оперы, почетный членъ Болонской Музыкальной академіи). Первый концертъ еще собралъ нѣкоторое количество публики—бывшихъ поклонниковъ г-на Закржевскаго; второй-же прошелъ почти при пустомъ театрѣ, хотя публика, въ обоихъ кон-

цертахъ, по своему обыкновенію, неистово выражала свои восторги. Г-жа Офросимова, несомнѣнно, обладаетъ большимъ и чистаго звука сопрано, но поетъ совсѣмъ нехудожественно, т. е. пѣніе ея не оставляетъ художественнаго впечатлѣнія, и злоупотребляетъ вѣчнымъ, почти, *portando* и *legato*. У г-на Закржевскаго сохранились слабыя остатки голоса, но нельзя никакъ отказать ему въ большой долѣ вкуса, умѣнія, задушевности и выразительности пѣнія и «игръ»—даже въ концертномъ исполненіи оперныхъ арій. Г-нъ Щуровскій играетъ изящно и со вкусомъ (такъ, напримѣръ, исполнены имъ были: «Гавоть» Рамо въ первомъ концертѣ, и во второмъ ноктюрнъ «Seragation» Глинки, пикогда, почти, неисполняющійся и не представляющій особенно большаго музыкальнаго интереса, а также «Вальсъ» (op. 64 № 2) Шопена и «Гавоть» неизвѣстнаго французскаго автора совершенно намъ неизвѣстный, но очень музыкальный и изящный. Кромѣ того имъ были исполнены: «Wagen?» Шумана (исполнено очень блѣдно) съ своимъ собственнымъ отвѣтомъ—«Daum»—представляющимъ изъ себя какое-то музыкальное общее мѣсто, которое довольно смѣло ставить рядомъ съ гениальнымъ вопросомъ Шумана, и «Полонезъ» и «Гопакъ» изъ оперы концертанта «Богданъ Хмельницкій». Оба они построены на красивыхъ малороссійскихъ темахъ и довольно эффектно гармонизованы.

10-го Марта былъ въ театрѣ данъ первый художественный вечеръ молодымъ здѣшнимъ «Обществомъ любителей изящныхъ искусствъ». Не касаясь подробностей и постановки живыхъ картинъ, скажу только, что вечеръ, по программѣ, былъ—грандіозный (22 нѣмера), и программа его была составлена довольно интересно; собственно, главный интересъ представляли оркестровые номера (Увертюра «Федра»—Массеня; фантазія Чайковскаго «Буря»,

«Marsche miniature» из сюиты Чайковского и «Сострадание» из «Дѣтской Сюиты» Коппола. Оркестръ былъ усиленъ любителями, и заключалъ въ себѣ около 50-ти человѣкъ; управлялъ имъ Р. А. Гуммертъ. Къ сожалѣнію, въ Казани нѣтъ ни одного фогогиста, всего одинъ тромбонъ, и вообще довольно таки слабый комплектъ духоваго оркестра; благодаря этому «Буря» много терпала въ исполненіи; также дурно отоввалось на немъ и то, что оркестръ (въ виду постановки живыхъ картинъ!) былъ помѣщенъ не на сценѣ, а «въ оркестрѣ», гдѣ помѣщеніе расчитано на небольшой оркестръ, и музыкантамъ было очень тѣсно. — Не менѣйшій интересъ представляла также и 2-ая часть 2-го квартета Арескаго (Вариации на «Быль у Христа младенца садъ»), сыгранная: К. I. Руссъ (скрипка), Н. А. Лева (альтъ), В. А. Больтерманъ (виолончель) и Р. О. Бекэ (виолончель), а также и исполненный Руссомъ (скрипка) «Романсъ» Сведсена, съ оркестромъ. Интересная, удивительная по своей оригинальности и художественной разработкѣ, вариации были очень хорошо исполнены квартетистами; 4-ю вариацию публика заставила повторить (хотя тутъ не обошлось и безъ курьеза, такъ какъ, видимо, большинство слушателей вообразили, что это— послѣдняя вариация); высоко-поэтичный художественный «Романсъ» Сведсена былъ сыгранъ Руссомъ прекрасно, съ тонкой, артистической отдѣлкой. Кромѣ того, всѣ живыя картины сопровождались исполненіемъ оркестромъ небольшихъ вещей и отрывковъ, болѣе или менѣе подходящихъ по музыкальному замыслу къ картинамъ. Но публика наша — неисправима. Было очевидно, что большинство пришло специально посмотреть живыя картины, и напримѣръ, во время исполненія оркестромъ «Бури» Чайковского, въ залѣ столъ не смолкаемый, непривычный гулъ разговоровъ. — А залъ былъ биткомъ набитъ.

15-го Марта, въ помѣщеніи музыкальной школы Гуммерта, виолончелистъ Р. О. Бекэ далъ, выдающійся по своему интересу, концертъ (вѣрнѣе — *Камерный вечеръ*), по слѣдующей программѣ: I отд.—1) Концертъ А-moll Сень-Санса (виолончельный—г. Бекэ, съ аккомпаниментомъ рояля — г-жа Магницкая); 2) Тріо G-dur Гайдна (г-жа Янишевская — рояль, гг. Руссъ—скрипка, Бекэ—виолончель); 3) а) Melodie arabe Глазунова, б) «Am Morgen» и в) «Am Springbrunnen» Давыдова (исп. г. Бекэ); 2-е отд.—3-й квартетъ (на смерть Лауба) Чайковского (гг. Руссъ, Чемодановъ, Лева и Бекэ). Концертъ Сень-Санса былъ сыгранъ г-номъ

Бекэ не особенно хорошо; смычку его не хватало обычного сочнаго тона, чувствовалась въ игрѣ его какая-то вялость, неувѣренность, утомленность, и г-жа Магницкая аккомпанировала, хотя и хорошо, но очень тихо, иной разъ еле-еле слышно (у нея, очевидно, очень не хватаетъ силы), такъ что не получалось, не только оркестроваго, но даже и фортепьянаго эффекта аккомпанимента. За то чудная, оригинальная и колоритная «Melodie arabe» Глазунова сыграна была г-номъ Бекэ — превосходно. Недурно были исполнены и обѣ вещицы Давыдова. Свѣжестью, безыскусственной простотой пахнуло на насъ отъ дѣтски-наивнаго 1-го тріо Гайдна, исполненнаго превосходно. Исполненіе дышало той именно безстрастной, спокойной, свѣтлой и наивной простотой, которая составляетъ отличительную черту Гайдновской музыки. Прекрасно былъ сыгранъ и третій квартетъ Чайковского (лучшій изъ всѣхъ его трехъ квартетовъ). Въ этомъ квартетѣ самая слабая часть — четвертая (Allegro risoluto), но и она написана очень эффектно и красиво, не смотря на то, что не обладаетъ той глубиной мысли, какъ 1-я и 3-я часть этого-же квартета. Особенно хорошо исполнена была чудная третья часть (Andante funebre e doloroso), полная глубокой скорби, «надгробныхъ рыданій»; зауспокойное «Господи помилуй», казалось, было не сыграно струнными инструментами, а слыто людскими головами, полными невыплаканныхъ слезъ. Во второй части (Allegro vivo e scherzando) проскользнулъ нѣкоторый недочетъ, заключавшійся въ томъ, что, послѣ средней его части, первая тема была взята нѣсколько замедленнымъ темпомъ. Нѣсколько портящее впечатлѣніе производилъ плохо настроенный рояль.

28-го Марта, въ читальнѣ и чайной Общества трезвости было народное чтеніе, интересное тѣмъ, что читавшій на немъ «Пѣснь о купцѣ Калашниковѣ», г. Лаврскій устроилъ и музыкальное отдѣленіе. Гг. Бергъ и Ворошиловъ сыграли въ 4-е руки «Воскресную Увертюру» Римскаго-Корсакова и «Малороссійскій Казачекъ» Даргомыжскаго, г. Трубиновъ спѣлъ «Легенду» Чайковского («Быль у Христа Младенца садъ»), г. Янишевскій сыгралъ на скрипкѣ «Воспоминаніе о Волгѣ», гг. Янишевскій, Бергъ и Ворошиловъ сыграли «Ave Maria» Гуно-Баха (скрипка, рояль и фисгармонія). Больше всего было опасеній, что простонародная публика, никогда ничего, почти, изъ музыки не слыхавшая, совершенно не пойметъ «Воскресной Увертюры», но опасенія оказались напрасными. Отраднo было смотрѣть

на всё эти, полныя напряженнаго вниманія, лица простых, «не интеллигентныхъ» людей, на которыхъ, какъ на чувствительной пластинкѣ, отражалось производимое на нихъ впечатлѣніе. Во время исполненія не было промолвлено ни одного слова, не было сдѣлано ни одного рѣзкаго движенія: видно они боялись чѣмъ-либо разсѣять свое вниманіе. Между слушателями было человѣкъ 20—30 уличныхъ мальчишекъ отъ 5 до 10 лѣтняго возраста, и пи одинъ изъ нихъ не позволилъ себѣ никакой шалости... Я слышалъ, какъ въ толпѣ говорили о «Воскресной Увертюрѣ»: «Какъ ловко колокола-то перезванивали!» По окончаніи чтенія, музыки и туманныхъ картинъ, изъ публики раздался голосъ: «Благодарю васъ!» — и по толпу чувствовалось, что эта благодарности идетъ отъ самаго сердца, растроганнаго, получившаго неожиданное и полное наслажденіе..

Точно такое-же отрадное впечатлѣніе осталось во мнѣ и послѣ того, какъ я, въ воскресенье 10-го Марта, побывалъ на музыкальномъ вечерѣ въ здѣшнемъ сумасшедшемъ домѣ. И тамъ сумасшедшіе слушали исполнителей съ полнымъ напряженнымъ вниманіемъ, боясь проронить хоть одинъ звукъ, и тамъ видно было, что музыка на нихъ производитъ сильное, благотворное впечатлѣніе, доставляетъ имъ высокое наслажденіе. И тамъ, по окончаніи вечера, они, отъ всего сердца, благодарили исполнителей.

Сравненіе публки «народной читальни» и «сумасшедшаго дома» съ публкой «театра и Дворянскаго Собранія» — увы! — оказывается далеко не въ пользу этой послѣдней.

Нельзя не отнестись съ полной симпатіей къ этимъ двумъ начинаніямъ, т. е. къ устройству музыкальныхъ вечеровъ въ сумасшедшемъ домѣ, и музыкальныхъ отдѣленій при народныхъ чтеніяхъ въ читальнѣ «Общества трезвости» (иниціатива этого послѣдняго начинанія всецѣло принадлежитъ г-ну Лаврскому). А первый опытъ, 28-го Марта, въ достаточной мѣрѣ показалъ, что народному понятію вполне доступна и серьезная музыка.

Вотъ, взять-бы на себя, здѣшнему молодому «Обществу любителей изящныхъ искусствъ», инициативу устройства народныхъ музыкально-литературныхъ вечеровъ!.. Какое благое и хорошее дѣло было-бы это!.. А то, въ сущности, продолжающіяся по субботамъ семейныя собранія Общества не вносятъ ничего новаго и серьезнаго, пока, и приносятъ мало пользы дѣлу процвѣтанія родныхъ искусствъ. Хотя мадо надѣяться, что это—только первые шаги,

что, когда Общество окрѣпнетъ и твердо станетъ на ноги, дѣло пойдетъ совсѣмъ иначе. Тѣмъ болѣе гнусной и неприличной является выходка противъ мѣлодаго Общества, нѣкоего Г. Инкогнито, на страницахъ «Волжскаго Вѣстника», по поводу 1-го художественнаго вечера (10-го Марта), гдѣ это Инкогнито позволяеть себѣ называть Общество «увеселительнымъ заведеніемъ», рассказываетъ ложную пикантную исторію «о наборѣ красивыхъ дамъ и дѣвицъ для живыхъ картинъ», о вовсе не бывшемъ, какомъ-то «Лукулловскомъ ужинѣ» участниковъ. Такія выходы недостойны, не-повольтельны и непростительны.

29-го Марта, въ залѣ Купеческаго Собранія, далъ концертъ извѣстный цитристъ Ф. М. Бауэръ. Играеть онъ — превосходно, и цитра, подъ его умѣлыми руками, звучитъ прекрасно; pianissimo у него — неподражаемо; но за то программа концерта была совершенно несерьезная, прямо рассчитанная на то, чтобы произвести фуроръ въ публикѣ, потакать ея дурному, испорченному вкусу, или, вѣрнѣе,— музыкальному безвкусію. Нельзя не упрекнуть за это почтеннаго концертанта.

Въ субботу 30-го Марта, въ семейномъ Собраніи «Общества Любит. Изящн. Искусствъ» принялъ любезно участіе и г. Бауэръ. Но на этомъ вечерѣ быть мнѣ не удалось, почему и говорить о немъ не буду.

Начиная съ 25-го Апрѣля у насъ въ городскомъ театрѣ подвизается малороссійская труппа г. Мирова-Бедюхъ; но выдающихся, хорошихъ голосовъ въ ней нѣтъ; впрочемъ, довольно недуренъ хоръ.

Н. В.

Кіевъ (отъ нашего корреспондента) Съ окончаніемъ сезона въ музыкальной жизни Кіева наступило полное затишье—поэтому своевременно будетъ заняться подведеніемъ «ито-говъ».

Антреприза наслѣдниковъ Сѣтова, послѣ нѣсколькихъ дефицитныхъ сезоновъ, въ истекшемъ году, какъ говорятъ достигла весьма внушительныхъ результатовъ въ матеріальномъ отношеніи, что, конечно, находилось въ зависимости отъ прекрасно подобраннаго состава труппы. Во главѣ излюбленныхъ Кіевской публикой оперъ стоялъ «Фаустъ» Гуно съ г. Мышугой въ заглавной партіи и г-жей Ольгиной въ роли Маргариты. Исполненіе зловъ поставленныхъ оперъ («Юдифъ» Сѣрова, «Ромео и Джульетта» Гуно и «Маннонъ Леско» Пуччини) отличалось особенной тщательностью, какъ съ вѣшней, такъ и съ внутренней сто-

ронъ; тѣмъ не менѣ эти 3 повинки не пользовались у публики особеннымъ успѣхомъ, несмотря на музыкальныя достоинства двухъ первыхъ, а также на блестящее воспроизведеніе роли Манонъ г-жей Ольгиной, разучившей эту партію въ Миланѣ подъ руководствомъ самого Пуччини. Со времени моей послѣдней корреспонденціи («Р. М. Г.» 1895 г. № 12) въ оперной труппѣ произошли кой какія перемѣны: на помощь драматическому тенору Алексику былъ приглашенъ итальянецъ г. Броджи, обнаружившій сценическую опытность и значительныя вокальныя данныя, но въ смыслѣ художественности исполненія артистъ, не выходящій изъ круга посредственностей и холодноватый. Комплектъ баритоновъ увеличился г. Миллеромъ, пѣвцомъ музыкальныхъ, но съ голосовымъ матеріаломъ, находящимся уже въ періодъ увяданія. Въ концѣ сезона въ труппѣ появился также г. Трубинъ (басъ), пѣвшій на Кіевской сценѣ въ прошломъ сезонѣ. Что касается репертуара, то оставивъ комментаріи въ сторонѣ, привожу лишь списокъ исполненныхъ оперъ: «Фаустъ (12 разъ)», Евгений Олѣгинъ» (11), «Галька» (10), «Гугеноты» (9), «Демонъ» (8), «Юдифь» (7), «Сибгурочка» (7), «Аида», «Африканка», «Риголетто» и «Карменъ» по 6 разъ, «Трубадуръ» и «Самсонъ и Далила» по 5 разъ, «Травиата», «Русалка», «Пиковая дама», Манонъ Леско», «Севильскій Цырульникъ» и «Ромео и Джульетта» по 4 раза, «Лючія», «Робертъ», «Пророкъ» и «Жидовка» по 3 раза, «Жизнь за Царя» и «Тангейзеръ» по 2 раза, «Паяцы» и «Отелло» по одному разу. Наконецъ нѣсколько спектаклей «Фауста» прошли съ прибавленіемъ «Вальпургіевской ночи» обставленной, впрочемъ, довольно мизерно (особенно 1-ая картина). «Русланъ и Людмила», «Анджело», «Допъ-Жуапъ», «Вертеръ», «Миньона», «Искатели Жемчуга», «Сельская честь» остались на афишѣ въ качествѣ *ria desideria* антрипризъ.

Трагическій конецъ опернаго театра помѣшаль г-жѣ Сѣтовой сдержатъ обѣщанія относительно итальянской оперы во время великаго поста, но тѣмъ самымъ, устранивъ конкуренцію, открылъ возможность антрепренеру драматическаго театра г. Соловцову приглашать къ себѣ итальянскую труппу, подвизавшуюся зимою въ Одессѣ. Въ составѣ этой труппы съ положительной стороны придется отмѣтить баритона г. Скотти, обладающаго красивымъ голосомъ и недюжинной музыкальностью, мощнаго баса г. Танцини; г-жѣ Мунось—прекрасное драматическое сопрано, Савелли (лирическое сопрано), Горизелла (коло-

ритурное сопрано) и контральто г-жу Фабри. Наряду съ этими перворазрядными артистическими силами въ труппѣ оказались персонажи, не выдерживающіе самой снисходительной критики: таковы лирической теноръ г. Павдоляфни и баритонъ г. Полли. утратившіе всякія голосовыя средства. Смѣшанный составъ небольшого оркестра (подъ управленіемъ харьковскаго дирижера г. Эспозито),—частью изъ кіевскихъ садовыхъ оркестровъ, частью изъ оркестровъ Одесскаго и Харьковскаго театровъ, скудная обстановка, а для нѣкоторыхъ оперъ даже полное отсутствіе надлежащихъ декорацій, заиграпный репертуаръ изъ архивныхъ древностей въ родѣ «Лючія», «Нормъ», «Эрнани» etc.—все это послужило источникомъ провала предпріятія. Въ качествѣ освѣщающаго элемента публики былъ въ послѣднемъ спектаклѣ труппы преподнесенъ «Король Лагорскій» Массенъ, «безъ обстановки», какъ гласила афиша, т. е. безъ декорацій,—пѣвцы пѣли по концертному: мушкетеры во фракахъ, дамы въ бальныхъ костюмахъ.

Болѣе успѣшно прошли въ томъ же театрѣ (Фундуклеевская улица д. Бергоны) спектакли русскаго опернаго товарищества, сформировавшагося подъ управленіемъ петербургскаго баритона г. Яковлева. Спектакли эти начались съ 3-го дня Пасхи и закончились 12-го Апрѣля. Въ труппу вошли тенора гг. Мышуга и Борисенко, баритоны гг. Яковлевъ и Каміонскій, басы гг. Фюреръ и Трубинъ, сопрано г-жи Лубковская, Золотницкая, Веселовская и Эйгенъ; контральто г-жи Карпова и Тихомірова. Оркестръ Кіевского городского театра подъ управленіемъ 2-го Харьковскаго дирижера г. Сука, сыгравшійся и чуткій по отношенію къ указаніямъ капельмейстера. Приманкой нѣкоторыхъ спектаклей оказалась выступавшая на гастрольныхъ основаніяхъ г-жа Боровать, пользующаяся горячими симпатіями среди Кіевскихъ меломановъ.

Талантливый дирижеръ симфоническихъ собраний г. Виноградекій въ концертахъ Русскаго музыкальнаго Общества далъ Кіевлянамъ возможность услышать въ превосходномъ исполненіи такія капиталныя созданія, какъ «Этмонтъ» и 5 симфонію Бетховена, 4-ую Шумана, «Сонъ въ лѣтнюю ночь» Мендельсона, «Гарельдъ въ Италіи» Берліоза и «Реквіемъ» Керубини. Помимо того въ симфоническихъ собраніяхъ были исполнены произведенія мѣстныхъ композиторовъ: г. Чечота (двѣ части 2-ой симфоніи) и г. Фистулари («Драматическая увертюра»). Какъ первый, такъ и второй заявили себя въ положительномъ смыслѣ, хотя

сновныя черты ихъ творчества различны. Уходства въ техническомъ мастерствѣ, равни-ца та, что г. Чечоттъ—композиторъ, давно уже выравнѣвшійся изъ школьныхъ путей на самостоятельную дорогу; его интересное музыкальное письмо приобрѣло характерную и индивидуальную фязіономію, тогда какъ г. Фистулари (ученикъ г. Соловьева) еще со всѣхъ сторонъ заставляеъ школьными загородками и въ смыслѣ самостоятельности пока совершенно безличенъ. Его мелодическое творчество пропитано насквозь Чайковскимъ, увертюра — блѣдный сколокъ съ патетической симфоніи. Оркестръ г. Фистулари, въ противоположность оркестру г. Чечотта, полному чисто берлизовской нарядности, интересенъ какъ единое массивное цѣлое, а не какъ совокупность различныхъ по звуковой окраскѣ инструментальныхъ группъ, часто между собою противопоставляемыхъ.

Кромѣ вышеперечисленнаго, въ 2-хъ экстренныхъ собраніяхъ, устроенныхъ въ пользу оркестра сгорѣвшаго театра, была повторена симфонія Шумана, исполнявшаяся въ прошломъ сезонѣ «патетическая симфонія» Чайковскаго, исполнялись также сюита Грйга «Peer Gynt», «Le roi s'amuse» Делиба, «Алжирская сюита» С. Санса, тавлада изъ оперы «Сід» Массеня, вступленіе и баллада Бенпо (г. Мышунъ изъ «Корделия» г. Соловьева. Въ послѣднемъ собраніи (6-го апрѣль) число новинокъ увеличилось симфонической поэмой Глазунова «Весна».

Камерная квартетная музыка, за отсутствіемъ въ нынѣшнемъ году сеансовъ частныхъ квартетистовъ, исполнялась лишь въ стѣнахъ музык. училища Русск. Муз. Об-ва; изъ неограниченныхъ еще произведеній появились квартеты Дворжака, Видора и квартетъ Глазунова. Въ 3-мъ квартетномъ Собраніи истинные любители музыки испытали рѣдкое эстетическое наслажденіе: въ качествѣ исполнителей, вмѣсто обычнаго состава нашего квартета, былъ приглашенъ знаменитый чешскій квартетъ, увлекшій публику жизненностью передачи и ансамблемъ, доведеннымъ до высочайшей степени совершенства.

Концертный сезонъ отличался значительнымъ интересомъ и разнообразіемъ: Кіевъ посѣтили братья Исайе, Барцевичъ, Туа, Сливанскій, Гофманъ, Мравина и Джиральдони, Фигнеръ и Михайлова, Тартаковъ, Мержинскій, Кочальскій и мн. др.

Л. Г.—овъ.

Омскъ. Въ концѣ прошлаго года исполнилось, 19-го декабря, ровно 25 лѣтъ со времени основанія нашего отдѣленія Имп. Р. М. Q., по инициативѣ бывшаго начальника края Генераль-Адъютанта Н. Г. Казнакова, преподавателемъ Сибирскаго Кадетскаго Корпуса Л. С. Булянге, который въ настоящее время состоитъ почетнымъ членомъ отдѣленія. Для устройства своихъ репетицій и концертовъ отдѣленіе пользуется помѣщеніями общественаго собранія, два раза въ недѣлю по понедѣльникамъ и четвергамъ. Странно одно только, какимъ образомъ отдѣленіе, существующее 25 лѣтъ, неимѣетъ своего собственнаго помѣщенія для устройства концертовъ? Мнѣ кажется, въ теченіи 25-ти лѣтъ, можно было-бы составить достаточный фондъ на приобретение помѣщенія? При посѣщеніи репетицій, я замѣтила на нихъ холодное отношеніе гг. членовъ, такъ что зачастую репетицій не было, за отсутствіемъ на нихъ членовъ. Поэтому можно себѣ составить понятіе о томъ, доставляютъ-ли подобные вечера, хотя какое-нибудь эстетическое наслажденіе музыканту, въ полномъ значеніи этого слова? Почему въ музыкальномъ отношеніи, эти вечера оставляютъ желать многого. Взять напримѣръ хоръ, который совершенно не устроенъ и въ немъ можетъ участвовать всякій, кто пожелаетъ, безъ повѣрки: имѣетъ-ли онъ голосъ, понятіе о нотахъ и можетъ-ли читать ихъ съ листа и проч.

Изъ полученнаго мною отчета за сезонъ 1894—95 года, видно что дирижеромъ хора состоялъ Г. Халилбеѣвъ, при которомъ исполнялись иногда весьма серьезныя вещи, но, вслѣдствіе какихъ-то недоразумѣній, онъ долженъ былъ совсѣмъ выйти изъ членовъ общества. Общество лишилось полезнаго чловѣка. Отдѣленіе насчитываетъ 56 дѣйствительныхъ членовъ и членовъ посѣтителей 11, а всего 67 членовъ. Музыкальныхъ вечеровъ устроено было 8. Причемъ въ 1-й половинѣ сезона вечеровъ совсѣмъ не было, вслѣдствіе траура по усопшемъ Императорѣ Александрѣ III. Во второй половинѣ сезона 1894—95 г., не легкую задачу аккомпаниента на рояли съ постоянной готовностью и полнымъ успѣхамъ исполнили г-жи: Бастръгйна, Мелissoва и Чукреева; кромѣ того г-жа Бастръгйна съ такимъ же успѣхомъ исполняла въ нѣкоторыхъ музыкальныхъ вечерахъ серьезныя сольныя пьесы. Бальный оркестръ Сибирскаго казачьяго войска былъ приглашенъ на вечера подъ руководствомъ Г. Голубцова. Въ сольномъ исполненіи участвовали слѣдующіе исполнители: г-жи Сейфулдина и Родевичъ (сопрано), Краевская

Гвоздева и Успенская (контральто), гг. Мординовъ, Ивановъ и Успенскій (тенора) и Поляковъ и Куприяновъ (басы); г. Кононовъ (скрипка) г. Клюевъ (кларнетъ) и г. Галаховъ (cornet-à-piston). Последній вечеръ (8-й) былъ исполненъ при участіи артистовъ Московской оперы, г-жи Борисовой-Цвѣтковой и Цвѣткова.

Изъ отчета видно, что къ началу сезона состояло суммъ отдѣленія 420 р. 41 к.

Въ теченіи сезона поступило . 504 » 66 »

Всего въ приходѣ . . 925 р. 07 к.

Израсходовано всего 774 р. 09 к.

Остается къ началу сезона 189⁵/гг.

деньгами и % бумагами 150 р. 98 к.

Къ началу сезона 1894—95 г. состояло имущества на сумму 1337 р. 77 к. (1 концертный рояль, пианино, фисъ-гармонія и проч.).

Фонда на музыкальные классы къ началу сезона состояло 517 р. 97 к.

А. К.





БИБЛИОГРАФІЯ.

Ц. А. Кюи. Русскій романсъ. Очеркъ его развитія. Изданіе Н. Ф. Финдейзена 1896. Цѣна 75 коп.

Можно радостно привѣтствовать обогащеніе необширной количественно и бѣдной качественно русской музыкально-критической литературы прекрасной книгой Ц. А. Кюи.

Предметъ, остановившій вниманіе критика, новъ и интересенъ. Вполнѣ основательно расширяя общепринятое понятіе о камерной музыкѣ введеніемъ романса въ ея область, Ц. А. Кюи справедливо замѣчаетъ, что «почти всѣ самые гениальные композиторы высказывали именно въ камерной музыкѣ свои самыя глубокія мысли, выражали самыя сильныя чувства, самыя затаенныя движенія своей души» (стр. 2). Слѣдовательно, заняться изученіемъ исторіи русскаго романса и обратить вниманіе публики на этотъ тонкій родъ музыки—задача, вполнѣ достойная талантливаго и серьезнаго критика.

Книга Ц. А. Кюи не есть всестороннее, исчерпывающее предметъ изслѣдованіе; она не заявляетъ притязаній на «ученость» подъ фирмою которой часто спасаются безталанныя, съ большими потугаги совершенныя и нелитературно изложенныя изысканія; самъ авторъ называетъ свой трудъ «очеркомъ» и «замѣтками» (стр. 4), но эти замѣтки простотою, живостію и литературностію изложенія, мѣткостью характеристикъ и талантливостію анализа достигаютъ

весьма большихъ послѣдствій: даютъ рельефное, ясное и точное понятіе о трактуемомъ ими предметѣ даже мало подготовленному въ музыкальномъ отношеніи читателю. Ядро очерковъ—лекція, прочитанная Ц. А. Кюи въ концѣ февраля 1895 г. въ С.-Петербургскомъ Обществѣ Музыкальныхъ Собраній, и въ теперешнемъ своемъ видѣ они сохранили прежній характеръ живой и остроумной бесѣды, любопытной еще и потому, что авторъ—самъ великій мастеръ-художникъ въ той области, въ которой онъ на этотъ разъ выступаетъ критикомъ: тѣмъ большую цѣну имѣютъ его сужденія.

Принятая въ книгѣ система изслѣдованія, до извѣстной степени, основана на внѣшнемъ признакѣ: Ц. А. Кюи дѣлитъ изложеніе по фамиліямъ композиторовъ. Это обстоятельство дѣлаетъ очеркъ похожимъ на «исторію генераловъ». Исторія развитія романса, въ которой система изложенія была бы основана на внутреннемъ признакѣ дѣленія, почерпнутомъ изъ самой сущности изслѣдуемаго предмета, въ разсматриваемомъ трудѣ замѣнена (опять только до извѣстной степени) характеристическою главнѣйшихъ композиторовъ, какъ авторовъ романсовъ. При такомъ условіи гораздо труднѣе и менѣе удобно, съ одной стороны, выяснить взаимное воздѣйствіе различныхъ авторовъ другъ на друга, съ другой, отчетливо представить постепенное органическое развитіе каждаго изъ элементовъ входящихъ въ

идеальное понятіе романса, и наконецъ съ третьей стороны, простѣдить вліяніе изученія русскими композиторами западно-европейскихъ образцовъ. Выраженіе «до извѣстной степени» употреблено мною потому, что главнѣйшіе русскіе композиторы, разработывавшіе область романса,—Глинка, Даргомыжскій, М. А. Балакиревъ, М. П. Мусоргскій, Н. А. Римскій-Корсаковъ, П. И. Чайковскій,—личности чрезвычайно типичныя и самобытныя: каждый изъ нихъ выдвинулъ какую либо одну сторону романса и каждый изъ нихъ ярко знаменуетъ собою поступательное движеніе русскаго романса въ какомъ либо одномъ опредѣленномъ отношеніи.

Ц. А. Кюи не даетъ общей, если такъ можно выразиться, теоріи романса, не излагаетъ отдѣльно требованій, какія мы должны предъявлять къ каждому изъ составляющихъ его элементовъ. Но послѣ прочтенія всей книги въ умѣ читателя какъ-то сами собою слагаются въ одну цѣлую и стройную теорію разсыпанныя авторомъ по всему сочиненію, при характеристикахъ героевъ русскаго романса, мѣткія, истинныя и талантливыя мысли. Изучая каждого изъ композиторовъ, Ц. А. Кюи строго различаетъ достоинство его во всѣхъ въ отдѣльности сторонахъ идеально-мыслимаго романса. Декламация, музыка въ самой себѣ, форма, задача или содержаніе романса, взаимоотношеніе голоса и сопровожденія—вотъ тѣ точки зрѣнія, съ которыхъ необходимо должны быть разсматриваемы вокальныя камерныя произведенія каждого композитора и съ которыхъ разсматриваетъ ихъ Ц. А. Кюи.

Трудно найти какого-либо другого художественнаго критика, у котораго характеристики художниковъ были бы столь талантливыми, мѣткими, вѣрными и яркими, какъ у Ц. А. Кюи. Оставляя въ сторонѣ все мелочное и случайное, онъ умѣетъ сразу обратить вниманіе читателя на самую рельефную и типичную черту даннаго композитора. Оттого немногими словами онъ говоритъ и даетъ уму и памяти читателя гораздо больше, чѣмъ другіе критики всестороннимъ и подробнымъ анализомъ. Фигуры музыкантовъ въ характеристикахъ Ц. А. Кюи пріобрѣтаютъ выпуклость и жиз-

ненность точно фотографіи чрезъ стекла стереоскопа. Этому же способствуетъ и мѣткость, а гдѣ нужно, и ядовитость языка. Авторъ—убѣжденный представитель школы искусства, выдвинувшей на первый планъ неумолимую логику, правду и силу мысли и безупречно-тонкій вкусъ,—и горе музыканту, прегрѣшившему противъ одной изъ этихъ заповѣдей: кто-бъ онъ ни былъ, пусть не ждетъ пощады отъ Ц. А. Кюи.

Въ заключеніе замѣтки надо выразить сожалѣніе, что мы не имѣемъ столь же талантливо, какъ и разсматриваемая книга, написаннаго очерка романской дѣятельности самого Ц. А. Кюи, сказавшаго въ русской вокальной камерной музыкѣ свое собственное интересное, выразительное и красивое слово.

А. В. Оссовскій.

Отчетъ Правленія Кѣлецкаго Общ. Любителей музык. и драматич. искусствъ за 1895 г. Кѣльцы. 1896 г.

Отмѣчаемъ съ удовольствіемъ фактъ успѣшной и полезной дѣятельности этого молодого Общества, о чемъ ясно свидѣтельствуетъ лежащій передъ нами Отчетъ его за прошлый годъ. Эта дѣятельность выразилась въ 4-хъ драматическихъ спектакляхъ и 6-ти музыкальныхъ вечерахъ. Оставляя въ сторонѣ первыя, скажемъ, что программы вторыхъ отличались достаточнымъ разнообразіемъ и хорошимъ выборомъ, если исключить довольно странное содѣйствіе съ Шуманомъ и Листомъ пьесъ исполненныхъ на балалайкѣ. Общ. устроило въ истекшемъ году два вечера камерной музыки (Бетховенъ, Глинка, Григъ, Мендельсонъ, Рубинштейнъ и С.-Сансъ). «Правленіе оказывало явственое предпочтеніе русской музыкѣ. Въ иностранной музыкѣ Правл. задавалось мыслью знакомить публику съ хорошей иностранной музыкой и въ тоже время съ музыкой разныхъ національностей и школъ». По отчету видно, что особенно энергичное участіе въ музыкальныхъ дѣлахъ Общ. принималъ Г. Г. И. Новальсетти, мѣстный военный капельмейстеръ, который не только управлялъ оркестромъ и хоромъ, «даралъ всѣ необходимыя указанія исполнителямъ», но участвовалъ и самъ въ концертахъ, даже «расписывалъ по партитурамъ ноты». Именно такіе люди нужны у насъ для искусства, что бы своимъ примѣромъ заразить и другихъ къ полезной дѣятельности.

«На лонѣ природы». Весеннія картинки для фортепіано въ 2 руки соч. Н. Кочетова. Ст. 9. Ц. 1 р. 50 к. Изд. А. Гутхейля.

Для петербуржцевъ г. Кочетовъ совершенно неизвѣстный авторъ; вѣроятно его болѣе знаютъ въ Москвѣ, гдѣ года два тому назадъ исполнялась его музыка къ драмѣ «Полоцкое раззореніе». Однако, если судить по его «весеннимъ картинкамъ», то едва ли мы ошибемся, если причислимъ его къ ряду композиторовъ такъ называемыхъ «салонныхъ пьесъ»; таковыхъ въ Германіи (Ascher, Ketterer, Шмидты и т. д.) многое множество. Въ авторѣ замѣтна извѣстная мелодическая жилка, но все вообще музыкальное строеніе его незатѣливо, небогато. Между тѣмъ композиторъ хочетъ что то дать, что то сказать; въ «Грѣсахъ» онъ даже намекаетъ на гамму цѣлыми тонами, но... вѣдь здѣсь не Черноморъ, не Каменный гость!..

L.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1895. Zweiter Jahrgang. Herausgegeben von Emil Vogel. Leipzig 1896.

Въ прошломъ году у насъ было указано на новое прекрасное учрежденіе, основанное извѣстной фирмой Петерсъ въ Лейпцигѣ—бесплатную музыкальную бібліотеку. 2-й годовой отчетъ ясно показываетъ, что эта бібліотека растетъ и совершенствуется; но болѣе общій интересъ имѣютъ «Ежегодники», издающіеся этой бібліотекой съ прошлаго года. Въ нынѣшнемъ выпускѣ «Ежегодника», кроме годового бібліотечнаго отчета и указатели всѣхъ изданныхъ по музыкѣ книгъ въ 1895 г. (въ томъ числѣ и нѣсколькихъ русскихъ), мы находимъ еще слѣдующія довольно цѣнные статьи и изслѣдованія: «Подлинные голоса къ «Мессіи» Генделя» изсл. Фр. Кривандера; «Вліяніе нѣмецкой музыки на французскую», J. Combarieu (франц. статья); «Будущее евангелическаго хораго пѣнія» ст. R. V. Libienron'a; «Первое нотопечатаніе фигуральной музыки посредствомъ подвижныхъ механическихъ типовъ» изсл. Em. Vogel'я (бібліотекаря музыкальной бібліотеки Петерса).

Небольшое изслѣдованіе Кривандера касается *голосовъ* ораторіи «Мессія» Генделя, завѣщанныхъ авторомъ многолюбезному ему «Воспитательному дому» въ Лондонѣ, въ пользу котораго великій композиторъ неоднократно давалъ концерты. На эти *голоса* ораторіи до сихъ поръ мало обращалось вниманіе; только при недавнемъ исполненіи этой ораторіи ихъ приняли въ расчетъ. Кривандеръ вполне доказываетъ, что это собраніе отдѣльныхъ

партіи ораторіи вполне отвѣчаетъ оригинальной партитурѣ Мессіи и что по нимъ Гендель дирижировалъ своимъ произведеніемъ. Это установленіе важно въ виду цѣлаго ряда копій этой ораторіи, распространенныхъ по разнымъ бібліотекамъ, которыя мѣшали возстановитъ подлинную партитuru этого произведенія.

Другой, по вѣ то же время очень важный интересъ представляетъ статья г. Лилиенкрона, посвященная лютеранскому хоровому пѣнію. Авторъ ея опирается и указываетъ на старинное богослуженіе, которое онъ находитъ въ нѣкоторыхъ старыхъ (XVI в.) лютеранскихъ церковныхъ книгахъ. Онъ требуетъ возстановленія типа этого древняго богослуженія, со включеніемъ антифоновъ, респонсорій и пр., выдѣленіемъ изъ общей массы прихожанъ (Gemeinde) хора, именно въ виду музыкальныхъ цѣлей. Дѣйствительно нѣмецкая церковная музыка застыла въ мертвой формѣ хора; меня всегда поражала нестройность, гнусавость, даже подчасъ какофоничность этого пѣнія и вообще исключительное обращеніе ея среди хоральной музыки. Подобнаго рода богослуженіе прямо исключало чувство красоты и даже совършенности, *необходимой* при служеніи Богу. Выходъ, предлагаемый авторомъ названной статьи изъ этого положенія не только практиченъ, но но стоить глубокаго вниманія. Германская церковь получить всѣ древнія, столь богатые и оригинальные мелодіи, которыми и она когда то владѣла; современное нѣмецкое музыкальное искусство тоже можетъ получить новую область для своего вдохновенія.

Изслѣдованіе г. Фогеля касается изображеній подвижныхъ печатныхъ музыкальныхъ литеръ. Изслѣдованіе проливаетъ свѣтъ на этотъ спорный вопросъ и приводитъ списокъ цѣлаго ряда старинныхъ нотопечатныхъ книгъ.

«Ежегодникъ» изданъ очень изящно; къ нему приложенъ снимокъ прекраснаго портрета Баха принадлежавшій кисти саксонскаго художника Хаусмана.

Ник. Ф.

1) Handlexikon für Zitherspieler. Biographische Notizen über hervorragende Musiker, Fabrikanten und Verleger auf dem Gebiete der Zither. Bearbeitet von Franz Fiedler. Tölz (Bayern) 1895.

2) Die Elemente des Zitherspiels in Theorie und Praxis. Mnemotechnisch-practische Vortheile und Hilfsmittel beim Erlernen des Zitherspiels. Eine Beigabe zu jeder Zitherschule von Paul

Случилось это 13 июня 1854 г. Испытания ослепотой семья этим не кончились. В день похоронъ жены, захворалъ тою же болѣзью Илья Петровичъ, но, пролежавъ между жизнью и смертью нѣсколько дней, къ счастью былъ возвращенъ дѣтямъ.

Рассказываютъ, что узнавъ объ этомъ ужаснѣйшемъ событіи его жизни, Петръ впалъ въ состояніе близкое къ помѣшательству и безъ пальто и шляпы, какъ былъ въ мундирѣ, пошелъ изъ Соляного переулка на Васильевскій Островъ во вторую линію въ домъ Елизаветы Андреевны Шюбертъ, сообщить сестрѣ и младшимъ братьямъ на время болѣзни удаленнымъ туда, страшную вѣсть.

XIV.

Періодъ отъ осени 1850 года до весны 1854 имѣлъ двойное значеніе въ жизни Чайковского.

Съ одной стороны слезы и страданія первыхъ двухъ лѣтъ пребывания внѣ дома возвращаютъ его нравственный обликъ, какъ это ясно выстѣпаетъ изъ его переписки, силою пережитаго потрясенія—во всей чистотѣ и прелести ребенка Воткинскаго завода. Раздражительность, лѣнь, зародыши зависти, неискренности, недовольства окружающимъ стираются безслѣдно и возстаютъ прежнее неалобливое, до мозга костей правдивое существо, по прежнему чарующее всѣхъ, кто съ нимъ соприкасается.

Съ другой же стороны, свободное до этого развитіе души и ума втискивается насильственно въ условія жизни, правда, въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ благотворно отражающихся на немъ, но за то въ главномъ, что насъ интересуетъ, въ музыкальномъ отношеніи, не только не дающихъ никакой пищи, но прямо тормозящихъ ростъ его дарованія. Последнее откладывается подъ спудъ и съ этой поры на десять лѣтъ впадаетъ въ состояніе какъ бы детаргіи: жизненный процессъ его рѣшительно неуловимъ постороннему взгляду и ощущаемъ только самимъ будущимъ музыкантомъ.

Художественное воспитаніе его застыло на огромномъ успѣхѣ въ музыкѣ, сдѣланномъ въ періодъ конца 1848 и начала 1849 года; на грании «для себя» въ минуты грусти въ Аланаевѣ. Съ осени же 1850 г. началось живое будущее чиновника министерства юстиціи и пожалуй салоннаго шансиста.

Изъ тридцати девяти писемъ, первыхъ двухъ лѣтъ его школьной жизни, только въ двухъ онъ упоминаетъ о своихъ музыкальныхъ упражненіяхъ, но и то въ одномъ, какъ онъ игралъ «полюшку» для товарищей, въ другомъ—какъ повторялъ три года до этого разученную имъ пьесу «Соловей». Затѣмъ о музыкальныхъ впечатлѣніяхъ кромѣ общіянія (кстати сказать неисконнаго) рассказывать *сюжетъ* «Волшебнаго струнка» и воспоминанія, какъ онъ слышалъ въ началѣ своего пребыванія въ Петербургѣ «Жизнь за Царя»—нѣтъ никакого помна.

Изъ этого было бы крайне ошибочнымъ, да и, на основаніи словъ самого композитора, невѣрнымъ заключать, что этихъ впечатлѣній не было. Они были и настолько сильными, что, какъ онъ самъ говорилъ, гениальное твореніе Вебера и «Жизнь за Царя» вслѣдъ за «Донъ-Жуаномъ» Моцарта на всю жизнь заняли съ этой поры первое мѣсто въ капищѣ его святынѣ. Но подвѣлять этими впечатлѣніями ему не съ кѣмъ было.

Обстоятельства такъ сложились, что вокругъ себя онъ не только музыкантовъ, но и дилетантовъ не зналъ. Екатерина Андреевна Алексѣева, эта единственная родственница, имѣвшая интересъ и способности къ музыкѣ, какъ разъ два года до начала пребыванія ея племянника въ школѣ, уѣхала изъ Петербурга. Всѣ же остальные лица, соприкасавшіяся съ нимъ, смотрѣли на музыкальное искусство, какъ на пустую забаву, которой побаловаться можно, но серьезнаго значенія въ жизни придавать нельзя. Не встрѣчая никакого сочувствія и интереса ни въ родныхъ, ни въ воспитателяхъ, а еще менѣе въ товарищахъ, Петръ Ильичъ замкнулъ въ себѣ свои свещенныя стремленія: въ немъ появилась какая-то скрытность во всемъ, что касалось его музыки. Этимъ объясняется то, что рассказываютъ о немъ г-жа Мерклингъ и что подтверждается всѣми другими свидѣтельствами лицъ, знавшихъ его въ ту эпоху. «Въ это время, говорить она, его часто заставляли играть что-нибудь, что онъ игралъ по слуху. Онъ не любилъ этого и исполнялъ небрежно, только бы отдѣлаться. Помню, меня это поражало. Поражало меня также выраженіе его дѣтскаго личика, когда онъ игралъ одинъ, для себя, смотря куда-то вдаль и видимо не замѣчая ничего изъ окружающаго. При этомъ стояло злѣе свое присутствіе и какъ-нибудь обратить вниманіе на его фантазированіе за роялемъ,— когда онъ думалъ, что его никто не слышитъ,— какъ онъ умогалъ и бывалъ недоволенъ, если его просили продолжать».

Единственный человекъ, съ которымъ въ эту пору онъ могъ до нѣкоторой степени дѣлиться серьезными музыкальными впечатлѣніями была все та же Е. А. Алексѣева, въ 1852 г. поселившаяся въ Петербургъ. Въ инструментальной музыкѣ она была очень невѣжественна, но за то по вокальной положительно была музыкальнымъ просвѣтителемъ своего племянника. Благодаря ей онъ основательно познакомился тогда съ «Донъ-Жуаномъ», и не усталъ разбирать вмѣстѣ съ ней клавирауспугъ этой оперы. Начавшееся еще въ Воткинскѣ поклоненіе Моцарту и его совершеннѣйшему произведенію укрѣпилось въ немъ въ эти годы навсегда. Безъ конца переигрывать эту оперу во всю жизнь составляло одно изъ его любимѣйшихъ занятій.

Не любя дѣлиться на съ кѣмъ серьезными впечатлѣніями музыки, онъ относился иначе ко всему, что носило характеръ пустой музыкальной забавы. Хвастался необыкновенными вокальными, которыя онъ продвѣивалъ съ легкостью настоящей итальянской пѣвицы, ему очень нравилось. Съ Алексѣевой выучилъ онъ тогда огромный флоритурный дуэтъ изъ «Семирамиды» и пѣлъ первый голосъ прекрасно и очень охотно. Особенно гордился онъ своей дѣйствительно превосходной трелью.

Знаменательна эта эпоха жизни Петра Ильича и тѣмъ, что въ ней впервые ясно проявилось характернѣйшее свойство его личности—необычайная податливость стороннему вліянію во всемъ, что не касалось его музыкальныхъ стремленій и творчества. Въ послѣдней сферѣ онъ не допускалъ чужого вмѣшательства; всѣ внѣшнія вліянія и даже усилія увлечь его въ ту или другую сторону если и имѣли вліяніе, то поверхностное и непродолжительное. Здѣсь онъ безпрекословно слушался только своего внутренняго голоса. Во

Фаминцынъ, Начатки теории музыки. Курсъ среднихъ учебныхъ заведеній. 92 стр. 95—85

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. — «Садо» муз. карт. Н. Римскаго-Корсакова.—Оп. «Пиковая дама», П. Чайковскаго. — «Эдвардъ Григъ» очеркъ) съ

нотными примѣрами. 68 стр. 91. — 50

Шуманъ, Робертъ. Изъ записной книжки маэстро Раро, Флорестана и Эйзебиа. Переводъ И. Корвухина. 42 стр. 93. — 35

Чешихинъ, Всеволодъ. Краткія либретто. Содержаніе 100 оперъ современнаго репертуара. 276 стр. 94. 1. 35

— Отголоски оперы и концерта. Записки музыкальнаго литератора (1886—1895 гг.) 255 стр. 96. 1. 50

Вышелъ и разсылается подписчикамъ 1-й выпускъ роскошно иллюстрированнаго изданія:

Проф. **Эм. НАУМАНА**

Переводъ, дополненный по новѣйшимъ изслѣдованіямъ, съ прибавленіемъ очерка

исторіи музыки въ Россіи
подъ ред. Нин. Финдейзена.

Все сочиненіе составитъ четыре роскошно иллюстрированныхъ тома, которые заключаютъ въ себѣ около 1300 страницъ со многими отдѣльными гравюрами, хромолиграфіями и нотными приложеніями и болѣе 300 иллюстраціями и нотными примѣрами.

при подп. 3 р. и по 1 р. за каждыя 2 вып., или по 3 р. за томъ въ перепл. впередъ.

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ.

съ древнѣйшихъ
временъ до нашихъ дней.

Подписн. цѣна на все сочин. 10 р.
(въ 20 вып.)
13 р. въ 4 художеств. перепл.
Перепл. крышки по 75 к. за томъ.
За пересылку 1 р. Допускается разсрочка:

Музыка съ каждымъ днемъ все болѣе и болѣе распространяется. Оставляя узкій кругъ специалистовъ, она все болѣе завоевываетъ себѣ любителей, жаждущихъ не только слушать ее, но и изучать ея исторію. Настоящее изданіе представляетъ надежное руководство и для специалистовъ и

НАСТОЛЬНУЮ КНИГУ для всѣхъ образованныхъ людей, интересующихся этимъ искусствомъ. Оно явлено популяризмъ языкомъ и является единственнымъ по своей полнотѣ, роскоши и въ тоже время доступности изданіемъ. Недостающія въ настоящемъ изданіи русскаго музык. разработана въ настоящемъ изданіи совершенно самостоятельно.

Изданіе **Ф. В. Щепанскаго, С.-Петербургъ, Невскій просп. 34.**

Доволено цензурою. С.-Петербургъ, 30-го Апрѣля 1896 г.

Тип. Н. Финдейзена. М. Морская, 9.

Rudigier. F. Fiedler's Musik Verlag.
Tölz 1895.

3) Die Formen in der Zithermusik.
Monographische Skizze von August Bielfeld.
F. Fiedler's Musik Verlag.

Три изящно изданныя брошюры, свидѣтельствующія, что за границей и къ этому усовершенствованному народному (или ставшему народнымъ) инструменту относятся очень серьезно. Составляются словари, учебники по исполненію на цитръ и т. д. Первая брошюра полезна тѣмъ, что давая краткія замѣтки о лицахъ писавшихъ для цитры (и даже изъ коихъ произведеній были сдѣланы аранжировки для цитры), исполнителяхъ, фабрикантахъ и пр., она, кстати,

указываетъ и литературу этого инструмента. Вторая указываетъ лучшіе приемы при исполненіи, а третья затрагиваетъ музыкальныя формы, подходящія къ характеру этого инструмента. Авторъ послѣдней брошюры черезчуръ увлекается своей любовью къ цитръ, полагая, что для этого наивнаго инструмента (столь же бѣднаго, на нашъ взглядъ, красотой и полнотою звука, какъ итальянская мандолина или наша, тоже усовершенствованная, балалайка) высшей формы можетъ явиться *симфонія!*..

Во всякомъ случаѣ для любителей игры на цитръ эти брошюры интересны и полезны.

L.



ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ О МУЗЫКѢ.

Дѣтство и отрочество П. И. Чайковского.

Ст. М. Чайковского.

(Окончаніе ¹⁾).

Х.

Въ началѣ августа Александра Андреевна выѣхала изъ Алапаева въ Петербургъ, съ падчерицей, съ дочерью и съ Петей, чтобы устроить послѣдняго въ какомъ-нибудь учебномъ заведеніи.

Первоначальное намѣреніе родителей было не разлучать двухъ старшихъ сыновей и помѣстить въ то-же заведеніе — горный корпусъ. Въ силу какихъ соображеній это намѣреніе измѣнилось, отчего было избрано для младшаго училище правовѣднія — совершенно неизвѣстно.

Петръ по возрасту не могъ сразу стать правовѣдомъ и первоначально долженъ былъ провести два года въ такъ называемомъ приготовительномъ классѣ училища. Учрежденіе это создано позднѣе послѣдняго и официально не составляло его части. Воспитанники его имѣли свою собственную форму, въ главныхъ чертахъ сохранившуюся и донынѣ, имѣли своихъ отдѣльныхъ воспитателей, многихъ учителей и начальника француза, г. Берара. Казеннокоштныхъ тамъ не было. Помѣщеніе, тоже что и нынѣ, и вся обстановка носила отгвѣнокъ частнаго пансіона. Въмѣстѣ съ тѣмъ одинаковыя гербы на пуговицахъ, цвѣтъ петлицъ и кантовъ, а также верховный надворъ общаго директора соединялъ эти два заведенія во что-то неразрывное. Имѣло оно всего два класса, называемые отдѣленіями: младшее и старшее.

Благодаря отличной подготовкѣ, нашъ мальчикъ выдержалъ одинъ изъ первыхъ вступительный экзаменъ, и къ концу августа былъ включенъ въ число воспитанниковъ младшаго отдѣленія приготовительнаго класса училища правовѣднія.

Въ первое время, праздничные отпускные дни онъ проводилъ съ матерью, которая, кромѣ того пользовалась всякимъ случаемъ навѣщать его, такъ что благодаря этимъ частымъ свиданіямъ переходъ отъ семейной обстановки къ школьной, хотя очевидно не могъ быть легокъ, но во вся-

комъ случаѣ, не оставилъ особенно горькихъ воспоминаній у Петра Ильича. Гостить въ Петербургѣ однако-же долѣе середины октября Александръ Андреевичъ было нельзя.

И тогда наступилъ, по собственнымъ словамъ композитора, одинъ изъ самыхъ ужасныхъ дней его жизни: день разлуки съ матерью.

Дѣло происходило на Средней Рогаткѣ, куда по обычаю тѣхъ временъ ѣздили провожать отъѣзжающихъ по московской дорогѣ. Кромѣ двухъ мальчиковъ, съ отъѣзжающими были еще родной дядя Зинаида Ильиничны — Иванъ Карловичъ Кейзеръ, который вмѣстѣ съ дѣтми долженъ былъ вернуться въ Петербургъ. Пона ѣхали туда, Петя заплакивалъ, но конецъ путешествія представлялся отдаленнымъ и, пѣня каждую секунду возможности смотрѣть на мать, онъ сравнительно казался покоенъ. Съ прибѣда-же къ мѣсту разлуки, онъ потерялъ всякое самообладаніе. Припавъ къ матери, онъ не могъ оторваться отъ нея. Ни ласки, ни утѣшенія, ни обѣщанія скорого возвращенія не могли дѣйствовать. Онъ ничего не слышалъ, не видѣлъ и какъ-бы слѣлся съ обжаемымъ существомъ. Пришлось прибѣгнуть къ насилью и бѣднаго ребенка должны были оторвать отъ Александры Андреевны. Онъ цѣплялся за что могъ, не желая отпустить ее отъ себя. Наконецъ, это удалось. Она съ дочерью сѣла въ экипажъ. Лошади тронули и тогда, собравъ послѣднія силы, мальчикъ вырвался изъ рукъ Кейзера и бросился съ крикомъ безумнаго отчаянія бѣжать за тарантасомъ, старался схватиться за подножку, за крылья, за что попало, въ тщетной надеждѣ оставить его...

Никогда въ жизни безъ содроганія ужаса Петръ Ильичъ не могъ говорить объ этомъ моментѣ. Впечатлѣніе этого перваго сильнаго горя бѣднѣло единственно только въ сравненіи съ еще сильнѣйшимъ — смертью матери. Хотя въ горестяхъ и утратахъ онъ узналъ потомъ въ жизни несравненно болѣе значительныя и фатальныя, испыталъ липенія и бѣдствія, куда тяжелѣйшія и мучительныя, пережилъ разочарованія и страданія, рядомъ съ которыми эта временная разлука только маленькая, неприятная подробность существованія, но такъ вѣрно то, — что важно не событіе, и воздѣйствіе его на насъ — что до самой смерти, помирившись со всѣми невзгодами, забывъ все тяжелое изъ прошедшаго,

¹⁾ См. Р. М. Г. — Апрель.

онъ никогда не могъ помириться, никогда не могъ забыть жгучаго чувства обиды, отчаянія, которое испыталъ, бѣжа за экппажемъ отрывающимъ у него мать.

Мрачная тѣнь этой рзачуки легла на первые годы его школьной жизни. Тоска по матери стерла всѣ остальные впечатлѣнія, заглушила всѣ прежнія стремленія, желанія и думы. Два года онъ провелъ, какъ мы увидимъ изъ содержанія его писемъ, только въ непрестанномъ ожиданіи свиданія съ родителями. Ничто остальное не занимаетъ, не тревожитъ, не развлекаетъ его.

XI.

Вмѣстѣ съ братомъ Николаемъ, онъ былъ предоставленъ на попеченіе Модеста Алексѣевича Вакара, стариннаго друга Ильи Петровича. Семейство его состояло изъ жены, Надежды Платоновны, и двухъ сыновей, Николая пяти лѣтъ и Виктора, тогда еще ребенка. Свои обязанности попечителя онъ исполнялъ въ высшей степени добросовѣстно и охотно.

Едва уѣхала Александра Андреевна, какъ въ приготовительномъ классѣ открылась эпидемія скарлатины. Всѣмъ воспитанникамъ предложено было или разѣхаться по домамъ или остаться въ заведеніи съ тѣмъ, чтобы на неопредѣленное время лишиться права отпуска. Модестъ Алексѣевичъ, узнавъ объ этомъ, тотчасъ же поспѣшавъ взять Петю къ себѣ и, казалось, что это обстоятельство должно было бы смягчить горе его. Отдыхъ въ семейной обстановкѣ долженъ былъ бы успокоить и помирить съ дѣйствительностью. Но судьба устроила такъ, что мракъ пребыванія его въ Петербургѣ еще сгустился отъ этого.

Переѣхавъ къ Вакару, онъ вмѣстѣ съ собою привезъ заразу скарлатины и хотя самъ остался здоровъ, но, вскорѣ послѣ, заболѣвъ этой болѣзью старшій сынъ Модеста Алексѣевича—Коленка, любимецъ и гордость родителей. Несмотря на то, что никто въ домъ не только не обмолвился упрекомъ по адресу невольнаго виновника этого несчастія, но даже, чтобы не возбудить въ немъ самообвиненій, всѣ скрыли самое имя болѣзни, называя ее ему то корью, то нервической лихорадкой,—грустная картина болѣзни, безпокойства окружающихъ только хуже растравили сожалѣнія о домѣ, о родныхъ, о прежнемъ счастьи въ его душѣ.

Усложнилось это неприятное положеніе его и тѣмъ, что самъ онъ успѣлъ за короткое время привязаться къ маленькому страдальцу. Мало этого,—случилось такъ, что самаго отрадннго утѣшенія во всѣхъ этихъ скорбяхъ—свиданія съ братомъ Николаемъ надо было лишиться на время. Сначала вслѣдствіе нездоровья послѣдняго, а затѣмъ изъ страха, чтобы и онъ не заразился скарлатиной, Модестъ Алексѣевичъ пересталъ по праздникамъ брать его въ отпускъ.

24 ноября Коля Вакаръ скончался. Нужно знать, какъ Петръ Ильичъ относился къ смерти не только близкихъ и знакомыхъ, но и совершенно чужихъ людей, въ особенности если они были молодые, чтобы представить себѣ какъ страшно, какъ тяжело отразилось на немъ тогда это событіе. Для пониманія его ужаснаго положенія надо принять во вниманіе и то обстоятельство, что хотъ его и успокоивали невѣрными названіями болѣзни умершаго, но, по его словамъ, онъ зналъ, что

это была скарлатина и что эту болѣзнь принесъ въ домъ никто другой, какъ онъ, и что окружающіе, вопреки разуму и усиліямъ надъ собой, не могутъ все-таки въ глубинѣ души не винить его. Его, который по природной доблеобильности только и думалъ всю жизнь, съ тѣхъ поръ какъ себя помнилъ, о томъ, чтобы всюду вносить съ собой утѣшеніе, радость о счастьи! Только зная все это, можно себѣ вообразить, какъ угрюмо и холодно казалось ему настоящее, какъ жажда видѣть родныхъ, снова быть въ своей семьѣ, вмѣсто того, чтобы утнхнуть отъ сочетанія этихъ несчастныхъ обстоятельствъ, должна была обостряться.

Содержаніе писемъ его этого періода подтверждаетъ это. Однообразіе, а вмѣстѣ съ тѣмъ искренность и горячность въ изъясненіяхъ сыновней и братской любви указываютъ на неизмѣнность и силу все того же настроенія тоски, всепоглощающей и ничѣмъ не смягчаемой. Не жадуясь опредѣленно на настоящее и выражая только на всѣ способы свою тоску по роднымъ, онъ мало останавливается на томъ, что дѣлаетъ, и весь живетъ только тѣмъ, что должно происходить и въ прошломъ происходило дома у родныхъ.

«Въ Алапайхъ сегодня торжество. Михайловъ день.—пишетъ онъ въ первомъ, 8 ноября, письмѣ изъ Петербурга.—Я помню, какъ прошлый годъ я съ Полей и Григорьемъ ходилъ покупать книги», и немного далѣе: «Помните-ли, милая мамаша, какъ я въ тотъ день, какъ уважалъ, посадилъ плющъ. Посмотрите, пожалуйста, какъ онъ растетъ». Этотъ плющъ заботитъ и интересуетъ его ужасно. Въ другомъ письмѣ, позднеѣ, уже въ концѣ декабри, обращаясь къ сестрицѣ Настасѣ Васильевнѣ, онъ опять пишетъ: «Посмотрите, пожалуйста, какъ растетъ тотъ плющъ, который я посадилъ, когда уважалъ». Въ другомъ письмѣ онъ рисуетъ себѣ картину возвращенія Александра Андреевны домой. Въ третьемъ — по поводу рождественскаго поста онъ говоритъ: «Прошлую недѣлю начался постъ, и вы вѣрно поститесь, мои ангелы, потому что въ тѣ счастливыя времена, когда я былъ съ вами, вы всегда это дѣлали; и я теперь вспоминаю, съ какимъ удовольствіемъ и радостію мы получали отъ васъ елку, но между Сашей, Полей, Малей, Катей и Миной я не буду участвовать, но по крайней мѣрѣ буду вспоминать».

Другая часть письма посвящается напоминаніямъ родителямъ о ихъ обѣщаніи пріѣхать и жалобой на тоску по нимъ. Видно, что только перспектива этого будущаго счастья даетъ ему силу мириться съ настоящимъ. Вотъ одинъ изъ вариантовъ этого неизбежнаго отдыла каждаго письма, писаннаго къ отцу въ концѣ декабри изъ класса: «Ну вотъ уже скоро настанетъ тотъ мѣсяць, котораго я жду съ нетерпѣніемъ и когда я дѣйствительно поцѣлую ваши прекрасныя ручки, кажется и тогда буду какъ въ раю. Извините, милая мамашенька, что я васъ также жду къ февралю, но у меня есть какое-то предчувствіе, что и васъ увижу и расцѣлую. Я вижу, что Коля гораздо тверже меня характеромъ, потому что онъ не такъ скучаетъ».

Оканчиваются письма обращеніями ко всѣмъ членамъ семьи, не говоря уже, что безъ исключенія во всѣхъ посылаются поклоны и гвернантамъ, и боннамъ, и знакомымъ, при чемъ видно, что когда онъ пишетъ, то дѣйствительно имѣетъ

передъ глазами каждого, потому что каждому говорить подходящее, интересующее его или пріятное.

Какъ ни была мрачна жизнь у М. А. Вакара, въ заведеніи она была еще мрачнѣе. Тамъ бѣдный мальчикъ, какъ онъ самъ потомъ разсказывалъ, уже ничего не могъ дѣлать, только вѣчно вздыхать все о томъ же и втихомолку плакать. Все окружающее представлялось ненавистнымъ, холоднымъ и безучастнымъ, пока, наконецъ, само начальство не обратило вниманія на эту неутѣшную печаль. Первымъ сжался надъ ней воспитатель Шильднеръ-Шульцнеръ и какъ могъ обладалъ несчастнаго мальчика; но могъ-то онъ, въ положеніи наставника, очень мало: официально поощрять «малодушіе», какъ называлась тогда тоска по роднымъ, было невозможно, и все участіе его выразилось въ добрыхъ словахъ и ласкахъ потихоньку. Другой воспитатель Василій Мартыновичъ Гоббе, вслѣдъ за Шильдеромъ, обратилъ вниманіе на бѣдняжку и довелъ свою доброту до того, что по правдикамъ, когда Вакаръ не могъ посылать за нимъ, приводилъ его въ свою семью. Потомъ и начальникъ класса Бераръ тоже старался быть съ нимъ ласковѣе, чѣмъ съ другими и во всю жизнь Петръ Ильичъ хранилъ объ этихъ людяхъ самое свѣтлое воспоминаніе. Тоска его была такого рода, что обращала вниманіе даже постороннихъ. Мать одного воспитанника, къ сожалѣнію я забылъ ея фамилію, совершенно чуждая семьѣ Чайковскихъ, такъ была тронута разсказами объ этомъ горѣ, что во время своихъ частыхъ посѣщеній приготовительнаго класса вмѣстѣ съ сыномъ стала вызывать и Чайковского въ пріемную, ласкала и надѣялась ласкоствами.

Это подвѣренное моральное состояніе не отразилось вредно на ученіи. Прекрасная подготовка и привитая съ дѣтства добросовѣстность въ трудѣ сдѣлали то, что онъ былъ одинъ изъ самыхъ первыхъ учениковъ своего отдѣленія.

ХП.

При такихъ условіяхъ начался 1851 годъ и, не внося никакихъ измѣненій въ жизнь отрока, продолжался до начала апрѣля, когда Модестъ Алексѣевичъ неожиданно покинулъ Петербургъ и со всей семьей переселился въ Каменецъ-Подольскъ. Наблюденіе за двумя братьями на короткое время тогда было поручено другому близкому пріятелю Ильи Петровича—Ивану Ивановичу Бейцу, гостившему въ Петербургѣ.

Перемена эта очень поверхностно отразилась на настроеніи нашего героя и только дала поводъ прибавить къ слезнымъ мольбамъ о пріѣздѣ въ Петербургъ, неизменно повторявшимся во всѣхъ письмахъ, доводъ о надобности его: «я то намъ некуда будетъ идти», «вашъ пріѣздъ необходимъ по многимъ причинамъ». Въ другомъ письмѣ онъ выражается такъ: «Мнѣ очень нужны вы, чтобы говорить о многихъ необходимыхъ вещахъ. Вы думаете, конечно, что я вамъ говорю это только, чтобы вы пріѣхали? Будьте увѣрены, что это не то».

Изъ событій этого времени можно упомянуть, что въ серединѣ апрѣля воспитанниковъ приготовительнаго класса повезли на дѣтскій балъ въ дворницкое собраніе и она видѣла Государя Николая Павловича «такъ близко, какъ папашинъ дворянъ стоитъ отъ ея комнаты въ кабинетѣ».

25 апрѣля Петя «праздновалъ свое рожденіе и очень плакалъ, вспоминая счастливое время, которое онъ проводилъ прошлый годъ въ Алапайхѣ». Утѣшали его «два друга: Бѣлявскій и Дохтуровъ».

Съ начала мая попеченіе о сыновьяхъ Ильи Петровича принялъ на себя Платонъ Алексѣевичъ Вакаръ и не покинулъ его до окончательнаго водворенія всей семьи Чайковскихъ въ Петербургъ. И онъ, и супруга его, Марья Петровна, рожденная Маркова, навсегда оставили въ воспоминаніи ихъ временнаго пріемыша самое отрадное впечатлѣніе. Особенно участвовало къ нему въ это время отнеслась матушка и сестры Марьи Петровны, пригласившія его провести съ ними все лѣто. Возвѣщая это родителямъ, онъ все-таки не лишается надежды притянуть ихъ въ Петербургъ. Надежды увидѣть родителей въ іюнѣ рушились такъ же, какъ въ февралѣ. Ранѣе сентябрь пріѣзду одного изъ нихъ не суждено было состояться. Принявъ съ грустью это извѣстіе, Петя съ прежнимъ постоянствомъ принимается въ своихъ письмахъ за напоминанія и упрощиванія о свиданіи осенью.

Тѣмъ временемъ окончились переходные въ старшее отдѣленіе приготовительнаго класса экзамены. Выдержаны они были прекрасно. Кромѣ латыни и Закона Божьяго, преподававшагося скучнымъ на хорошія отмѣтки отцомъ М. И. Богословскимъ, мальчикъ получилъ по всѣмъ предметамъ полный балъ.

Въ началѣ іюня г-жа Маркова увезла его съ собой въ деревню, не далеко отъ Петербурга. Эти два мѣсяца были отраднѣйшими за этотъ годъ въ жизни Петра Ильича. Онъ очень доволенъ. «Вы не можете себѣ представить,—пишетъ онъ,—какъ я весело провожу время. Эта деревня такъ красива. Окрестности восхитительны. Расположена она на холмѣ, противъ нея аллея, ведущая къ озеру (Долгое озеро), въ которомъ много рыбы, налѣво отъ аллеи—птичья. Съ другой стороны дома маленькое село Надино. Вдали видна церковь, гдѣ похороненъ папа г-жи Марковой, умершій въ мартѣ этого года». Но какъ ни хорошо все это, какъ ни добры къ нему Марковы, пріѣвъ съ мольбой о пріѣздѣ все-таки повторяется и въ этихъ письмахъ. По поводу празднованія дня своихъ именинъ онъ все-таки говорить: «Я въ первый разъ буду проводить его безъ васъ и буду радоваться только вспоминая, какъ проводилъ этотъ день въ прошломъ году». Затѣмъ въ слѣдующемъ письмѣ изъ деревни же, обращался ко всѣмъ братьямъ, сестрамъ и кузинамъ, говоритъ: «Встаньте на колѣни, просите то, что вы навѣрно знаете», т. е. ѣхать въ Петербургъ. 20 іюля онъ пишетъ: «Мнѣ весело, когда я вспоминаю въ прошломъ году этотъ день. Я помню, какъ мы ѣздили на гулянье «старикъ и старуха», я помню лодку, я помню хоръ мужиковъ, я помню оркестръ екатеринбургскій, я помню иллюминацію съ вензелемъ, я помню танцы Спиринга (?) и тети Лизы, я помню Сашу, Маню, Полю и меня, сидѣвшихъ около добраго П. П. Ахматова (?), я помню всѣхъ гостей, я помню милую Зинушу, мило танцующую съ милой Лидушей, я помню милую сестрицу, я помню всѣхъ и помню наконецъ бѣднаго, улетѣвшаго изъ гитадышка, прошившагося со всѣмъ болѣе ему не возвратимымъ Петра Чайковскаго» и далѣе: «Часто вечеромъ вспоминаю я о васъ, объ Алапай-

хъ, объ Воткинскѣ, я вспоминаю милую тетеньку Надежду Тимофеевну, которой уже болѣе нѣтъ». Въ концѣ, чтобы извиниться передъ семьей, такъ ласково его пріютившей, онъ прибавляетъ: «но провожу это время съ такими людьми, которые такъ же, какъ вы, меня любятъ». По возвращеніи въ концѣ іюля или началѣ августа въ Петербургъ, нашъ мальчикъ положъ трепетнаго ожиданія давно обещаннаго и на этотъ разъ дѣйствительно готовящагося свиданія съ отцомъ. Возбужденіе настроенія еще усиливается отъ смутной, но не осуществившейся потомъ надежды вмѣстѣ съ Ильей Петровичемъ сюрпризомъ увидѣть Александру Андреевну. «Мнѣ все кажется—пишетъ онъ матери,—что вы или въ Казани или въ Нижнемъ. Я не думаю, чтобы вы не исполнили такую просьбу, какова была моя. Вы вѣрно сюрпризомъ поѣхали съ папашей».

Далѣе въ томъ же письмѣ и слѣдующемъ за нимъ проявляется исключительная способность Петра Ильича въ моменты счастья и удачъ умѣрять и окутывать ихъ меланхолическимъ настроеніемъ, въ воображеніи переносясь въ положеніе тѣхъ, которые въ это время страдаютъ. Какъ въ Воткинскѣ въ периодъ наибольшаго благополучія его преслѣдовали образы сиротъ, стариковъ, умирающихъ, мучениковъ, такъ и теперь, готовясь къ встрѣчѣ съ отцомъ, онъ думаетъ—какъ его отъѣздъ тяжело вліяетъ на мать, какъ она скучаетъ безъ мужа и чувство сожалѣнія къ ней такъ сильно, что проявленіе сыновней любви выражаются имъ особенно трогательно. «Папаша оставилъ васъ въ Алашаевѣ, вамъ скучно, такъ надо васъ повеселить, бабочка моя, которая любить своего Петрушку или Пепку, который васъ обожаетъ и который съ жадностью ждетъ той минуты, чтобы поцѣловатьъ вашу прекрасную ручку». Затѣмъ въ слѣдующемъ письмѣ пускается въ игривый тонъ, чтобы вызвать улыбку скучающей матери. «Чѣмъ грустить, молъ драгоцѣнная, велите запретъ себѣ коляску, укатите въ Екатеринбургъ, а тамъ Евгенийъ Ивановичъ уговоритъ поѣхать въ Казань, оттуда въ Нижній; тамъ Галфранъ Тимофеевна (?) попроситъ поѣхать въ Москву, тамъ дядя Петръ Петровичъ уговоритъ поѣхать въ дорогой Питеръ, а тутъ мы васъ расцѣлуемъ такъ, что вы и не поѣдете больше въ противную Алапаху, останетесь жить, вотъ тутъ и все».

Илья Петровичъ пріѣхалъ въ Петербургъ одинъ и на короткое время. Провелъ съ сыновьями не болѣе трехъ недѣль, въ двенадцатыхъ числахъ сентября онъ уже уѣхалъ обратно. Бѣ несчастью. подробностей этого пребыванія никакихъ не сохранилось, но, зная доброту Ильи Петровича, можно легко себѣ представить, какъ широко онъ пользовался случаемъ побаловать дѣтей.

Тѣмъ не менѣе разлука съ нимъ уже не могла дать повода къ такимъ раздражительнымъ сценамъ, какія произошли за годъ до этого, при отъѣздѣ Александры Андреевны изъ Петербурга, отчасти потому, что сила привязанности къ матери у Петра Ильича всегда была больше, но несомѣнно и потому, что привычка жить внѣ дома, безъ родителей, уже вкоренилась. «Я опять совершенно привыкъ съ тѣхъ поръ, какъ папаша уѣхалъ»—пишетъ онъ очень скоро послѣ разлуки. Къ тому же и обстановка внѣ училища была несравненно отраднѣе. Никакія тяжелыя случайности не омрачали его, да и Платонъ Алексѣевичъ ласковѣе, тѣмъ братъ относился къ сво-

имъ пріемышамъ. Тонъ переписки становился бодрѣе, чаще попадаются разсказы о петербургскихъ впечатлѣніяхъ; просьбы о пріѣздѣ, хотя и составляютъ необходимую часть каждого письма, но уже не такъ жалобны, мало того, иногда выражаются полушутливо.

При освоеніи съ окружающею обстановкой является оживленность, склонность къ шалостямъ и небрежность въ запискахъ. Въ теченіе одной недѣли Петя получаетъ три дурныя отиѣтки и за это лишень отпуска. Вскорѣ послѣ этого опять наказанъ два воскресенія подрядъ. Г. Бераръ находитъ, что онъ измѣнился къ худшему и недоволенъ его поведеніемъ, а по поводу одного случая называетъ его даже лживымъ, но мы сейчасъ увидимъ, какъ это было мало заслужено. «Однажды, пишетъ обвиняемый,—когда я игралъ на фортепіано, прошли черезъ залу, гдѣ и былъ нѣсколько воспитанниковъ. Я игралъ полку и нѣкоторые изъ нихъ начали танцовать, затѣмъ подошли другіе и стали дѣлать то же. Г. Бераръ, живущій внизу, услышавъ шумъ надъ собой, успѣшилъ пойти остановить его. Такъ какъ мои товарищи услышали шумъ отворявшейся двери, то успѣли разбѣжаться. Я остался одинъ и г. Бераръ спросилъ меня, кто танцовалъ. Но танцовавшихъ было такъ много, что я въ моемъ смущеніи забылъ ихъ имена. Тогда дежурный воспитанникъ ему назвалъ всѣхъ, кто танцовалъ, а г. Бераръ тогда съ недовольствомъ посмотрѣлъ на меня и сказалъ, что это съ моей стороны ложь». Можно пожелать, чтобы побольше гламъ такимъ образомъ, потому что всякій знающій школьную жизнь пойметъ, что товарищъ, въ дѣлѣ моемъ случаѣ, просто не желалъ выдать товарищей.

О томъ, какъ сравнительно хорошо было братьямъ у Платона Алексѣевича, можно судить изъ восклицанія Пети, съ котораго начинается одно изъ писемъ этого періода. «Какая пріятная эта недѣля! Праздниковъ куча! Воскресеніе былъ день ангела Платона Алексѣевича, намъ было очень весело!» Впрочемъ особенно радостный тонъ этого письма также объясняется и тѣмъ, что увѣренность въ пріѣздѣ родныхъ въ декабрѣ была какъ-то особенно сильна. Въ этомъ письмѣ онъ сѣмъ уже благодаритъ отца за то, что тотъ «отпустилъ самое дорогое, что для него есть на свѣтѣ». Но въ 1851 г. свиданіе опять не состоялось и снова письма принимаютъ минорный тонъ. Въ январѣ 1852 года, послѣ рождественскихъ праздниковъ, онъ пишетъ матери: «Не такъ давно я игралъ въ училищѣ на фортепіано и началъ «Соловья», какъ вдругъ вспомнилъ, какъ игралъ эту пьесу прежде. Страшная грусть овладѣла мною. Припомнилось, какъ я игралъ эту пьесу въ Алашаевѣ по вечерамъ, а вы слушали, то какъ четыре года тому назадъ въ Петербургѣ съ моимъ учителемъ г. Филипповымъ, то какъ вы со мной пѣли эту вещь, однимъ словомъ, вспомнилось, что это была всегда ванна любимая пьеса». Однако, приливъ тоски по роднымъ проходитъ скоро и съ того момента, какъ получается извѣстіе о перѣздѣ весною всей семьи въ Петербургъ, съ тѣмъ, чтобы возвратиться здѣсь, тонъ писемъ становится опять бодрѣе.

XIII.

Въ самомъ началѣ мая 1852 года вся семья Чайковскихъ водворилась на постоянное пребываніе въ Петербургѣ, поселившись на Сергіевской

улицъ въ домъ Николаева. Не особенно большой, но очень выгодно и солидно помѣщенный капиталъ, скопленный трудомъ, вмѣстѣ съ казенной пенсией позволили Ильѣ Петровичу оставить службу и жить на покой безъ тягостной разлуки съ дѣтьми.

Прибавъ этотъ совпалъ съ временемъ горячей подготовки къ экзаменамъ воспитанниковъ приготовительнаго класса въ VII классъ училища правовѣднія. Экзамены начались 20 мая и продолжались до 28. Нашъ мальчикъ въ общей сложности получилъ 84 балла изъ восьми предметовъ и оказался въ первомъ десяткѣ поступившихъ; но на казенную вакансію онъ не попалъ и былъ принятъ своекоштнымъ.

Благополучно покончивъ съ этой серьезной работой, онъ могъ всей душой отдаться такъ долго и страстно желаннымъ радостямъ жизни въ своей семьѣ. На лѣто Чайковскіе наняли дачу на такъ называемой Купелевкѣ. Подробностей этого счастливаго времени, могущихъ заинтересовать насъ, почти никакихъ не сохранилось. Главный интересъ всѣхъ былъ сосредоточенъ на трехъ барышняхъ: Зинаидѣ Ильиничнѣ, Лидіи Владиміровнѣ и Аннѣ Петровнѣ¹⁾ Чайковскихъ. Последняя была привезена изъ Москвы Александрой Андреевной изъ семейства Петра Петровича. Всѣ три дѣвочки были одна другой очаровательнѣе и привлекали въ домъ массу молодежи, такъ что младшіе дѣти были въ тѣни.

Изъ трехъ кузинъ Анна Петровна была главнымъ другомъ Пети. По ея словамъ, если не около матери, то онъ вѣчно былъ около нея; соединяла ихъ любовь къ проказамъ, въ которыхъ будущій композиторъ проявлялъ необыкновенную фантазію. Какъ образчикъ можно привести слѣдующее: рядомъ съ дачей Чайковскихъ жила какая-то сварливая полка сомнительнаго поведенія, страстная любительница индюшекъ. И вотъ Петя со своей любимцею задался цѣлью изводить со съѣду. Они начинали вблизи ея птичьи пѣть дуэты: «Видишь-ли ты эту лодку». Индюшки принимались гоготать, а вслѣдъ затѣмъ въ окнѣ появлялась полка и осыпала проказниковъ бранью. Это приводило ихъ въ восторгъ и продолжалось до тѣхъ поръ, пока однажды у окна не показался какой-то усачъ, который сумѣлъ наугадъ ихъ такъ, что этой выходки повторить уже было нельзя. Будучи товарищемъ Анны Петровны въ продѣлкахъ, онъ считалъ себя обязаннымъ быть ея защитникомъ и покровителемъ въ другихъ случаяхъ. Однажды лѣтнимъ вечеромъ, когда три барышни на балконѣ своей комнаты бывшей наверху, передъ тѣмъ чтобы ложиться спать, повѣряли другъ другу тайны сердца, къ нимъ вбѣжалъ встревоженный Петя и объявилъ, что Коля съ братомъ Анны Петровны, Ильей,—юноши тщетно предъявлявшіе права на ухаживателей,—подставили лѣстницу и подслушиваютъ конфиденціи барышень. Холодная вода, вылитая на головы двухъ любопытныхъ вадыхателей была ихъ наказаніемъ. Поведеніе нашего горю очень благородное относительно барышень, тѣмъ не менѣе все-таки было маленькимъ предательствомъ относительно братьевъ. Я смѣлъ нужнымъ привести эти два рассказа, какъ характеризующіе ту склонность къ *espéréglerie*, которая всю жизнь страннымъ образомъ уживалась съ необычайной доб-

ротой и великодушіемъ у Петра Ильича. Поставить въ неловкое положеніе, довольно жестоко потрунить, а иногда отважиться на совершенно мальчишески дурную выходку,—до послѣднихъ годовъ жизни—доставляло ему непостижимое удовольствіе. Искупалъ онъ это всегда необыкновенной откровенностью, но безъ примѣси нѣкоторой довы хвастовства, съ которой сознавался въ злорадственныхъ чувствахъ и дурныхъ поступкахъ. Рассказывать свои проказы, насколько не шадя себя, ему доставляло, кажется, еще больше удовольствія, чѣмъ ихъ продѣлывать. Къ «сердитымъ» господамъ и господамъ онъ особенно бывалъ безжалостенъ и въ зрѣломъ возрастѣ продѣлывалъ надъ ними вещи совершенно ребячески.

По описанію Анны Петровны, онъ въ то время былъ «мальчикомъ худенькимъ, нервнымъ, сильно впечатлительнымъ». Онъ всегда отличался ласковостью, въ особенности къ матери*.

Изъ всей жизни Петра Ильича самая бѣдная по біографическому матеріалу эпоха двухъ первыхъ лѣтъ пребыванія его въ училищѣ. Единственное, что онъ вспоминалъ изъ этого времени это пощенія Александрой Андреевной училища, свой восторгъ при этомъ и затѣмъ какъ ему удалось видѣть ее иногда и посылать воздушные почтѣлу изъ углагого дортуара IV класса, когда она посѣщала свою сестру Е. А. Алексѣеву, живущую на углу Фонтанки и Косого переулка, окна въ окна съ училищемъ правовѣднія.

Весною 1853 г. Петя выдержалъ переходный экзаменъ въ VI классъ. Лѣто того же года, въ томъ же составѣ вся семья провела на Черной рѣчкѣ, а осенью переехала на другую квартиру въ Солиномъ переулкѣ, въ домъ Алешевой. Здѣсь Зинаида Ильинична сдѣлалась невѣстой въ январѣ 1854 г. вышла замужъ за Евгенія Ивановича Ольховскаго и уѣхала съ мужемъ на Уралъ. Вскорѣ затѣмъ и другая полу-дочка Александры Андреевны, Лидія, была помолвлена со старшимъ братомъ Евгенія, Николаемъ Ивановичемъ Ольховскимъ.

Петръ Ильичъ только что перешелъ въ V классъ, когда наступила страшная семейная катастрофа, которая ретроспективно окутала такимъ мрачнымъ колоритомъ это время, что о немъ никто никогда не любилъ вспоминать.

Самъ композиторъ въ письмѣ къ Фанни въ 1856 году такъ описываетъ ее.

«Наконецъ, я долженъ вамъ рассказать про ужасное несчастіе, которое случилось два съ половиною года тому назадъ. Четыре мѣсяца послѣ отъѣзда Зины, матушка заболѣла холерой. Хотя опасность была велика, но благодаря удвоеннымъ усилямъ докторовъ больная почти поправилась, но не надолго, потому что послѣ трехъ или четырехъ дней выздоровленія она скончалась, не имѣвъ времени проститься съ окружающими. Хотя она не имѣла силъ произнести слова, но однако поняла, что ей хочется причаститься и священникъ со св. дарами пришелъ такъ рано во время, потому что, причастившись, она отдала душу Богу».

Если добавить къ этому, что агонія у Александры Андреевны началась послѣ того, какъ ее посадили въ ванну, то сходство исторіи кончины матери и сына поражаетъ. Кратко описывать ходъ болѣзни и кончины Петра Ильича можно совершенно тѣми же словами.

¹⁾ Нынѣ г-жа Мерклингъ.

МУЗЫКАЛЬНАЯ

№ 6 (Юнь).

ГАЗЕТА.

О ДИРИЖИРОВАНИИ.

ФЕЛИКСА ВЕЙНГАРТНЕРА.

(Переводъ съ нѣмецкаго А. П. Колтяева).

(Окончѣніе).

Я говорилъ до сихъ поръ о дирижированіи лишь въ концертной залѣ, но не въ театрѣ. Въ настоящее время въ Германіи мало найдется мѣстъ, гдѣ этотъ послѣдній можно было бы назвать истинно художественнымъ. Въ распоряженіи у дирижера маленькаго концертнаго фрейна въ какомъ-нибудь городкѣ большей частью есть сносный, хотя и полный оркестръ и значительно обученный хоръ: съ подобными факторами, при извѣстной дозѣ прилежанія и способностей руководителя, достигается довольно приличный ансамбль. Но въ малыхъ городскихъ театрахъ для всякаго истинно художественнаго намѣренія является сильный тормазъ въ лицѣ страшнаго пѣвческаго пролетаріата. Послѣдній, какъ и многія другія печальныя явленія—является продуктомъ нашего нервно-порывистаго времени, когда каждый старается какъ можно скорѣе приобрѣсть деньги и славу, не спрашивая о томъ, дѣлаетъ-ли онъ дѣйствительно что нибудь полезное. Является

ли у кого прекрасный голосъ—уже болѣе не посвящаются, какъ прежде, цѣлыя годы на его обработку и на общее художественное развитіе, но пѣвецъ занимается у извѣстнаго учителя самое большее — полгода! Затѣмъ ему даютъ подходящія для его голоса главныя партіи, при чемъ вниманіе обращается преимущественно на то, чтобы онъ блестяще и сильно выкрикивалъ высокія ноты, вообще же онъ можетъ пѣть и неправильно, и безъ пониманія! Онъ попадаетъ въ руки агентовъ и *продается* въ театры. Послѣднимъ онъ приноситъ многія сотни, которыя въ свою очередь должна привести публика. Самъ-же бѣдняга получаетъ въ маленькомъ театрѣ—обыкновенное начало его дѣятельности—самое маленькое содержаніе. Ему едва есть чѣмъ жить, а онъ долженъ еще платить проценты агентамъ,—проценты, хотя и небольшіе, но очищающіе послѣднимъ, благодаря множеству театровъ, въ концѣ концовъ, весьма кругленькія суммы. Агентъ толстѣетъ, но искусство

«На лонѣ природы». Весеннія картинки для фортепіано въ 2 руки соч. Н. Кочетова. Ст. 9. Ц. 1 р. 50 к. Изд. А. Гутхейля.

Для петербуржцевъ г. Кочетовъ совершенно неизвѣстный авторъ; вѣроятно его болѣе знаютъ въ Москвѣ, гдѣ года два тому назадъ исполнялась его музыка къ драмѣ «Полоцкое раззореніе». Однако, если судить по его «весеннимъ картинкамъ», то едва ли мы ошибемся, если причислимъ его къ ряду композиторовъ такъ называемыхъ «салонныхъ пьесъ»; тѣловыхъ въ Германіи (Ascher, Ketterer, Шмидтъ и т. д.) многого множество. Въ авторѣ замѣтна извѣстная мелодическая жилка, но все вообще музыкальное строеніе его незатѣйливо, небогато. Между тѣмъ композиторъ хочетъ что то дать, что то сказать; въ «Грѣзахъ» онъ даже намекаетъ на гамму цѣлыми тонами, но... вѣдь здѣсь не Черноморь, не Каменный гости!..

L.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1895. Zweiter Jahrgang. Herausgegeben von Emil Vogel. Leipzig 1896.

Въ прошломъ году у насъ было указано на новое прекрасное учрежденіе, основанное извѣстной фирмой Петерсъ въ Лейпцигѣ—бесплатную музыкальную бібліотеку. 2-й годовою отчетъ нею показывается, что эта бібліотека растетъ и совершенствуется; но болѣе общій интересъ имѣютъ «Ежегодники», издающіеся этой бібліотекой съ прошлаго года. Въ нынѣшнемъ выпускѣ «Ежегодника», кромѣ годового бібліотечнаго отчета и указатели всѣхъ изданныхъ по музыкѣ книгъ въ 1895 г. (въ томъ числѣ и нѣсколькихъ русскихъ), мы находимъ еще слѣдующія довольно цѣнные статьи и изслѣдованія: «Подлинныя голоса къ «Мессіи» Генделя» изсл. Фр. Кризандера; «Вліяніе нѣмецкой музыки на французскую», J. Combarieu (франц. статья); «Будущее евангелическаго хораго пѣнія» ст. R. V. Liedenkron'a; «Первое нотопечатаніе фигуральной музыки посредствомъ подвижныхъ механическихъ типовъ» изсл. Ем. Vogel'я (бібліотекаря музыкальной бібліотеки Петерса).

Небольшое изслѣдованіе Кризандера касается *голосовъ* ораторіи «Мессія» Генделя, завѣщанныхъ авторомъ многолюбезному ему «Воспитательному дому» въ Лондонѣ, въ пользу котораго великій композиторъ неоднократно давалъ концерты. На эти *голоса* ораторіи до сихъ поръ мало обращалось вниманіе; только при недавнемъ исполненіи этой ораторіи ихъ приняли въ расчетъ. Кризандеръ вполне доказываетъ, что это собраніе отдѣльныхъ

партій ораторіи вполне отвѣчаетъ оригинальной партитурѣ Мессія и что по нимъ Гендель дирижировалъ своимъ произведеніемъ. Это установленіе важно въ виду цѣлаго ряда копій этой ораторіи, распространенныхъ по разнымъ бібліотекамъ, которыя мѣшали возстановить подлинную партитуру этого произведенія.

Другой, по въ то же время очень важный интересъ представляетъ статья г. Liedenkrona, посвященная лютеранскому хорошему пѣнію. Авторъ ея опирается и указываетъ на старинное богослуженіе, которое онъ находитъ въ нѣкоторыхъ старыхъ (XVI в.) лютеранскихъ церковныхъ книгахъ. Онъ требуетъ востановленія типа этого древняго богослуженія, со включеніемъ антифонныхъ, респонсорій и пр., выдѣленіемъ изъ общей массы прихожанъ (Gemeinde) хора, именно въ виду музыкальныхъ цѣлей. Дѣйствительно нѣмецкая церковная музыка застыла въ мертвой формѣ хора; меня всегда поражала нестройность, гнусавость, даже подчасъ какофоничность этого пѣнія и вообще исключительное обращеніе ея среди хоральной музыки. Подобнаго рода богослуженіе прямо исключало чувство красоты и даже совершенности, *необходимой* при служеніи Богу. Выходъ, предлагаемый авторомъ названной статьи изъ этого положенія не только практиченъ, но но стоить глубокаго вниманія. Германская церковь получить въ древнія, столь богатые и оригинальныя мелодіи, которыми и она когда то владела; современное нѣмецкое музыкальное искусство тоже можетъ получить новую область для своего вдохновенія.

Изслѣдованіе г. Фогеля касается изображенія подвижныхъ печатныхъ музыкальныхъ литеръ. Изслѣдованіе проливаетъ свѣтъ на этотъ спорный вопросъ и приводитъ списокъ цѣлаго ряда старинныхъ нотопечатныхъ книгъ.

«Ежегодникъ» изданъ очень изящно; къ нему приложенъ снимокъ прекраснаго портрета Баха, принадлежавшій кисти саксонскаго художника Хаусмана.

Ник. Ф.

1) Handlexikon für Zitherspieler. Biographische Notizen über hervorragende Musiker, Fabrikanten und Verleger auf dem Gebiete der Zither. Bearbeitet von Franz Fiedler. Tölz (Bayern) 1895.

2) Die Elemente des Zitherspiels in Theorie und Praxis. Mnemotechnisch-practische Vortheile und Hilfsmittel beim Erlernen des Zitherspiels. Eine Beigabe zu jeder Zitherschule von Paul

Случилось это 13 июня 1854 г. Испытания оскрѣпной семьи этимъ не кончились. Въ день похоронъ жены, захворалъ тою же болѣзью Илья Петровичъ, но, пролежавъ между жизнью и смертью нѣсколько дней, къ счастью былъ возвращенъ дѣтямъ.

Рассказываютъ, что узнавъ объ этомъ ужаснѣйшемъ событіи его жизни, Петръ впалъ въ состояніе близкое къ помѣшательству и безъ пальто и шляпы, какъ былъ въ мундирѣ, пошелъ изъ Соляного переулка на Васильевскій Островъ во вторую линію въ домъ Елизаветы Андреевны Шобертъ, сообщить сестрѣ и младшимъ братьямъ въ время болѣзни удаленнымъ туда, страшную вѣсть.

XIV.

Періодъ отъ осени 1850 года до весны 1854 имѣлъ двоякое значеніе въ жизни Чайковского.

Съ одной стороны слезы и страданія первыхъ двухъ лѣтъ пребыванія въѣ дома возвращающаго его нравственный обликъ, какъ это ясно выступаетъ изъ его переписки, силою пережитаго потрясенія—во всей чистотѣ и прелести ребенка Воткинскаго завода. Раздражительность, лѣнь, зародыши зависти, неискренности, недовольства окружающимъ стираются безслѣдно и возстаетъ прежнее незабываемое, до мсга костей правдивое существо, по прежнему чарующее всѣхъ, кто съ нимъ соприкасается.

Съ другой же стороны, свободное до этого развитіе души и ума втискивается насильственно въ условія жизни, правда, въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ благотворно отражающихся на немъ, но зато въ главномъ, что насъ интересуетъ, въ музыкальномъ отношеніи, не только не дающихъ никакой пищи, но прямо тормозящихъ ростъ его дарованія. Последнее откладывается подъ спудъ и съ этой поры на десять лѣтъ выпадаетъ въ состояніе какъ бы летаргіи: жизненный процессъ его рѣшительно неуловимъ постороннему взгляду и ощущаемъ только самимъ будущимъ музыкантомъ.

Художественное воспитаніе его застыло на огромномъ успѣхѣ въ музыкѣ, сдѣланномъ въ періодъ конца 1848 и начала 1849 года; на играни «для себя» въ минуты грусти въ Алатаевѣ. Съ осени же 1850 г. началась жизнь будущаго чиновника министерства юстиціи и пожалуй салоннаго pianista.

Изъ тридцати девяти писемъ, первыхъ двухъ лѣтъ его школьной жизни, только въ двухъ онъ упоминаетъ о своихъ музыкальныхъ упражненіяхъ, но и то въ одномъ, какъ онъ игралъ «попозку» для товарищей, въ другомъ—какъ повторялъ три года до этого разуученную имъ пьесу «Соловей». Затѣмъ о музыкальныхъ впечатлѣніяхъ кромѣ общаго (кстати сказать неисполненнаго) разсказа въ сюжетѣ «Волшебнаго стрѣлка» и воспоминанія, какъ онъ слышалъ въ началѣ своего пребыванія въ Петербургѣ «Жизнь за Царя»—нѣтъ никакого поминка.

Изъ этого было бы крайне ошибочнымъ, да и, на основаніи словъ самого композитора, невѣрнымъ заключить, что этихъ впечатлѣній не было. Они были и настолько сильными, что, какъ онъ самъ говорилъ, гениальное твореніе Вебера и «Жизнь за Царя» вслѣдъ за «Донъ-Жуаномъ» Моцарта на всю жизнь заняли съ этой поры первое мѣсто въ капищѣ его святыхъ. Но подлѣяться этими впечатлѣніями ему не съ кѣмъ было.

Обстоятельства такъ сложились, что вокругъ себя онъ не только музыкантовъ, но и диллетантовъ не зналъ. Екатерина Андреевна Алексѣева, эта единственная родственница, имѣвшая интересъ и способности къ музыкѣ, какъ разъ два года до начала пребыванія ея племянника въ школѣ, уѣхала изъ Петербурга. Всѣ же остальные лица, соприкасавшіяся съ нимъ, смотрѣли на музыкальное искусство, какъ на пустую забаву, которой побаловаться можно, но серьезнаго значенія въ жизни придавать нельзя. Не встрѣчая никакого сочувствія и интереса ни въ родныхъ, ни въ воспитателяхъ, а еще менѣе въ товарищахъ, Петръ Ильичъ замкнулъ въ себѣ свои священные стремленія: въ немъ появилась какая-то скрытность во всемъ, что касалось его музыки. Этимъ объясняется то, что разсказываетъ о немъ г-жа Мерклингъ и что подтверждается всѣми другими свидѣтельствами лицъ, знавшихъ его въ ту эпоху. «Въ это время, говоритъ она, его часто заставляли играть что-нибудь, что онъ игралъ по слуху. Онъ не любилъ этого и исполнялъ небрежно, только бы отдѣлаться. Помню, меня это поражало. Поражало меня также выраженіе его дѣтскаго личика, когда онъ игралъ одинъ, для себя, смотря куда-то вдаль и видимо не замѣчая ничего изъ окружающаго. При этомъ стояло занять свое присутствіе и какъ-нибудь обратить вниманіе на его фантазированіе за роялемъ,— когда онъ думалъ, что его никто не слышитъ,— какъ онъ умолкалъ и бывалъ недоволенъ, если его просили продолжать».

Единственный человекъ, съ которымъ въ эту пору онъ могъ до нѣкоторой степени дѣлиться серьезными музыкальными впечатлѣніями была все та же Е. А. Алексѣева, въ 1852 г. поселившаяся въ Петербургѣ. Въ инструментальной музыкѣ она была очень невѣжественна, но за то по вокальной положительно была музыкальнымъ просвѣтителемъ своего племянника. Благодаря ей онъ основательно познакомился тогда съ «Донъ-Жуаномъ», и не усталъ разбирать вмѣстѣ съ ней клавираусугъ этой оперы. Начавшееся еще въ Воткинскѣ поклоненіе Моцарту и его совершеннѣйшему произведенію укрѣпилось въ немъ въ эти годы навсегда. Безъ конца переигрывать эту оперу во всю жизнь составляло одно изъ его любимѣйшихъ занятій.

Не любя дѣлиться ни съ кѣмъ серьезными впечатлѣніями музыки, онъ относился иначе ко всему, что носило характеръ пустой музыкальной забавы. Хвастаться необыкновенными вокализациями, которыя онъ продѣлывалъ съ легкостью настоящей итальянской пѣвицы, ему очень нравились. Съ Алексѣевой выучилъ онъ тогда огромный фіоритурный дуэтъ изъ «Семирамиды» и пѣлъ первый голосъ прекрасно и очень охотно. Особенно гордился онъ своей дѣйствительно превосходной трелью.

Знаменательна эта эпоха жизни Петра Ильича и тѣмъ, что въ ней впервые ясно проявилось характернѣйшее свойство его личности—необычайная податливость стороннему вліянію во всемъ, что не касалось его музыкальныхъ стремленій и творчества. Въ послѣдней сферѣ онъ не допускалъ чужого вмѣшательства; всѣ внѣшнія вліянія и даже усилія увлечь его въ ту или другую сторону если и имѣли вліяніе, то поверхностное и непродолжительное. Здѣсь онъ безирекословно слушался только своего внутренняго голоса. Во

всемъ же остальномъ это былъ воскъ, опечатлѣвающій на себѣ всякое давленіе.

Конечно, ожидать активнаго противодѣйствія волѣ родителей въ этомъ возрастѣ, при этихъ условіяхъ, отъ самой упругой натуры было бы нелѣпно, тѣмъ болѣе отъ нашего мальчика, такъ смутно еще сознававшаго свое настоящее призваніе и такъ безпредѣльно любившаго отца и мать. Но пассивно, такое мощное дарованіе какъ его, могло сказаться у менѣе мягкой натуры въ отвращеніи къ навязанному силою направленію, въ недобросовѣстномъ отношеніи къ чуждому натурѣ дѣлу. У Петра Ильича ничего подобнаго. Ему велѣли быть правовѣдомъ и онъ также добросовѣстно и честно стремится быть по возможности самымъ лучшимъ ученикомъ, какъ впоследствии искренно и всѣми силами души старается быть хорошимъ чиновникомъ, усердѣннѣйшимъ образомъ пишетъ доклады и до глубины души оскорбляется, когда его «обходятъ по службѣ». Правда, сравнительная неспособность его здѣсь сказалась въ томъ, что перваго мѣста среди товарищей онъ никогда не занималъ, но старани все таки никогда не давали ему спуститься ниже середины.

Результатомъ этого свойства его натуры было то, что въ правовѣдикѣ 1854 г. самый проницательный взглядъ не открылъ бы будущаго творца симфоній и оперъ. Необыкновенно въ немъ была только виѣшняя привлекательность. Теперь, какъ и въ дѣтствѣ, онъ оставался все тѣмъ-же «чарователемъ», но настоящій отпечатокъ высокаго призванія, сказавшійся у ребенка въ стихотворныхъ издѣліяхъ, а позже въ кризисѣ 1849 г., углубился въ недоступную никому изъ окружающихъ сокровищницу его души.

Это былъ просто необыкновенно симпатичный юноша способностей выше среднихъ, обѣщавшій въ будущемъ дѣлать и трудящаго челоѣка съ очень пріятнымъ дѣллетантскимъ талантомъ къ музыкѣ—не болѣе.

М. Чайковскій.

Островскій и Стрѣвъ на народномъ сценѣ.

Устроенный вчера, 31-го марта, на сценѣ народнаго Рождественскаго театра спектакль въ память 25-лѣтія со дня постановки оперы А. Н. Стрѣва «Вражья сила» производилъ отрадное впечатлѣніе какъ стройностью исполненія, такъ и отношеніемъ къ нему мѣстныхъ крестьянъ-исполнителей. Нужно много любви къ дѣлу и истиннаго желанія успѣху его, что-бы проявить столько усердія, сколько самаго чуткаго вниманія къ пьесѣ, какія обнаружены были деревенскими артистами и артистками.

Поставлена была пьеса Островскаго «Не такъ живи какъ хочется», въ пьесу вставлены были музыкальные нумера изъ «Вражьей силы», Стрѣва. Въ пьесѣ Островскаго конецъ ея передѣланъ устроителями: Пегръ, мужъ Даша, прогнанный и осмѣянный своею возлюбленною послѣ того, какъ она узнала, что онъ женатъ, въ порывѣ бѣшеной злобы и неукротимой, неудовлетворенной страсти, съ ножомъ въ рукахъ, изстуженный, собирается убить виновницу своего несчастья—свою жену, но въ

это время входитъ убѣленный сѣдинами его отецъ и вводитъ истерически рыдающую Дашу. Явленіе это и голосъ старца, грозящаго злодѣю гнѣвомъ Бога, производить свое дѣйствіе, ножъ выпадаетъ изъ рукъ Петра и онъ останавливается передъ воздвѣннѣйшими руками къ небу отцомъ, въ ужасѣ за свой поступокъ; въ это время за сценою слышно духовное пѣніе, прекрасно исполняемое хоромъ... въ преступной душѣ очевидно совершается переворотъ и наступаетъ раскаяніе... зававѣсь медленно опускается при вѣтхающемъ пѣніи... Эффектъ полный... Нѣсколько мгновеній въ театрѣ царило молчаніе, а затѣмъ публика разразилась аплодисментами по адресу артистовъ. Вызовамъ ихъ не было конца, а устроителямъ—г-жѣ Стрѣвой и Киселевой устроена была дѣлая овація, также какъ и мѣстному дѣятелю на поприщѣ народнаго просвѣщенія И. В. Рукавишникову, которому принадлежить заслуга устройства и рождественскаго театра, находящагося въ 9 верстахъ отъ ст. Сиверской.

Почти всѣ роли въ пьесѣ Островскаго исполнили преимущественно мѣстные поселане, также какъ и музыкальные нумера, вставленные въ пьесу изъ оперы Стрѣва «Вражья сила». Хоры, составленные г-жею Стрѣвой изъ деревенскихъ ребятъ и дѣвушекъ, отличались стуйностью исполненія. Изъ оперныхъ нумеровъ были поставлены: сцена изъ 2-го дѣйствія «Вражьей силы», масляница 4-го дѣйствія съ красивыми хорвыми пѣснями, сольныи нумера Дани, Груши и Спиридоновны и дуэтъ послѣднихъ. А. Власова, игравшая роль Даша, В. Шилинъ, исполнившій роль ея мужа Петра, Спиридоновна—содержательница постоялаго двора (эту роль играла мѣстная фельдшерца г-жа А. Некрасова), П. Аринушкинъ—Вася, купеческій сынъ, возлюбленный Груши—дочери Спиридоновны (С. Адриановская), Еремка-кузнецъ, шутъ и знахарь (И. Якимкинъ), Илья Ивановичъ—отецъ Петра (И. Малвининъ) и др.—всѣ они сыграли свои роли очень бойко и вполнѣ умѣло, высказавъ полную способность къ пониманію сложныхъ психологическихъ моментовъ въ жизни дѣйствующихъ лицъ. Въ вокальномъ отношеніи пальму первенства приходится отдать г-жѣ Некрасовой, блеснувшей недурнымъ, хотя и не большимъ контральтю и съ умѣньемъ исполнившей трудную роль Спиридоновны, являющуюся одною изъ главныхъ ролей въ оперѣ Стрѣва; она вызвала восторгъ исполненіемъ извѣстной пѣсенки 2-го акта «Выгъ купцы, молодцы, все суконщина», которую ей пришлось повторить; пѣнію соответствовала и игра г-жи Некрасовой. Артистки и артисты изъ народа были также хороши, каждый въ своемъ родѣ. Не смотря на отсутствіе аккомпанимента, они отлично справились со своими партіями и почти всѣ выказали недур-

ные голоса. Многие вокальные нумера пришлось повторять по требованию публики; особенно же поправилась исполненная женским хором пьеска «Собрались дѣвки на супрядки». Что касается постановки пьесы, то и она не оставляет желать ничего лучшаго (рѣчь идетъ, конечно, о народномъ спектаклѣ). Начиная съ театральнаго зала, освѣщеннаго электричествомъ, все было хорошо устроено; въ 4-мъ дѣйстви обрацала на себя вниманіе декорация масляницы въ деревнѣ, художественно исполненная; сцены съ толпою, которыми изобилуетъ пьеса, поставлены, очевидно, послѣ очень тщательныхъ репетицій и производили полную иллюзію, также какъ сцена драмы въ томъ-же дѣйстви. Въ общемъ, спектакль имѣлъ полный и заслуженный успѣхъ; исполнителямъ публика усердно аплодировала. Попытку г-жи Сѣровой популяризаціи оперной музыки среди крестьянскаго населенія можно назвать вполнѣ удавшеюся, что служить для нея лучшею наградою за ея трудъ.

Спектакль въ рождественскомъ театрѣ начался въ 5 часовъ, когда съ вокзала Сиверской станціи собралась прибывшая изъ Петербурга публика. На спектакль присутствовалъ с.-петербургскій губернаторъ графъ А. С. Толь, извѣстный художникъ г. Рѣпьевъ, И. В. Рукавишниковъ и много

представителей петербургской интеллигенціи. Собравшимся былъ предложенъ передъ спектаклемъ роскошно сервированный завтракъ. Въ началѣ шестого въ театрѣ завился занавѣсъ; на сценѣ, декорированной зеленью, стоялъ, окруженный цвѣтами, бюстъ покойнаго композитора А. Н. Сѣрова, передъ которымъ хоръ деревенскихъ ребятъ пропѣлъ «Слава князю» изъ «Рогнѣды». Послѣ этого режиссеръ спектакля г-жа Киселева прочтала пріѣздившія телеграммы, присланныя на имя г-жи Сѣровой по случаю исполнившагося 25-лѣтія «Вражьей силы»: директоромъ с.-петербургской консерваторіи, профессоромъ Югансеномъ отъ лица всего Императорскаго русскаго музыкальнаго общества, отъ г. Алтани, отъ артистовъ Императорской русскаго оперы, отъ артистовъ Малаго театра г. Чернова и г-жи Черновой-Бларембергъ и отъ барона Врангеля. Чтеніе телеграммъ было покрыто аплодисментами. Послѣ этого начался спектакль, въ антрактѣ котораго одинъ изъ мѣстныхъ интеллигентовъ разсказывалъ нѣсколько анекдотовъ, заставилъ публику отъ души хохотать. Спектакль окончился въ девятомъ часу вечера. Благодарная за доставленное удовольствіе, публика много аплодировала И. В. Рукавишникову. («Новости» № 90).



Справочный Отдѣлъ.

Конкурсъ на застольныя пѣсни.

По духовному завѣщанію надв. сов. А. В. Думашевскаго завѣщано с.-петербургской консерваторіи, состоящей при Императорскомъ русскомъ музыкальномъ обществѣ, 4,000 руб. съ тѣмъ, чтобы деньги эти были обращены въ русскія государственныя процентныя бумаги, изъ процентовъ съ которыхъ слѣдуетъ выдавать преміи за лучшія вновь сочиненныя русскія застольныя пѣсни (музыка и слова вмѣстѣ), приспособленныя къ потребностямъ разныхъ классовъ русскаго народа. Определеніе размѣра сихъ премій, сроковъ и порядка выдачи ихъ предоставлено жертвователемъ названной консерваторіи.

Душеприказчики по духовному завѣщанію Думашевскаго, профессоръ с.-петербургскаго университета В. А. Лебедевъ и присяжный повѣренный И. И. Беригинъ объяснили, что соображенія умершаго Думашевскаго при отказѣ консерваторіи означенной суммы, какъ видно изъ черноваго его завѣщанія, были слѣдующія: онъ замѣтилъ, что наша образованная молодежь не имѣетъ застольныхъ пѣсенъ, приспособленныхъ къ ея потребностямъ, а поетъ въ своихъ собраніяхъ или пѣсни нѣмецкаго происхожденія (Gaiedeamus и др.) или бурлядкія. Чтобы удовлетворить этой потребности,

онъ и отказалъ консерваторіи означенный капиталъ.

Для исполненія вышеизложенной воли жертвователя, директоръ с.-петербургскаго отдѣленія Императорскаго русскаго музыкальнаго общества, на основаніи ст. 53 п. 5 Высочайше утвержд. устава этого общества и по соглашенію съ художественнымъ совѣтомъ с.-петербургской консерваторіи объявляетъ нынѣ открытіе конкурса на преміи за лучшія вновь сочиненныя русскія застольныя пѣсни (музыка и слова вмѣстѣ), приспособленныя къ потребностямъ разныхъ классовъ русскаго народа.

Условія этого конкурса слѣдующія:

- 1) На конкурсъ допускаются сочиненія композиторовъ русскихъ подданныхъ.
- 2) Композиторамъ предоставляется выборъ текста съ тѣмъ, чтобы онъ былъ оригинальный русскій и соответствовалъ характеру застольныхъ пѣсенъ.
- 3) На основаніи ст. 53 устава Императорскаго русскаго музыкальнаго общества преміи, по этому конкурсу будутъ присуждаться художественнымъ совѣтомъ с.-петербургской консерваторіи.
- 4) По сему конкурсу назначается сумма въ тысячу рублей, распредѣляемая художественнымъ

совѣтомъ, по его усмотрѣнію, слѣдующимъ образомъ: за сочиненія, удостоенныя первой преміи, назначается по пятидесяти рублей за каждое и за сочиненія, удостоенныя второй преміи, по двадцати пяти рублей за каждое.

5) На конкурсъ могутъ быть присылаемы какъ четырехголосныя, такъ и трехголосныя пѣсни для мужского хора, а сарелла, въ видѣ партитуры, съ приложеніемъ отдѣльныхъ голосовъ, по одному экземпляру cadaго голоса, отчетливо и просторно написанныхъ.

6) Застольная пѣсня должна быть мелодична, отличаться яснымъ ритмомъ, изящной, естественной, вполне доступной слушателю гармонизаціи, требующей рельефности голосовъ, но при этомъ полифонія не должна имѣть преобладающаго значенія: партія голосовъ не должна представлять трудностей при ихъ разучиваніи.

Форма пѣсни должна быть нерасплывчатая, а напротивъ, стройная и сжатая; пѣсня, несмотря на свою краткость, должна отличаться своеобразнымъ по простотѣ музыкальнымъ содержаніемъ, не страдать шаблонностью и заимствованіями.

7) Сроку для доставленія сочиненій на конкурсъ полагается къ 1-му октября 1896 года. О результатѣ конкурса будетъ объявлено не позже 15-го января 1897 г.

8) Дирекція с.-петербургскаго отдѣленія Импе-

раторскаго русскаго музыкальнаго общества оставляетъ за собою право напечатать и падать, въ видѣ сборника, удостоенныя преміи сочиненія. Собственникомъ этого изданія считается с.-петербургская консерваторія, а право музыкальной собственности на отдѣльныя пѣсни остаются за ихъ авторами. Авторамъ сочиненій, вошедшихъ въ сборникъ застольныхъ пѣсней, предоставляется право получить бесплатно по три экземпляра этого изданія.

9) Сочиненія, не удостоенныя премій, будутъ возвращены обратно по окончаніи конкурса лицамъ ихъ приславшимъ или по указанному каждому, въ нихъ адресу, или тѣмъ лицамъ, которыя предъявятъ въ отправленіи сочиненій почтовую квитанцію.

Дирекція проситъ всѣхъ тѣхъ, кто пожелаетъ представить сочиненія на конкурсъ, посылать ихъ въ с.-петербургскую консерваторію Императорскаго русскаго музыкальнаго общества и прилагать въ особомъ запечатанномъ пакетѣ свое имя, отчества и фамилію, а также адресъ, по возможности подробнѣе, означая на пакетѣ девизъ, одинаковый съ девизомъ на партитурѣ. Пакеты съ именами авторовъ сочиненій, не удостоенныхъ преміи, уничтожаются дирекціей нераспечатанныхъ.

Редакторъ-Издатель *Нин. Финдейзенъ.*

ОБЪЯВЛЕНІЯ.

Подъ моимъ изданіемъ вышла новая книга:

ЯИЧКОВЪ, ШКОЛЬНЫЙ ХОРЪ.

КЛАССНОЕ ПОСОБІЕ ПРИ ОБУЧЕНІИ ПѢНІЮ.

Одобрено Художественнымъ Совѣтомъ С.-Петербургской Консерваторіи Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества.

Цѣна 30 коп.

К. Г. ЗИХМАНЪ,

КНИЖНЫЙ МАГАЗИНЪ въ г. РИГѢ.

Кромѣ того изданія мои можно получить въ слѣдующихъ книжныхъ торговляхъ:

въ **С.-Петербургѣ**, у бр. Башмаковыхъ, Глазунова, Попова, Суворина, Фену и Эггерса.

„ **Москвѣ**, у Думкова (подъ фирмою бр. Салаевыхъ);

„ **Харьковѣ**, у Суворина;

„ **Одессѣ**, у Распопова.

ПОДВИЖНОЙ КАТАЛОГЪ

ИЗДАНИЙ, ИМѢЮЩИХСЯ ВЪ ПРОДАЖѢ
ВЪ КНИЖНОМЪ СКЛАДѢ

Конторы Редакціи „Русской Музыкальной Газеты“.

(С.-Петербургъ, М. Морская, 9).

- Альбрехтъ, Евгений.** С.-Петербургская консерваторія. 60 стр. 91 — 75
- 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
- Баянъ.** музыкальный журналъ за 1888 годъ (безъ перес.). 4 —
• — музык. журналъ за 1889 годъ (безъ нѣсколькихъ №№) 3 —
- Берліозъ, Гекторъ.** Мемуары. Ч. I. (перев. съ франц. А. В. Оссовскаго). ц. 75 коп. съ пер. — 85.
- Belaieff, M. P.** Verzeichniss des Musikalien-Verlags. Leipzig 1895 г. 148 стр. — 30
(Подробный каталогъ музыкальнаго издателя М. П. Бѣляева, иллюстрированный портретами композиторовъ).
- Веймарнъ, П. П.** Очеркъ исторіи оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя» 162 стр. 86. 1 —
- Глинка, М. И.** Замѣтки объ инструментовкѣ. Съ примѣчаніями А. Н. Строва. (Общедоступная музыкальная бібліотека) 36 стр. 95, съ пер. — 12
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. Каразина. Сюжетъ взятъ изъ оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя». Въ переплетѣ. — 60
- Коптязевъ, А. П. Ц. А.** Кюп, какъ фортепیانый композиторъ. Музыкально-критическій этюдъ. 54 стр. 95. — 60
- Кюп, Ц. А.** Русскій Романсъ. Очеркъ его развитія съ портр. автора. 212 стр., въ вяжущей папкѣ, ц. 75 к., съ пер. 1. —
• Кольцо Нибелунга. Трилогія Рихарда Вагнера. Музыкально-критическій очеркъ 64 стр. 89 г. — 50
- Ларошъ.** Музыкально-критическія статьи. (Музыкальный листокъ 1872—1877 гг. и Музыкальное Обзоріе 1885—1889 гг.) 160 стр. 94, безъ перес. 1. 50
- Моженъ, Ж. и В. Менъ.** Скрипка, альтъ, виолончель, контръ-басъ и гитара. Смычки, каняфоль и струны. Новое полное руководство. Въ 4-хъ частяхъ съ пояснительными чертежами. Переводъ съ французскаго И. Иякина. 298 стр. 91. 1 —
- Музыкальный календарь-Альманахъ** 1895г. (съ порт. Д. Бауля, В. Н. Кашперова, Ю. Н. Мельгунова, А. Г. Рубинштейна, І. 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».
- Направникъ, Эдуардъ Францовичъ.** Биографическій очеркъ. Изд. Муз. журн. «Баянъ» 42 стр. 88 г. — 25
- Оболенскій, Кн. Вл. Вл. и Веймарнъ, П. П.** Михаилъ Ивановичъ Глинка. Очеркъ. 82 стр. 95. (безъ пер.) — 30
- Разумовскій, прот. Дм.** Патріаршіе пѣвчіе діаки и поддіаки, и Государевы пѣвчіе діаки. Съ портретомъ и факсимиле Разумовскаго, біографич. очеркомъ и спискомъ его печатныхъ трудовъ, съ пер. — 60
- Рыбаковъ, С. О.** поэтическомъ творествѣ Уральскихъ мусульманъ (Татаръ, Башкиръ и Тентярей), ц. 50 к. съ пер. — 60.
- Саккетти, Л.** Очеркъ всеобщей исторіи музыки. Изд. 2-е, испр. и дополн. 316 стр. 91. 3 —
- Сѣровъ, А. Н.** Критическія статьи, въ 4-хъ томахъ. Съ портр. автора, съ пер. 8. —
(Допускается разсрочка взносами по 2 р. въ 3 срока).
• — Письма Александра Николаевича Сѣрова къ его сестрѣ С. Н. Дю-Туръ изданныя Ник. Финдейзенъ. 200 стр. Спб. 96, ц. 75 к. съ пер. 1. —
- Турьгина, Л.** Руководство къ исторіи музыки. Для юношества и самообразованія 284 стр. 95, безъ пер. 1. 50
• — Мысли о музыкѣ писателей древнихъ и новыхъ. Съ двумя гравюрами Fol. 164 стр. 90 г. 2 —
- Фаминцынъ, Ал. С.** Гусли—русскій народный музыкальный инструментъ. Историческій очеркъ съ многочисленными рисунками и нотными примѣрами. Folio 144 стр. 90, безъ пер. 2 —
(въ продажу поступило незначительное количество экземпляровъ).
• — Домра и сродные ей музыкальные инструменты русск. 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 Азіи и Европѣ, съ особенными указаніями на ея проявленіе въ русскихъ народныхъ напѣвахъ, съ многочисленными нотными примѣрами. Музыкально-этнографическій этюдъ, 174 стр. 89. 1. 50

Фаминцынъ, Начатки теоріи музыки. Курсъ среднихъ учебныхъ заведеній. 92 стр. 95— 85

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. Коріолантъ, Бетховена. — «Садко» муз. парт. Н. Римскаго-Корсакова. — Оп. «Пиковая дама», П. Чайковскаго. — «Эдвардъ Григъ» очеркъ) съ

нотными примѣрами. 68 стр. 91. — 50

Шуманъ, Робертъ. Изъ записной книжки маэстро Раро, Флорестана и Эйзебиа. Переводъ И. Корвухина. 42 стр. 93. — 35

Чешихинъ, Всеволодъ. Краткія либретто. Содержаніе 100 оперъ современнаго репертуара. 276 стр. 94. 1. 35

• — Отголоски оперы и концерта. Забѣлки музыкальнаго литаратора (1888 — 1895 гг.) 255 стр. 96. 1. 50



Вышелъ и разсылается подписчикамъ 1-й выпускъ роскошно иллюстрированнаго изданія:

Проф. **Эм. НАУМАНА**

Переводъ, дополненный по новѣйшимъ изслѣдованіямъ, съ прибавленіемъ очерка

исторіи музыки въ Россіи
подъ ред. Ник. Финдейзена.

Все сочиненіе составитъ четыре роскошно иллюстрированныхъ тома, которые заключаютъ въ себя около 1300 страницъ со многими отдѣльными гравюрами, хромо-литографіями и нотными приложеніями и болѣе 300 иллюстраціями и нотными примѣрами.

при подп. 3 р. и по 1 р. за каждыя 2 вып., или по 3 р. за томъ въ перепл. впередъ.

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ.

съ древнѣйшихъ
временъ до нашихъ дней.

Подписн. цѣна на все сочин. 10 р.
13 р. въ 4 художеств. перепл. (въ 20 вып.)
Перепл. крышки по 75 к. за томъ.
За пересылку 1 р. Допускается разсрочка:

Музыка съ каждымъ днемъ все болѣе и болѣе распространяется. Оставляя узкій кругъ специалистовъ, она все болѣе завоевываетъ себя любителей, жаждущихъ не только слушать ее, но и изучать ея исторію. Настоящее изданіе представляетъ надежное руководство и для специалистовъ и

НАСТОЛЬНУЮ КНИГУ для всѣхъ образованныхъ людей, интересующихся этимъ искусствомъ. Оно изложено популярнымъ языкомъ и является единственнымъ по своей полнотѣ, роскоши и въ тоже время доступности изданіемъ. Недостающія въ настоящемъ сочиненіи разработки въ настоящемъ изданіи совершенно самостоятельно.

Изданіе **Ф. В. Щепанскаго, С.-Петербургъ, Невскій просп. 34.**

Доволено цензурою. С.-Петербургъ, 30-го Апрѣля 1896 г.

Тип. Н. Финдейзена. М. Морская, 9.

Rudigier. F. Fiedler's Musik Verlag.
Tölz 1895.

3) Die Formen in der Zithermusik.
Monographische Skizze von August Bielfeld.
F. Fiedler's Musik Verlag.

Три изящно изданныя брошюры, свидѣтельствующія, что за границей и къ этому усовершенствованному народному (или ставшему народнымъ) инструменту относятся очень серьезно. Составляются словари, учебники по исполненію на цитръ и т. д. Первая брошюра полезна тѣмъ, что давая краткія замѣтки о лицахъ писавшихъ для цитры (и даже изъ конихъ произведеній были сдѣланы аранжировки для цитры), исполнителяхъ, фабрикантахъ и пр., она, кстати,

указываетъ и литературу этого инструмента. Вторая указываетъ лучшіе приемы при исполненіи, а третья затрагиваетъ музыкальныя формы, подходящія къ характеру этого инструмента. Авторъ послѣдней брошюры черезчуръ увлекается своей любовью къ цитръ, полагая, что для этого наивнаго инструмента (столь же бѣднаго, на нашъ взглядъ, красотой и полнотой звука, какъ итальянская мандолина или наша, тоже усовершенствованная, балалайка) высшей формы можетъ явиться *симфонія!*..

Во всякомъ случаѣ для любителей игры на цитръ эти брошюры интересны и полезны.

L.



улицъ въ домъ Николаева. Не особенно большой, но очень выгодно и солидно помѣщенный капиталъ, скопленный трудами, вмѣстѣ съ казенной пенсией позволили Ильѣ Петровичу оставить службу и жить на покой безъ тягостной разлуки съ дѣтьми.

Пріѣздъ этотъ совпалъ съ временемъ горячей подготовки къ экзаменамъ воспитанниковъ приготовительнаго класса въ VII классъ училища правовѣднія. Экзамены начались 20 мая и продолжались до 28. Нашъ мальчикъ въ общей сложности получилъ 84 балла изъ восьми предметовъ и оказался въ первомъ десяткѣ поступившихъ; но на казенную вакансію онъ не попалъ и былъ принятъ своекоштнымъ.

Благополучно покончивъ съ этой серьезной работой, онъ могъ всей душой отдаться такъ долго и страстно желаннымъ радостямъ жизни въ своей семьѣ. На лѣто Чайковскіе наняли дачу на такъ называемой Кушелевкѣ. Подробностей этого счастливаго времени, могущихъ заинтересовать насъ, почти никакихъ не сохранилось. Главный интересъ всѣхъ былъ сосредоточенъ на трехъ барышняхъ: Зинаидѣ Ильиничнѣ, Лидіи Владимировнѣ и Аннѣ Петровнѣ¹⁾ Чайковскихъ. Послѣдняя была привезена изъ Москвы Александрой Андреевной изъ семейства Петра Петровича. Всѣ три дѣвочки были одна другой очаровательнѣе и привлекали въ домъ массу молодежи, такъ что младшіе дѣти были въ тѣни.

Изъ трехъ кузинъ Анна Петровна была главнымъ другомъ Пети. Но ея словамъ, если не около матери, то онъ вѣчно былъ около нея; соединяла ихъ любовь къ проказамъ, въ которыхъ будущій композиторъ проявлялъ необыкновенную фантазію. Какъ образчикъ можно привести слѣдующее: рядомъ съ дачей Чайковскихъ жила какая-то сварливая полка сомнительнаго поведенія, страстная любительница индюшекъ. И вотъ Петя со своей любимицей задались цѣлью изводить соседку. Они начинали вблизи ея птичьи пѣть дуэты: «Видишь-ли ты эту лодку». Индюшки принимались гоготать, а вслѣдъ затѣмъ въ окнѣ появлялась полка и осыпала проказниковъ бранью. Это приводило ихъ въ восторгъ и продолжалось до тѣхъ поръ, пока однажды у окна не показался какой-то усачъ, который сумѣлъ наугадъ ихъ такъ, что этой выходки повторить уже было нельзя. Будучи товарищемъ Анны Петровны въ продѣлкахъ, онъ считалъ себя обязаннымъ быть ея защитникомъ и покровителемъ въ другихъ случаяхъ. Однажды лѣтнимъ вечеромъ, когда три барышни на балконѣ своей комнаты бывшей наверху, передъ тѣмъ чтобы ложиться спать, повѣряли другъ другу тайны сердца, къ нимъ вбѣжалъ встревоженный Петя и объявилъ, что Коля съ братомъ Анны Петровны, Ильей,—юноши тщетно предъявлявшіе права на ухаживателей,—подставили лѣстницу и подслушиваютъ конфиденціи барышень. Холодная вода, вылитая на головы двухъ любопытныхъ вадыхателей была ихъ наказаніемъ. Поведеніе нашего героя очень благородное относительно барышень, тѣмъ не менѣе все-таки было маленькимъ предательствомъ относительно братьевъ. Я счелъ нужнымъ привести эти два рассказа, какъ характеризующіе ту склонность къ еспіэгеріе, которая всю жизнь страннымъ образомъ уживалась съ необычайной доб-

ротой и великодушіемъ у Петра Ильича. Поставить въ неловкое положеніе, довольно жестоко потрунить, а иногда отважиться на совершенно мальчишески дурную выходку,—до послѣднихъ годовъ жизни—доставляло ему непостижимое удовольствіе. Искушалъ онъ это всегда необыкновенной откровенностью, но безъ примѣси нѣкоторой довы хвастовства, съ которой сознавался въ злорадственныхъ чувствахъ и дурныхъ поступкахъ. Рассказывать свои проказы, нисколько не щадя себя, ему доставляло, кажется, еще больше удовольствія, чѣмъ ихъ продѣлывать. Къ «сердитымъ» господамъ и господамъ онъ особенно былъ безжалостенъ и въ зрѣломъ возрастѣ продѣлывалъ надъ ними вещи совершенно ребяческія.

По описанію Анны Петровны, онъ въ то время былъ «мальчикомъ худенькимъ, нервнымъ, сильно впечатлительнымъ». Онъ всегда отличался ласковостью, въ особенности къ матери*.

Изъ всей жизни Петра Ильича самая бѣдная по біографическому матеріалу эпоха двухъ первыхъ лѣтъ пребыванія его въ училищѣ. Единственное, что онъ вспоминалъ изъ этого времени это пощенія Александрой Андреевной училища. свой восторгъ при этомъ и затѣмъ какъ ему удалось видѣть ее иногда и посылать воздушные пошты изъ углаго дортуара IV класса, когда она посѣщала свою сестру Е. А. Алексѣеву, жившую на углу Фонтанки и Косого переулка, окна въ окна съ училищемъ правовѣднія.

Весною 1853 г. Петя выдержалъ переходный экзаменъ въ VI классъ. Лѣто того же года, въ томъ же составѣ вся семья провела на Черной рѣчкѣ, а осенью перѣехала на другую квартиру въ Соляномъ переулкѣ, въ домъ Алешеева. Здѣсь Зинаида Ильинична сдѣлалась невѣстой въ январѣ 1854 г. вышла замужъ за Евгения Ивановича Ольховскаго и уѣхала съ мужемъ на Уралъ. Весною затѣмъ и другая полу-дочка Александры Андреевны, Лидія, была помолвлена со старшимъ братомъ Евгения, Николаемъ Ивановичемъ Ольховскимъ.

Петръ Ильичъ только что перешелъ въ V классъ, когда наступила страшная семейная катастрофа, которая ретроспективно окутала такимъ мрачнымъ колоритомъ это время, что о немъ никто никогда не любилъ вспоминать.

Самъ композиторъ въ письмѣ къ Фанни въ 1856 году такъ описываетъ ее.

«Наконецъ, я долженъ вамъ рассказать про ужасное несчастіе, которое случилось два съ половиною года тому назадъ. Четыре мѣсяца послѣ отъѣзда Зины, матушка заболѣла холерой. Хотя опасность была велика, но благодаря удвоеннымъ усилямъ докторовъ больная почти поправилась, но не надолго, потому что послѣ трехъ или четырехъ дней выздоровленія она скончалась, не имѣвъ времени проститься съ окружающими. Хотя она не имѣла силъ произнести слова, но однако поняла, что ей хочется причаститься и священникъ со св. дарами пришелъ какъ разъ во время, потому что, причастившись, она отдала душу Богу».

Если добавить къ этому, что агонія у Александры Андреевны началась послѣ того, какъ ее посадили въ ванну, то сходство исторіи кончины матери и сына поражаетъ. Кратко описывать ходъ болѣзни и кончины Петра Ильича можно совершенно тѣми же словами.

¹⁾ Нынѣ г-жа Мерклингъ.

МУЗЫКАЛЬНАЯ

№ 6 (Июнь).

ГАЗЕТА.

О ДИРИЖИРОВАНИИ.

ФЕЛИКСА ВЕЙНГАРТНЕРА.

(Переводъ съ нѣмецкаго А. П. Коптяева).

(Окончаніе).

Я говорилъ до сихъ поръ о дирижированіи лишь въ концертной залѣ, но не въ театрѣ. Въ настоящее время въ Германіи мало найдется мѣстъ, гдѣ этотъ послѣдній можно было-бы назвать истинно художественнымъ. Въ распоряженіи у дирижера маленькаго концертнаго ферейна въ какомъ-нибудь городкѣ большей частью есть сносный, хотя и не полный оркестръ и значительно обученный хоръ; съ подобными факторами, при извѣстной дозѣ прилежанія и способностей руководителя, достигается довольно приличный ансамбль. Но въ малыхъ городскихъ театрахъ для всякаго истинно художественнаго намѣренія является сильный тормазъ въ лицѣ страшнаго пѣвческаго пролетаріата. Послѣдній, какъ и многія другія печальныя явленія—является продуктомъ нашего нервно-порывистаго времени, когда каждый старается какъ можно скорѣе приобрѣсть деньги и славу, не спрашивая о томъ, дѣлаетъ-ли онъ дѣйствительно что нибудь полезное. Является

ли у кого прекрасный голосъ—уже болѣе не посвящаются, какъ прежде, цѣлыя годы на его обработку и на общее художественное развитіе, но пѣвецъ занимается у извѣстнаго учителя самое большее — полгода! Затѣмъ ему даютъ подходящія для его голоса главныя партіи, при чемъ вниманіе обращается преимущественно на то, чтобы онъ блестяще и сильно выкрикивалъ высокія ноты, вообще же онъ можетъ пѣть и неправильно, и безъ пониманія! Онъ попадаетъ въ руки агентовъ и *продается* въ театры. Послѣднимъ онъ приноситъ многія сотни, которыя въ свою очередь должна привести публика. Самъ-же бѣдняга получаетъ въ маленькомъ театрѣ—обыкновенное начало его дѣятельности—самое маленькое содержаніе. Ему едва есть чѣмъ жить, а онъ долженъ еще платить проценты агентамъ,—проценты, хотя и небольшіе, но очищающіе послѣднимъ, благодаря множеству театровъ, въ концѣ концовъ, весьма кругленькія суммы. Агентъ толстѣетъ, но искусство

идеть къ чорту. Едва новичокъ заключилъ ангажементъ, какъ «впередъ, на сцену!» Для самопровѣрки у него самое большее—одна оркестровая репетиція и одна репетиція подъ рояль. Больше число не удѣляется никому. Часто новичокъ даже совсѣмъ не знаетъ, какъ ему нужно начать; въ отчаяніи онъ становится у суфлерской будки, гдѣ, неловко растопыря руки и ноги, и выпѣваетъ свою партію. Къ тому-же онъ находитъ коварныхъ товарищей, вражающихся уже пѣлыя десятилѣтія на театральныхъ подмосткахъ; товарищи эти, хотя безъ голоса, но съ рутиной, которой они и пользуются, чтобы подставить ножку талантливому новичку. Въ теченіи нѣсколькихъ лѣтъ онъ еще путешествуетъ отъ одной рампы къ другой; наконецъ, надорвавши голосъ, усталый, разочарованный въ сценѣ и въ своихъ лучшихъ надеждахъ, онъ подыскиваетъ себѣ такое занятіе, которое бы могло его по крайней мѣрѣ прокормить. Съ пѣвицами-же, привлеченными страстью къ театру, дѣло обстоитъ еще печальнѣе. Лишь для самыхъ немногихъ, способностямъ которыхъ пришло на помощь счастье, открывается хорошая дорога.

Къ тому-же въ оркестрѣ маленькихъ театровъ находится лишь четыре первыя скрипки, одинъ контрабасъ, полтора альты, ибо на одинъ можно лишь на половину рассчитывать; хоръ состоитъ, въ самомъ лучшемъ случаѣ, изъ десяти мужчинъ и десяти дамъ; декорации и костюмы почти изъ лохмотьевъ—и вотъ съ подобнымъ матеріаломъ ставятся оперы какъ «Фиделіо», «Волшебная флейта», «Тангейзеръ» и «Лоэнгринъ». Что при такихъ условіяхъ не можетъ быть и рѣчи объ *искусствѣ* дирижировать—само собой очевидно.

Немного найдешь замѣчательнаго по этой части и въ большихъ городскихъ театрахъ, имѣющихъ лучшихъ, часто

дорого оплачиваемыхъ пѣвцовъ, и лучшій оркестръ. Во главѣ здѣсь обыкновенно стоитъ лицо, неимѣющее объ искусствѣ никакого понятія и пользующееся болѣе сложной обстановкой лишь для пополненія своихъ кармановъ. Безпощадное эксплуатированье артистическихъ силъ тутъ въ порядкѣ вещей и директоръ не терпитъ убытки, если какой-либо членъ труппы, вслѣдствіе изнуренія отъ чрезмѣрнаго напряженія, уже не можетъ стоять на прежней высотѣ. Если избавиться отъ такого лишняго артиста не даетъ возможности контрактъ, то прибѣгаютъ къ различнымъ искусственнымъ уколамъ самолюбія. Послѣдніе, наконецъ, принуждаютъ артиста въ моментъ гнѣва самому потребовать отставки, которая ему охотно и вручается «съ признаніемъ его заслугъ». Во всякомъ случаѣ достаточно средствъ и путей, чтобы освободиться отъ ставшаго лишнимъ артиста, какъ отъ выжатого лимона. Естественный результатъ этого—тотъ фактъ, что и пѣвцы, съ своей стороны, стараются быть предусмотрительными и стремятся какъ можно дальше сохранить свои вокальныя средства. Исполняя они свои партіи ежедневно съ полной преданностью своему дѣлу, это стало-бы невозможнымъ—поэтому они сохраняютъ свои силы для особенно важныхъ спектаклей: первыхъ представленій, гастролей, представленій, посѣщаемыхъ прессой и пр. Въ остальное время они щадятъ себя и поютъ въ высшей степени небрежно; *равнодушіе*, этотъ худшій врагъ искусства, играетъ большую роль въ ихъ дѣятельности! Что же можетъ сдѣлать капельмейстеръ съ усталымъ, озобленнымъ персоналомъ? Онъ быстро привыкаетъ къ тому, чтобы лишь промахать палочкой въ теченіи обычныхъ трехъ часовъ—въ остальномъ-же предоставляетъ дирекціи заботиться о своей кассѣ.

Я могъ бы поразсказать о нѣмецкихъ городскихъ театрахъ хорошенькія исторіи. Поставленный въ необходимость добывать хлѣбъ, я былъ въ продолженіи пяти лѣтъ капельмейстеромъ въ различныхъ городскихъ театрахъ: годъ въ Кенигсбергѣ, два—въ Данцигѣ, два—въ Гамбургѣ. Наконецъ мой добрый геній повлекъ меня изъ этого ада: я сдѣлался капельмейстеромъ въ придворномъ театрѣ въ Мангеймѣ, стоявшемъ тогда, подъ управленіемъ Эмиля Геккеля и Макса Мартерштейга, очень высоко.

Настоящая художественная дѣятельность для дирижеровъ возможна лишь при большихъ, хорошо субсидируемыхъ придворныхъ театрахъ: у нихъ есть тутъ соотвѣтствующія средства, а также возможность для удовлетворительной обстановки музыкально-драматическихъ представлений. Лишь при соблюденіи послѣднихъ условій имѣютъ силу слѣдующія замѣчанія. Какъ для инструментальнаго произведенія правильное пониманіе его мелоса даетъ въ результатѣ вѣрный темпъ, такъ и правильное дирижированье оперой предполагаетъ *вѣрное пониманіе дирижеромъ драматической ситуации*. Капельмейстеру необходимо прежде всего имѣть въ виду сцену. При всей его вѣрности предписаніямъ композитора все-таки *тамъ* долженъ быть для него истинный критерій того, долженъ-ли онъ ускорить или замедлить темпъ, развить большую или меньшую звучность оркестра; тамъ-же онъ черпаетъ указанія для осмысленной передачи чисто инструментальнаго элемента въ оперѣ. При такомъ условіи онъ не расширитъ мелодической фразы тамъ, гдѣ дѣйствіе требуетъ быстрого рѣшенія; тамъ, гдѣ драматическая эволюція идетъ медленно, онъ не возьметъ быстрого темпа, хотя-бы этотъ темпъ съ чисто музыкальной стороны и былъ-бы умѣстенъ; оркестровые-же нюансы, заглушающіе пѣвцовъ или отвлекающіе

вниманіе отъ сцены, онъ совсѣмъ откинетъ въ сторону. Весьма необходимо поэтому, чтобы дирижеръ шелъ рука объ руку съ режиссеромъ, *который долженъ быть музыкантомъ*. Но и съ пѣвцами онъ долженъ основательно стовориться.

Послѣдніе—индивидуальные характеры. Лишь человѣкъ съ сильной индивидуальностью можетъ исполнить сильную роль и это лишь тогда, когда онъ можетъ совершенно безпрепятственно выразить въ ней свою индивидуальность. Тутъ нельзя дрессировать, стричь подъ одну гребенку! Подобные приемы могутъ быть употреблены въ крайнемъ случаѣ лишь по отношенію къ менѣе даровитымъ артистамъ, дающимъ такъ сказать общій фонъ картины. При репетиціяхъ подъ рояль дирижеру прежде всего нужно какъ можно энергичнѣе настаивать, чтобы пѣвцы выучили свои партіи правильно до послѣднихъ мелочей. Если-же послѣ этого проявится у кого-нибудь нѣкоторая свобода интерпретации, то нужно слѣдить за тѣмъ, чтобы это свободное толкованіе не противорѣчило ни духу всего произведенія, ни характеру отдѣльнаго мѣста.

Тонкое соотношеніе между строгой правильностью и свободой будетъ служить масштабомъ для художественнаго чувства дирижера. Два хорошіе пѣвца, согласно своимъ индивидуальнымъ особенностямъ, понимаютъ совершенно различно одну и ту-же роль. Дирижеръ долженъ считаться съ этимъ выраженіемъ индивидуальности даже въ темпѣ, что, конечно, не нужно смѣшивать съ немотивированнымъ, рабскимъ подчиненіемъ каждому капризу пѣвца. Артистъ долженъ чувствовать себя на сценѣ непринужденно и не связаннымъ капельмейстерской палочкой; если-же результатомъ этой свободы явится нарушеніе стиля произведенія, то дѣло капельмейстера указать пѣвцу надлежащія границы,

Далѣе, ему нужно обратить вниманіе на безупречный ансамбль, на полную гармонію между оркестромъ и сценой, на отсутствіе безвкусныхъ подчеркиваний, какъ ни удобны послѣднія. При исполненіи иностранныхъ оперъ не лишнее ему будетъ улучшить очень скверные вообще переводы со стороны языка, смысла и музыкальной декламации: ничто такъ не портитъ художественное чувство пѣвца, какъ запомяніе этихъ ужасныхъ по стилю оперныхъ переводовъ, не говоря уже о вредѣ послѣднихъ для всего исполненія.

Въ общемъ дѣятельность опернаго дирижера менѣе самостоятельна чѣмъ дирижера концертнаго. Первый зависимъ отъ большаго количества факторовъ, хотя эти факторы приходятъ ему и на помощь, второй *одинъ* отвѣчаетъ за все исполненіе. Кромѣ того, пониманіе всегда очевидной драматической ситуаціи проще, чѣмъ интимное проникновеніе въ мелосъ музыкальнаго произведенія, въ мелосъ, коренящійся исключительно въ міръ чувства, а не ясныхъ, конкретныхъ образовъ. На всѣхъ этихъ основаніяхъ быть хорошимъ опернымъ дирижеромъ легче, чѣмъ хорошимъ концертнымъ дирижеромъ; поэтому первые всегда имѣли численный перевѣсъ надъ вторыми (я этимъ самымъ вовсе не хочу умалить многостороннія способности нашихъ лучшихъ оперныхъ дирижеровъ).

Идеаломъ для музыкально-драматическихъ представленій всегда будутъ служить выполненныя въ вагнеровскомъ духѣ торжественныя представленія (Festspiele), гдѣ, внѣ сезона драматическихъ театровъ, собираются соотвѣтствующія артистическія силы для передачи одного или нѣсколькихъ произведеній въ наивозможно законченномъ видѣ. Со стороны *вѣчнаго значенія* этой вагнеровской *идеи* совершенно безразлично, удовлетворяютъ-ли нынѣшнія байрейтскія представленія высшимъ тре-

бованіямъ или нѣтъ. Руководитель вліяетъ тамъ, какъ и вездѣ, на пониженіе или повышеніе общаго уровня.

* *
*

Я выскажу наконецъ еще нѣкоторыя общія требованія, которыя можно предъявить дирижеру.

Дирижеръ долженъ быть прежде всего правдивъ по отношенію къ исполняемому произведенію, по отношенію къ самому себѣ и къ публикѣ.

Когда онъ беретъ въ руки партитуру, ему нужно думать не о томъ: «Что могу я сдѣлать изъ этой вещи?», но: «Что именно хотѣлъ выразить авторъ этимъ. Ему нужно основательно изучить партитуру; при исполненіи послѣдняя должна лишь помогать его памяти, а не играть роль оковъ для его мыслей.

Если ему удалось черезъ штудированіе произведенія создать себѣ вѣрную картину послѣдняя, то пусть передастъ онъ ее съ единствомъ, а не разрозненно.

Пусть онъ всегда помнитъ, что онъ самое важное, самое ответственное лицо въ музыкальной жизни. Хорошимъ полнымъ стилемъ исполненіемъ онъ можетъ образовать публику и повліять на общее повышеніе художественнаго чувства массы; дурнымъ же, лстлящимъ лишь собственному тщеславію онъ не подготовитъ почвы для настоящаго художественнаго развитія.

Пусть будетъ его величайшимъ триумфомъ прекрасное исполненіе прекраснаго произведенія; справедливый успѣхъ композитора да будетъ его собственнымъ.

Прекрасная книга Вагнера «о дирижированіи» («Ueber das Dirigiren») и мой опытъ дополненія къ ней конечно представитъ для талантливаго дирижера извѣстный импульсъ. Дарованіе конечно нельзя получить ни изъ какой книги. Источникъ его въ другомъ мѣстѣ.

Отрывокъ письма Карла Маріа фонъ-Вебера директору музыки Прэггеру въ Лейпцигѣ. (Находится въ изданной Эристомъ Рудорфомъ и

появившейся въ Берлинѣ у Шлезингера партитурѣ «Эврианты».

«Въ этомъ дуэтѣ (Адоляръ и Эврианта) находятся всё перепитія страсти. Лишь чувство пѣвца и дирижера должно опредѣлить, исполнить-ли горячо и быстро одно или придать ментально-медлительный характеръ другому. Опытъ научилъ меня, что многочисленныя предписанія лишь раздробляютъ произведеніе, придають ему разрозненный характеръ. Если нельзя уже окончательно проникнуть въ намѣреніе композитора—то лучше ритмическое выбиваніе такта, чѣмъ эта гипертрофія чувств!»

Еще позволю себѣ высказать нѣкоторыя общія соображенія, возникшія у меня произвольно при настоящей работѣ.

Индивидуальность пѣвца—единственная законодательница каждой роли.

Совершенно по другому исполнить одну и ту же роль обладатель подвижнаго, гибкаго голоса и обладатель тягучаго; первый—очевидно гораздо оживленнѣе, чѣмъ второй. Но композиторъ можетъ быть удовлетворенъ въ равной степени исполненіемъ того и другаго, если они оба вѣрно поймутъ и передадутъ всё указанныя градация страсти, хотя-бы каждый по своему. И уже дѣломъ дирижера является наблюдать, чтобы пѣвецъ не впалъ въ преувеличенія и не предпочелъ удобное вѣрному.

При различныхъ руладахъ нужно главнымъ образомъ слѣдить, чтобы отъ той или другой рулады не пострадало равномерное теченіе всей вещи. Напр. кто не можетъ исполнить съ захватывающимъ *brío* пассажа въ концѣ аріи Эглантины, лучше сдѣлаетъ, если упроститъ это мѣсто, чѣмъ ослабитъ его страстность. Если кто, далѣе, не въ состояніи *соответственнымъ образомъ* исполнить *дышащую* мѣстою арію Эльвиры на праздникъ жертвоприношенія, то менѣе повредитъ цѣлому, если онъ ее выпуститъ, чѣмъ если передастъ какъ невозможное сольфеджіо.

Всего труднѣе такъ комбинировать *пѣніе и инструменты* по отношенію къ ритму произведенія, чтобы эти элементы давали одно сплоченное цѣлое и чтобы инструменты помогали бы пѣнію, *выдѣляя его* и усиливая экспрессию. Вѣдь не нужно забывать, что пѣніе и инструменты противоположны по своей натурѣ.

Пѣніе, дыханіемъ и расчлененіемъ словъ, обуславливаетъ живѣе волнообразное движеніе въ тактѣ. *Инструментъ*-же, особенно струнный, подобно ударамъ маятника, раздѣляетъ время на рѣзко обозначенныя промежутки. Истинная

экспрессія требуетъ соединеніе этихъ противоположныхъ особенностей.

Тактъ (темпъ) не долженъ быть тиранническимъ факторомъ, связывающимъ или погоняющимъ: онъ въ музыкѣ тоже, что бѣгъ пульса въ жизни человека.

Нѣтъ такой медленной пьесы, въ которой не случилось-бы мѣсть, требующихъ болѣе быстрого движенія, дабы устранить чувство неуклюжести.

Нѣтъ такого *Presto*, гдѣ-бы, наоборотъ, не требовалось спокойнаго исполненія въ которыхъ мѣсть, чтобы чрезмѣрной суетнею не отнять у музыки выразительности.

Только что сказанное вѣковымъ образомъ не служить оправданіемъ для пѣвцовъ того *сумасшедшаго* исполненія, при которомъ съ каждымъ тактомъ обращаются по произволу.

Не возникаетъ ли при подобномъ исполненіи у слушателя такое-же чувство, какъ будто бы онъ видитъ фигляра, ломающагося по всѣмъ направленіямъ! Ускореніе, равно какъ замедленіе темпа, никогда не должно порождать чувство чего-то насильственнаго, толчкообразнаго. Съ музыкально-поэтической точки зрѣнія они могутъ быть дозволены лишь *въ предѣлахъ извѣстныхъ периодовъ и фразъ*, при томъ будучи обусловлены соответствующею страстностью выраженія.

Напр., въ дуэтѣ два различныя контрастирующие характера могутъ вызвать и различную характеристику соответствующихъ чувствъ. Дуэтъ въ «Весталкѣ» между Лицинемъ и верховнымъ жрецомъ можетъ служить тому примѣромъ. Чѣмъ болѣе покоемъ будутъ проникнуты всѣ фразы верховнаго жреца, чѣмъ съ болѣею силой будутъ переданы рѣчи Лицинія, тѣмъ сильнѣе будетъ эффектъ. Для всего этого въ музыкальномъ искусствѣ нѣтъ средствъ обозначенія. *Они таятся единственно въ человеческой груди.* Если же они тамъ отсутствуютъ, то ничто не поможетъ. Не поможетъ и метрономъ, вѣдающій лишь грубыя нарушенія такта. Не помогутъ и всѣ эти въ высшей степени еще несовершенныя указанія нюансировки, которыя-бы я могъ значительно расширить, если-бы опытъ не научилъ меня считать ихъ излишними и безъ полезными и бояться ихъ ложнаго толкованія *). Существующія-же пускай останутся! Побуждаемый единственно дружескимъ замечаніемъ».

*) Видно, что уже Веберъ, какъ поздне Вагнеръ, боялся появленія *tempo rubato* дирижеровъ.





НѢСКОЛЬКО СЛОВЪ О ЦЕРКОВНОЙ МУЗЫКѢ.

По поводу новаго сочиненія: Всенощное бдѣніе по нагѣву Києво-Печерскія Лавры. Переложеніе Геромонаха Парфенія; положено на четыре голоса: для Дисканта, Альта, Тенора и Баса.

Настоящее переложеніе въ значительной степени приближается къ тому идеалу, къ которому должны стремиться пѣснопѣнія нашей православной церкви.

Наша современная духовно-музыкальная литература имѣетъ такъ мало общаго съ принципами строгаго стиля древняго православнаго пѣнія, что даже наиболѣе чистые ея образцы въ смыслѣ отрѣшенія ихъ отъ вліянія западной музыки не могутъ быть признаваемы безусловно уставомъ нашей православной церкви.

Лежащее передо мной переложеніе іеромонаха Парфенія своимъ строгимъ аскетизмомъ и своею, такъ сказать, музыкальною цѣломудренностью церковнаго стиля неволью навѣваетъ мысли объ историческомъ прошломъ церковной музыки восточной и западной церквей. Этимъ мыслямъ, въ связи съ разсматриваемымъ сочиненіемъ, я позволяю себѣ посвятить нижеслѣдующія строки.

Церковныя произведенія западной и восточной музыки позднѣйшихъ столѣтій совершенно различны по ихъ выраженію, настроенію и музыкальнымъ средствамъ, хотя въ первые вѣка христіанства они имѣли общее начало и принципы, ихъ объединявшіе. Главнымъ ихъ связующимъ звеномъ является діатонизмъ и вытекающіе изъ него, какъ

слѣдствіе, древніе церковные лады. Этимъ звеномъ, втеченіи многихъ вѣковъ, поддерживалась музыкальная связь между духовными сочиненіями западной и восточной церквей; связь эта (однако лишь въ отмѣченномъ смыслѣ), особенно ощутительна между замѣчательнѣйшими образцами итальянской духовной музыки XV и XVI вѣковъ и образцами нашего древняго грегорианскаго монастырскаго пѣнія. Въ позднѣйшіе вѣка эта единственная связь все болѣе и болѣе ослабѣвала. Причиною тому явилось преобладаніе свѣтской и въ особенности оперной музыки надъ духовной; оперная музыка стала все болѣе и болѣе подчинять себѣ духовную и весьма замѣтно вытѣснять коренные принципы ея строгаго стиля. Великія произведенія нидерландцевъ, римлянъ и венеціанцевъ, Жоскина де Пре и Орландо Лассо, Палестрины и Аллегри, Андрея и Джіовани Габріелли замѣнились въ XIX вѣкѣ мишурно-блестящими духовными сочиненіями итальянцевъ и французовъ, Россини, Верди, Гуно и другихъ; ихъ Stabat Mater, Requiem, принаровленные къ вокальному сладкозвучію и массовымъ эффектамъ, гораздо болѣе напоминаютъ намъ пестроту театральныхъ подмостковъ, чѣмъ величіе церковныхъ сводовъ.

Такова судьба католической музыки романской расы. Къ счастью, католи-

ческая Германія не успѣла еще дойти до извращенія ея духовной музыки, вслѣдствіе болѣе поздняго развитія ея художественныхъ образцовъ, Генделя, Баха, Моцарта и Бетховена.

Какъ бы то ни было, католическая, въ особенности романская, духовная музыка можетъ гордиться своимъ долготѣнимъ историческимъ прошлымъ. Эта музыка въ теченіе многихъ вѣковъ имѣла единственное господствующее значеніе въ музыкальномъ искусствѣ всего міра; все, что явилось впослѣдствіи въ области этого искусства: музыка инструментальная, свѣтская вообще и оперная въ частности, было лишь наслѣдіемъ музыки духовной, чисто вокальной, выразившейся преимущественно въ хорахъ à capella, то есть безъ всякаго сопровожденія; ея музыкальное наслѣдіе въ свою очередь получило могущественное значеніе и свои самостоятельныя великолѣпныя развѣтвленія, но оно же роковымъ образомъ вторгло въ предѣлы прежней духовной музыки и совершило бы законное посягательство на ея коренныя основы. Въ утѣшеніе—незабываемымъ историческимъ памятникомъ прошлаго духовной западной музыки можетъ во всякомъ случаѣ служить то уваженіе, которое оказываетъ имъ современное общество, исполняя нерѣдко въ музыкальныхъ собраніяхъ и при католическихъ торжественныхъ богослуженіяхъ тѣ или иныя художественныя произведенія старыхъ мастеровъ.

Такого утѣшенія не имѣетъ наша современная восточная церковь. Въ то время, какъ католическая духовная музыка насчитываетъ множество совершеннѣйшихъ и художественныхъ образцовъ, составляющихъ ея оплотъ, славу и гордость, наша православная церковная музыка до сихъ поръ еще не располагаетъ твердо установившейся духовной литературой, основы и принципы которой были бы запечатлѣны въ закончен-

ныхъ музыкальныхъ произведеніяхъ, отвѣчающихъ требованіямъ древняго церковно-православнаго стиля и вмѣстѣ съ тѣмъ законамъ многоголоснаго пѣнія. Несовершенство нашей духовной музыкальной литературы конечно всецѣло зависитъ отъ неблагопріятныхъ историческихъ условій, въ какія было поставлено ея прошлое.

Слабая культурность нашего государства до начала XVIII столѣтія, затормозившая развитіе искусства нашей родины, въ частности парализовала возможность проявленія какихъ бы то ни было художественныхъ стремленій въ области музыкальнаго искусства.

Насколько могущественно было вліяніе западно-церковной музыки на развитіе музыкальнаго искусства западной Европы вообще въ средне-вѣковую и новѣйшую эпоху, настолько наше церковное православное пѣніе въ тотъ же періодъ времени находилось въ положеніи, совершенно изолированномъ; по своему же музыкальному несовершенству оно не могло никоимъ образомъ способствовать какому-либо прогрессивному движенію въ области русскаго музыкальнаго искусства.

Завѣты Іоанна Дамаскина, переданные имъ восточной церкви и вошедшіе въ основу нашего православнаго пѣнія, свято оберегались его блюстителями въ теченіе многихъ вѣковъ. Этой основой является знаменитый Октоихъ или осмогласіе, построенное на діатонической лѣстницѣ звукоряда; эти же гласы послужили кореннымъ основаніемъ для системы автентическихъ ладовъ Св. Амвросія и плагальныхъ ладовъ Св. Григорія Великаго; изъ нихъ же, въ совокупности образовалась такъ называемая Грегорианская тональность, на которой зиждется все церковно-грегорианское пѣніе церковью восточной и западной. Практиковъ этого пѣнія, одноголоснаго или унисоннаго строго придерживалась наша

православная церковь въ ея древнихъ пѣснопѣніяхъ знаменнаго или крюкового безлинейнаго распѣва до XVII вѣка включительно. Отцы церкви, а также знатоки исторіи нашего церковнаго пѣнія, каковы Оо. Разумовскій, Вознесенскій и др., ставятъ очень высоко образцы этого пѣнія, стихиры, догматики и иныя пѣснопѣнія, приписывая имъ не только глубокое нравственно-религіозное значеніе, вслѣдствіе величія, возвышенности и вмѣстѣ съ тѣмъ истинной простоты выраженія, но усматриваютъ въ ихъ мелодіяхъ такую живописность и образность, и вообще такую способность передавать и внѣшнее, и внутреннее впечатлѣніе, какую мы на нашемъ свѣтскомъ музыкальномъ языкѣ называемъ программностью въ музыкѣ. Позволительно будетъ однако думать, что восхищеніе музыкальными красотами подобной унисонной музыки можно понимать лишь относительно, и притомъ съ точки зрѣнія строгаго церковнаго догматика. Съ точки же зрѣнія чистаго музыкальнаго искусства подобное одногласное пѣніе, при самомъ элементарномъ обозначеніи музыкальныхъ знаковъ съ помощью крюковъ, что не могло не породить всевозможныхъ недоразумѣній при исполненіи, — должно казаться, конечно, весьма однообразнымъ, одностороннимъ и отличаться крайнею скудностью музыкальнаго содержанія и выраженія. Исторія этого пѣнія дѣйствительно свидѣтельствуетъ намъ о различныхъ безобразныхъ явленіяхъ, иногда сопровождавшихъ это пѣніе и вызванныхъ отсутствіемъ элементарнаго порядка въ обозначеніи нотныхъ знаковъ. Такъ, на примѣръ, случалось, что для ускорѣнія богослуженія пѣвцы одновременно пѣли по нѣскольку церковныхъ пѣснопѣній, смѣшивая въ одно и мелодіи, и тексты.

Въ такомъ положеніи находилась наша духовная музыкальная литература

до начала XVII вѣка, то есть до установленія линейной системы и партеснаго или многоголоснаго пѣнія.

До этой эпохи духовныя произведенія западной и восточной церковей остаются настолько различными между собой уже по самой ихъ фактурѣ, что о сравненіи ихъ съ внѣшней музыкальной стороны почти не можетъ быть и рѣчи, такъ какъ, уже начиная съ XII вѣка, духовныя произведенія западной музыки становятся многоголосными, хотя и въ грубомъ видѣ, между тѣмъ какъ пѣснопѣнія восточной церкви остаются одноголосными.

Въ этомъ смыслѣ грегорианское пѣніе было значительно поработано контрапунктической духовной музыкой католической церкви; если контрапункту въ этой музыкѣ предстояла одно время опасность быть совершенно изгнаннымъ изъ ея области, то своимъ полнымъ торжествомъ онъ обязанъ генію Палестрины. Этотъ великій представитель католической духовной музыки навсегда и безповоротно утвердилъ въ ней могущественное право контрапункта, побѣдивъ всѣхъ его гонителей среди римскаго духовенства величіемъ и красотой своей знаменитой «*Missâ Papae Marcelli*», исполненной въ 1565 году въ Сикстиской капеллѣ. Контрапунктическій стиль Палестрины легъ въ основу всей дальнѣйшей западной церковной музыки. Католическая церковь можетъ имъ гордиться по праву, и по сіе время она до извѣстной степени вѣрна историческимъ традиціямъ своего музыкальнаго стиля.

Хотя съ теченіемъ вѣковъ въ западной церкви пренебрежительное отношеніе къ тексту духовной музыки (въ особенности въ XII и XIII вѣкахъ) уступило мѣсто иному, болѣе почтительному съ нимъ обращенію, но все-же музыкальныя цѣли всегда брали верхъ надъ литературнымъ содержаніемъ текста и

такимъ образомъ въ западной церковной музыкѣ никогда не получалось равноправности между музыкой и текстомъ:—первая всегда подчиняла себя послѣдней. Въ доказательство тому могутъ служить отчасти *пневмы* (т. е. растяженіе слога на множество нотъ), постоянно употребляемыя въ западной духовной музыкѣ.

Эти пневмы являлись естественною и неизбѣжною необходимостью при сложномъ контрапунктическомъ сплетеніи голосовъ, которое, въ то-же время, потребовало и одновременнаго смѣшенія словъ текста.

Что касается гармоническаго фона этой музыки, то онъ нерѣдко изобилуетъ всею роскошью средствъ, какія только предоставляет область гармоніи. Въ зависимости отъ наклонности композитора видоизмѣнялась лишь степень гармонической сложности, доходившей въ многочисленныхъ однохорныхъ или двуххорныхъ, антифонныхъ сочиненіяхъ до блестящей пестроты и изыскаемости.

Виртуозность, облекающая каждый составной элементъ сочиненія духовной западной музыки, неизбѣжно коснулась и склада его мелодическихъ рисунковъ. Послѣдніе отличались опредѣленностью и симметричностью ритма, разнообразіемъ и пестротою метра, вмѣстѣ съ тѣмъ иногда подвергаются мелкому, дробному дѣленію ихъ составныхъ частей, которыя въ быстромъ движеніи мелодіи придаютъ ей характеръ колоратурный и игривый.

XVII вѣкъ имѣетъ огромное значеніе въ исторіи нашей церковной музыки, ибо онъ является вѣкомъ крутой реформы въ ея области. Одноголосное церковное пѣніе постепенно начинаетъ смѣняться многоголоснымъ, или партеснымъ, которое вскорѣ получаетъ очень быстрое развитіе. Наша церковная музыка, находившаяся въ теченіи нѣсколькихъ вѣковъ въ младенческомъ состояніи,

теперь начинаетъ получать твердыя теоретическія основы. Многоголосное пѣніе переживаетъ различные періоды и фазисы своего развитія; крюковое безлинейное пѣніе смѣняется такъ называемымъ пѣніемъ строчнымъ, являющимся переходною ступенью къ партесному, линейному; наконецъ послѣднее окончательно утверждается въ концѣ XVII и въ началѣ XVIII вѣковъ. Важно то, что съ этихъ поръ музыкальная сторона церковнаго пѣнія уже подчиняется теоретическимъ правиламъ, и такимъ образомъ, мало по малу всѣ церковныя мелодіи получаютъ свою гармонизацію, хотя послѣдняя далеко не отвѣчаетъ требованіямъ діатонизма церковныхъ ладовъ и нерѣдко заключаетъ въ себѣ неправильныя послѣдовательности голосовъ и вообще неправильное голосоведеніе.

Эта реформа имѣла двоякое значеніе для нашей церковной музыки; съ одной стороны многоголосіе значительно поспособствовало къ расширенію музыкальныхъ средствъ и облеченію церковныхъ мелодій музыкальнымъ разнообразіемъ и красотой содержанія. Съ другой же стороны музыкальные реформаторы и теоретики, воспитанные на принципахъ западной музыкальной науки, какъ на примѣръ Дилецкій, очень мало заботились о соблюденіи чистоты строгаго стиля въ духъ древняго пѣнія и постепенно стали вводить въ гармонизацію противорѣчащій церковнымъ ладамъ хроматизмъ.

Та и другая сторона реформы въ положительномъ и отрицательномъ смыслѣ были еще значительно болѣе расширены въ XVIII вѣкѣ, въ Петровскую и ближайшую къ ней эпохи, когда на всю жизнь русскаго государства широкимъ потокомъ лился свѣтъ изъ окна, прорубленнаго въ Европу Петромъ. Западное музыкальное искусство властною рукой вторглось въ нѣдра православной

церковной музыки, ибо этому искусству оказала самое радушное гостеприимство державная власть. Почти въ теченіи полулѣтка судьба и участь православной музыки вѣрены были въ безконтрольное распоряженіе музыкальных католиковъ, итальянскихъ оперныхъ композиторовъ, которые, внося въ наше церковное пѣніе всю роскошь музыкальных средствъ западной Европы, вмѣстѣ съ тѣмъ попирали всѣ коренные принципы древняго православнаго пѣнія.

Наша духовная музыкальная литература въ это время стала исключительно достояніемъ итальянскаго творчества Арайи, Цописа, Сальери, Галлупи, Сарти, Паззіелло, Чимароза и другихъ оперныхъ композиторовъ. Во всѣхъ ихъ духовныхъ сочиненіяхъ было много пышности, густоты гармоніи, вокальных эффектовъ, иногда удачныхъ контрапунктическихъ сплетеній голосовъ (напримѣръ у Сарти и Галлупи) но всѣ они носятъ свѣтскій характеръ, стиль ихъ по преимуществу оперный, въ духѣ старинныхъ итальянскихъ оперъ того времени. Нерѣдко даже мелодіями для православныхъ пѣснопѣній служили оперныя аріи. При подобномъ положеніи вещей конечно и самыя напѣвы нашихъ древнихъ пѣснопѣній различныхъ распѣвовъ были забыты или, по крайней мѣрѣ, оставлены въ полномъ пренебреженіи.

Желательная реакція наступила лишь въ концѣ XVIII и въ началѣ XIX столѣтія съ рожденіемъ у насъ своихъ отечественныхъ композиторовъ въ области духовной музыки. Ея талантливые представители—Березовскій, Дегтяревъ, Ведель, Турчаниновъ, Бортнянскій и другіе въ значительной степени исправили зло, причиненное православному пѣнію ихъ итальянскими предшественниками, хотя сами они, во всякомъ случаѣ, далеко не разрѣшили предстоявшей имъ трудной задачи.

Возстановить принципы древняго православнаго пѣнія имъ было вовсе не подъ силу, быть можетъ потому, что почти всѣ они получили свое музыкальное образованіе и воспитаніе у тѣхъ же итальянцевъ, или на мѣстѣ—въ Россіи, или за границей—въ Италіи, отчасти же и потому, что вкусивъ отъ плода сладкаго, имъ вѣроятно не хотѣлось возвращаться къ горькому, т. е., усвоивъ богатые средства музыкальной композиціи западной литературы, они не могли отрѣшиться отъ искушенія примѣнять ихъ къ собственному творчеству.

Тѣмъ не менѣ реакція направленія творчества ясно выразилась уже въ томъ, что поименованные русскіе композиторы стали возвращаться къ переложеніямъ древнихъ церковныхъ мелодій, и такимъ образомъ хотя съ внѣшней стороны вызывали къ жизни историческіе памятники стариннаго православнаго пѣнія. Что же касается образцовъ такъ называемаго концертнаго пѣнія, то они въ смыслѣ стиля ушли немногимъ дальше подобныхъ же концертныхъ произведеній названныхъ выше итальянскихъ композиторовъ. Достоинства ихъ были лишь чисто музыкальнаго свойства, а сущность стиля осталась все столь же мало отвѣчающею своему назначенію, хотя всетаки этотъ стиль былъ чище, проще и болѣе выразительнѣе возвышенное и религиозное настроеніе, чѣмъ стиль предшествовавшихъ духовныхъ произведеній итальянцевъ.

Изъ всѣхъ этихъ композиторовъ Бортнянскій оставилъ наиболѣе глубокіе слѣды въ нашей современной духовной литературѣ и создалъ наибольшее число своихъ послѣдователей въ области концертныхъ произведеній, что объясняется не только силой его таланта, но и тою монополіей, которая была утверждена за нимъ на сочиненій всѣхъ новыхъ духовныхъ произведеній.

Дальнѣйшая реакція въ благопріятномъ смыслѣ наступаетъ за время за-время завѣдыванія придворною пѣвческою капеллою А. Θ. Львовымъ. Въ своихъ концертныхъ сочиненіяхъ по силѣ таланта и по ихъ фактурѣ онъ очень близокъ къ Бортнянскому, но онъ оказалъ гораздо болѣе послѣдняго услугъ нашей духовной музыкѣ, предпринявъ и выполнивъ огромный трудъ, — переложеніе древнихъ пѣснопѣній въ духѣ истинныхъ старинныхъ принциповъ. Онъ первый обратилъ вниманіе на необходимость введенія несимметричнаго ритма въ наше православное пѣснопѣніе, который одинъ только и можетъ отвѣчать требованіямъ прозаическаго церковнаго текста. Этотъ трудъ по своей сущности былъ выполненъ главнымъ образомъ достойными сподвижниками и сотоварищами Львова по службѣ — Воротниковымъ, Бѣликовымъ и Г. А. Ломакинымъ, которые совершили всю черновую работу по исправленію и гармонизаціи обихода нотнаго церковнаго пѣнія, ирмосовъ и антифоновъ съ сохраненіемъ древнихъ напѣвовъ и съ соблюденіемъ тѣхъ строгихъ музыкальныхъ средствъ, которыя не противорѣчатъ строенію древнихъ церковныхъ звукорядовъ или ладовъ. Эти переложенія могутъ служить образцами для всѣхъ нашихъ духовныхъ композиторовъ, относящихся съ уваженіемъ къ принципамъ православнаго пѣнія.

Къ сожалѣнію концертный характеръ духовныхъ сочиненій, порожденный западной музыкой, имѣлъ всегда слишкомъ много привлекательности для всѣхъ дальнѣйшихъ русскихъ композиторовъ, посвящавшихъ свое творчество духовной музыкѣ. Иные изъ нихъ, даже наиболѣе талантливые, облекли свое сочиненіе смѣшаннымъ стилемъ, то есть внося въ нихъ возможную простоту изложенія, они не пренебрегали музыкальными средствами западной музыки

какъ напримѣръ Глинка и Чайковскій другіе, уже совершенно не дѣлая различія между духовнымъ, и свѣтскимъ стилемъ, давали полную свободу своему творчеству, уснащая свои произведенія густою гармоніей и хроматизмами; имя такимъ композиторамъ — легионъ, начиная отъ свѣдущихъ музыкантовъ и кончая полуграмотными регентами. Среди нихъ имѣются даже духовныя лица, претендующія на высокое значеніе своихъ произведеній, но съ первымъ же тактомъ обнаруживающія полное непониманіе основъ православнаго пѣнія; яркимъ образчикомъ такой свѣтско-духовной музыки можетъ служить литургія о. Протопопова, изобилующая самыми непростительными музыкальными средствами и банальнѣйшею свѣтскою гармонією.

Лишь немногіе русскіе композиторы проявляли художественную чуткость и глубокое уваженіе къ древнимъ принципамъ въ своихъ переложеніяхъ. Такими являются переложенія гг. Потурмова, Римскаго-Корсакова, Азѣва, Балакирева и нѣкоторыхъ другихъ. Всѣ они основаны на простѣйшихъ музыкальныхъ средствахъ: въ нихъ нѣтъ ни контрапункческаго стиля, ни сложныхъ аккордовъ, септаккордовъ, ни увеличенныхъ или уменьшенныхъ интервалловъ, ни хроматизма вообще, но всѣ они большею частью зиждутся на простѣйшихъ трезвучіяхъ діатоническихъ ступеней лада. Какъ ни просты употребляемые ими средства, но мы видимъ, что при талантливости творчества и они могутъ придать духовнымъ образцамъ глубокое музыкально-художественное значеніе.

Пожелаемъ же, чтобы среди русскихъ людей, богато одаренныхъ музыкально-творческими способностями, нашлось побольше такихъ композиторовъ, которые обратили бы строгое вниманіе на современное положеніе православной музы-

кальной литературы. Русское музыкальное творчество давно уже стало на твердую самостоятельную почву въ области свѣткой русской музыки ея принципы и основы найдены и освящены гениемъ Глинки и утверждены творчествомъ его послѣдователей; пусть же въ свою очередь священные традиции духовнаго православнаго пѣнія будутъ дороги всѣмъ русскимъ композиторамъ, имѣющимъ дѣло съ духовными переложениями и произведениями. Какъ слѣдуетъ идти по этому пути, уже указали только что перечисленные мною талантливые русскіе композиторы.

Остается еще пожелать, чтобы не было забыто въ русскомъ музыкальномъ обществѣ и изученіе теоретической стороны дѣла. Для этого необходимо, не теряя времени, возстановить въ нашихъ музыкальныхъ училищахъ кафедры исторіи нашей церковной музыки. Онѣ существовали у насъ до тѣхъ поръ, пока единственными ихъ представителями были — въ Московской консерваторіи протоіерей Д. Разумовскій, а въ Петербургской консерваторіи — его талантливый ученикъ З. З. Дуровъ. Со смертію этихъ двухъ глубокихъ знатоковъ своего предмета упразднились его кафедры, а слѣдовательно возстановленіе ихъ является существенною необходимостью.

Переходя въ заключеніе къ отмѣченному мною выше переложенію ко «всенощному бдѣнію» іеромонаха Парфенія, я съ удовольствіемъ могу подтвердить, что этотъ почтенный трудъ въ смыслѣ стили и сохраненія въ немъ древнихъ историческихъ традицій, можно назвать безупречнымъ.

Избравъ для всѣхъ своихъ пѣснопѣній древній налѣвъ Кіево-Печерской

Лавры, переложитель гармонизовалъ его строгими діатоническими трезвучіями въ предѣлахъ церковныхъ ладовъ.

Его музыкальные средства чрезвычайно ограничены: онъ почти не идетъ далѣе употребленія простѣйшихъ трезвучій и лишь въ видѣ рѣдкаго исключенія позволяетъ себѣ употребленіе доминантъ септаккорда въ основанномъ его положеніи или въ первомъ его обращеніи, какъ на примѣръ въ нѣкоторыхъ Богородичныхъ. Принципъ несимметричности ритма почти всюду соблюденъ строго; нѣкоторыя пѣснопѣнія изложены даже безъ раздѣленія ихъ на такты. На первый взглядъ всѣ пѣснопѣнія въ совокупности въ переложеніи іеромонаха Парфенія производятъ слишкомъ однообразное и суровое впечатлѣніе, но чтобы оцѣнить ихъ достоинства необходимо имѣть навыкъ къ строгому стилю древнихъ пѣснопѣній. Впрочемъ желательна была бы большая, гармоническая изобрѣтательность переложителя въ иныхъ номерахъ, на примѣръ въ первыхъ его канонархахъ, слишкомъ сходныхъ между собой по музыкальному содержанію.

Нѣкоторое недоумѣніе вызываетъ главное примѣчаніе переложителя. Онъ говоритъ: «если оставить альтъ получается гармонія трехъ голосовъ, двухъ теноровъ и баса; утраивая каждый голосъ—получается шестиголосная гармонія»; въ этихъ словахъ кроется какая-то неточность, потому что отъ удвоенія голоса, въ смыслѣ его дублированія, трехголосное сложеніе не можетъ измѣниться въ шести-голосное, а останется тѣмъ же трехъ-голоснымъ!

Во всякомъ случаѣ, этотъ опытъ переложенія заслуживаетъ большого вниманія цѣнителей православнаго пѣнія.

П. Веймарнъ.





Памяти Клары Шуманъ.

Печальную вѣсть принесъ телеграфъ: 9-го мая во Франкфуртѣ на Майнѣ скончалась Клара Шуманъ, жена одного изъ замѣчательнѣйшихъ музыкальныхъ художниковъ и сама талантливѣйшая представительница этого искусства, какъ пианистка и педагогъ.

Клара Шуманъ, рожденная Викъ, происходила изъ музыкальной семьи; отецъ ея Фридрихъ Викъ былъ извѣстнымъ въ свое время педагогомъ. К. Викъ родилась 13 сентября 1819 г. въ Лейпцигѣ и уже съ 5-ти лѣтняго возраста приступила къ музыкальнымъ занятіямъ, подъ руководствомъ своего отца. Позже она училась у Вейнлига, Купша и Дорна — теоріи, у Принца — игрѣ на скрипкѣ и у Микша (Micksch) пѣнію. Девяти лѣтъ она выступила впервые въ публичномъ концертѣ и уже 14 лѣтъ принялась концерттировать (съ 1832) съ такимъ успѣхомъ, что въ Вѣнѣ ее слѣдали придворной солисткой. Въ это время ее впервые услышалъ Шуманъ, сразу оцѣнившій эту прелестную женскую натуру, сразу понявшій ея исполнительный талантъ. Въ своей извѣстной «Записной книжкѣ маэстро Раго, Флорестана и Эйзебія» онъ посвятилъ артисткѣ слѣдующія афоризмы:

Зная людей, только что слышавшихъ Клару и уже радующихся за слѣдующій разъ, когда они услышатъ ее, спрашиваю я, что именно питаютъ такъ долго ихъ интересъ къ ней? Можетъ быть, ихъ нѣмое изумленіе возбуждаетъ чудо-ребенокъ, который такъ легко беретъ аккорды въ децimu; можетъ быть, тѣ немовѣрныя трудности, изъ которыхъ она шутя свиваетъ вѣнки и кидаетъ въ публику; можетъ быть причиной этому служить извѣстная гордость, съ которой смотритъ на нее ея родной городъ; можетъ быть, то обстоятельство, что въ нѣсколько мгновеній она даетъ намъ самое интересное изъ всего, что произвело новѣйшее время? Убѣждается ли тогда, что искусство не должно зависѣть отъ произвола отдѣльныхъ фана-



тиковъ, указывающихъ мнѣ на столѣтіе, черезъ трупъ котораго уже промчалось колесо времени? Я этого не знаю, но думаю просто, что это тотъ духъ, который заставляетъ покориться ему, въ которому питають еще нѣкоторое уваженіе, конечно: это духъ, о которомъ такъ много говорить, не желая, правда, обладать имъ, но именно тотъ, котораго у нихъ нѣтъ.

(Фл.).

Она рано сняла съ себя покрывало Излды. Дитя, она смотритъ спокойно — болѣе взрослый челоуѣкъ ослѣпъ бы, можетъ быть, отъ яркаго свѣта.

(Эйзебія).

Клару должно оцѣнивать уже не по ея лѣтамъ, но по ея артистическимъ силамъ.

(Раго).

Клара Викъ — первая артистка Германіи.

(Фл.).

Жемчугъ не плаваетъ на поверхности; его надо искать въ глубинѣ, даже съ опасностью. Клара — такой ловець.

(Фл.).

Изъ этого видно, какъ высоко цѣнили Шуманъ личность Клары Викъ. Не мудрено послѣ этого, что, встрѣтивъ подобную богатую музыкальную натуру, отъвѣчающую его гению, онъ задумалъ жонитъ на артисткѣ. Долгихъ трудовъ, борьбы и неприяностей пришлось перенести будущей удивительной музыкаль-

ной четѣ, прежде нежели, въ 1840 г., состоялась ихъ свадьба. Кларѣ пришлось даже прибѣгнуть къ суду и дѣло окончилось полнымъ разрывомъ Фр. Вика съ Шуманами. Въ своемъ первомъ фельетонѣ (въ 1864), посвященномъ концертамъ Клары Шуманъ, во время ея пріѣзда въ Петербургъ, Ц. Кюи чрезвычайно удачно характеризуетъ взаимныя отношенія послѣднихъ. «Кларѣ Викъ, впоследствии Кларѣ Шуманъ (пишетъ Ц. А. Кюи)—мужъ ея обязанъ многими и счастливыми вдохновеніями; въ теченіи всей своей жизни онъ не переставалъ посвящать ей свои музыкальные труды, и стоитъ посмотрѣть на теплоту и даже нѣкоторую сентиментальность этихъ посвященій, стоитъ вникнуть въ совершенство, съ какимъ она исполняетъ произведенія своего мужа, чтобы убѣдиться, что между ними существовала глубокая симпатія и полное пониманіе другъ друга, что они взаимно поддерживали себя на артистическомъ пути...»

Рѣдко можно встрѣтить подобную, полную гармоніи, чету въ художественномъ мірѣ. Клара Шуманъ совершала путешествія со своимъ мужемъ (въ 1844 году они посѣтили Россію), а затѣмъ и послѣ несчастной смерти его (въ 1856 году) пропогандировала его произведенія, всегда являясь ихъ лучшей исполнительницей. Шуманъ называлъ ея игру: «это сама поэзія»; тоже самое представляетъ изъ себя и большинство великихъ со-

зданій Шумана. Въ томъ же отчетѣ своемъ Ц. А. Кюи, про исполненіе мелкихъ вещей Шумана говорить: «здѣсь творчество исполненія не слабѣ творчества самого произведенія».

Послѣ смерти мужа она осталась въ Дюссельдорфѣ, затѣмъ переселилась въ Берлинъ, наконецъ, занявшись педагогической дѣятельностью, переѣхала (1878) во Франкфуртъ на Майнѣ, гдѣ она занимала мѣсто профессора фортепیانной игры.

Клара Шуманъ написала немало произведеній, изъ которыхъ извѣстны пѣсни и романсы, фортепیانный концертъ, тріо, прелюдіи и фуги. Но не въ этомъ одномъ заключается ея заслуга, кромѣ принадлежности къ первокласснымъ артистическимъ силамъ—она всегда съ великой заботливостью относилась къ произведеніямъ своего мужа, распространяла ихъ, заботилась о тщательномъ ихъ изданіи.

При жизни своего мужа — она была великой любящей его душой, постигавшей самыя нѣжныя стороны его вдохновенія, была его утѣшительницей, добрымъ гениемъ; послѣ смерти она осталась тѣмъ же — она свято относилась къ памяти славнаго художника, она жила и работала для нея...

Такая артистка — рѣдкое явленіе въ музыкальной жизни. Подобной женщины—слава вѣчная!...

О. В—ва.





Хроника.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Возобновленіе «Князя Игоря» Бородина.

Весенній сезонъ русской оперы, вообще ознаменовавшійся постановками русскихъ оперъ, совершенно неожиданно обрадовалъ насъ постановкой (давно желанной!) гениальной оперы Бородина «Князь Игорь». Не смотря на весеннее время, когда театры вообще пустуютъ, несмотря на порученіе главныхъ ролей второстепеннымъ исполнителямъ, театръ былъ почти совершенно полонъ. Публика также шумно принимала оперу и требовала повтореній, какъ и въ первое ея представленіе. Плохо исполненная — опера произвела все же самое восхитительное впечатлѣніе, какъ не портили ее и урѣзки, и второстепенные пѣвцы, и довольно злокозненное отношеніе къ публикѣ: обычные антракты были замѣнены столь краткими паузами, что добрая $\frac{1}{10}$ -я доля каждаго акта проходила при хлопаньи дверьми, бѣгатнѣ и шумѣ; разъ только (передъ послѣднимъ дѣйствіемъ) публика вздумала перекритичить администрацію и желала прослушать какъ слѣдуетъ жалобу Ярославно, но ее жестоко наказали — антрактъ оказался длиннѣйшимъ и оперу закончили очень поздно.

Исполнителями (на спектаклѣ 25-го Апрелья) явились—безупречными гг. Карякинъ (ханъ) и Стравинскій (Скула); менѣе удачными — г-жа Дслина (все-же очень милая и симпатичная Кончаковна), г. Довѣринъ-Кравченко (не дурной Ерощка) и г. Чупрынниковъ (Владиміръ Игоревичъ); безусловно неудачны были остальные исполнители — г. Гончаровъ (Игорь), Шаляпинъ (какой то угловатый, черезчуръ грубый Галицкій) и въ особенности г-жа Куза, испортившая великолѣпную партію Ярославны.

За то какое высокое наслажденіе дали гг. Стравинскій и Карякинъ. Скула — одна изъ типичнѣйшихъ партій этого талантливаго артиста. Онъ ее постигнулъ вполнѣ; его пѣніе, игра, всѣ движенія восхитительно передаютъ того Скулу, котораго гениально описалъ музыкой Бородинъ. Пьяная сцена во дворѣ Галицкаго князя, бражничанье, грубое издѣвательство надъ оскорбленными дѣвухами; нахальное горло и вѣчно голодный желудокъ; сцена гудошниковъ, обдумыванье своего рода гениальнаго плана спасти свои бѣдовыя головы; нахально-трусливое оповѣщеніе народу и боярамъ о возвращеніи князя — все это вошло у г. Стравинскаго въ одинъ цѣн-

ный образъ, который онъ рисуетъ художественно-реально.

При подобномъ исполненіи чувствуешь весь громадный артистическій талантъ г. Стравинскаго. Какая колоссальная разница въ характерахъ: Скула—Сень-Бри (въ Гугенотахъ), Фарлафъ—Грозный (въ «Купцѣ Калашниковѣ» и «Князѣ Серебрянномъ»). Во всёхъ этихъ роляхъ г. Стравинскій создаетъ типъ, характеръ, не превышая игру надъ музыкальнымъ исполненіемъ, или наоборотъ.

Прекрасный, благородный типъ могучаго, грубоватаго, но рыцарски великодушнаго и страстнаго хана даетъ также г. Корякинъ въ своемъ Кончакѣ.

Въ подобныхъ исполнителяхъ именно нуждается опера Бородина. Когда въ исполненіи будетъ соблюдено равновѣсіе, тогда красоты этой музыки, ея дивныя преимущества, весь художественный замыселъ станутъ яснымъ. Тогда именно всё поймутъ глубину и гениальность бытовой музыкальной картины Бородина.

Ник. Ф.

Концерты въ Павловскѣ.

Во вторникъ 23 апрѣля г. Галкинъ посвятилъ 3 отдѣленія программы русскимъ композиторамъ; были исполнены произведенія Глинки, Лядова, Мусоргскаго, Направнина, Римскаго-Корсакова, Рубинштейна, Соловьева и Чайковскаго. 6 и 7-го мая были исполнены произведенія Арцыбушева, Балакирева (увертюры на испанскую и русскія темы) Глазунова (2-й вальсъ), Глинки (2-е дѣйствіе «Жизни за Царя»), Даргомыжскаго, Давыдова, Кюи, Римскаго-Корсакова, Соколова (2-я серенада), Сѣрова и др. Изъ новинокъ г. Галкинъ

представилъ покуда только антрактъ (вальсъ!?) къ драмѣ «Шарлотта Кюндэ» Бенда (выбралъ же композиторъ инструментальную форму для подобнаго сюжета!).

Желательно, чтобы имена русскихъ композиторовъ встрѣчались чаще и въ программахъ ежедневныхъ вечеровъ (т. е. не только по вторникамъ).

Л.

Въ Понедѣльникъ 29 апрѣля состоялся въ залѣ Солянаго Городка бесплатный ученическій музыкальный вечеръ школы Даннемана и Кривошеина, привлекшій многочисленную публику. Очень милое впечатлѣніе произвела у-ца Штеллеръ (кл. г-жи Скасси): у нея — пріятный, свѣжій голосъ (сопрано) и притомъ довольно способный къ колоратурѣ. Весьма трудный въ ритмическомъ и другихъ отношеніяхъ длинный дуэтъ для двухъ роялей Сень-Санса (на тему Бетховена), исполненный у-цами Безмѣновой и Даннеманъ (кл. К. Даннемана) доказалъ какъ общую музыкальность этихъ у-цъ, такъ и значительную техническую подготовку. Довольно увѣренно и отчетливо былъ проведенъ Concertstück Вебера (для рояля съ оркестромъ) у-цей Поповицкой (класса того-же проф.). Общему впечатлѣнію не вредила и у-ца Осипова (кл. Дубасова), исполнившая двѣ части изъ фортепяннаго концерта Литольфа. Мило, просто и съ отѣнками сыграла свои пьесы и у-ца Павловская (форт. кл. Кривошеина). Серьезность программы, оркестръ и хоръ школы, участвовавшіе въ вечерѣ, осмысленность исполненія большинства ученицъ свидѣтельствуютъ о серьезныхъ цѣляхъ, преслѣдуемыхъ школой.

К.

М Б С К В А.

(Отъ нашего корреспондента).

Москва, кажется, единственный въ Россіи городъ, гдѣ преимущественное населеніе—простолудинъ. Сюда онъ стекается со всёхъ сторонъ на заработки, здѣсь онъ проводитъ свою жизнь, тутъ онъ и умираетъ. Пока трудовой классъ занятъ своими заботами о кускѣ хлѣба, не даютъ о себѣ знать и различные предприниматели. Но только наступаютъ большіе праздники, освобождающіе простолудина отъ

труда, какъ напр. пасхальная недѣля, рождественскіе и масляничные дни, такъ съ цѣлями увеселять и развлекать народъ, на перебой предлагаютъ услуги десятки ловкихъ антрепренеровъ. Помимо прочихъ отраслей искусства, что же они предлагаютъ массовому вниманию изъ области музыки? Лучшій тому отвѣтъ—событія прошлаго мѣсяца.

Прежде всего народныя гулянья на Дѣ-

вичьемъ полѣ. Тутъ, конечно, балаганы, карусели, «досчатые» театры. О музыкѣ нѣтъ и помину, т.-е. о музыкѣ такой, которая могла бы хоть какъ и скольконибудь отзываться на чувствахъ разгуливающего фабричнаго люда. Здѣсь поверхъ шума голосовъ многочисленной толпы, несутся звуки шарманки. Наборъ пѣсень—самыхъ пошлыхъ, съ характерной замѣной прежняго «Стрѣлочка» популярной теперь «Маргаритой». Послѣ этой первенствующей «пѣсни», идутъ галопы, польки, вальсы, а иногда, въ самомъ обезображенномъ видѣ, и русскія пѣсни «Не бѣлы свѣги», «Во саду ли, въ огородѣ». Не шутите, господа, съ шарманкой! Она много можетъ надѣлать недобраго. Два—три часа гуляющей возлѣ нея паренекъ, или дѣвушка, непременно схватитъ какую-нибудь безобразную мелодію, подведетъ случайно попавшія слова; подхватятъ это на одной фабрикѣ, перейдетъ «по пріятельски» къ работникамъ другой, переметнетъ она въ деревню, и смотришь загуляла пѣсенка по Руси! Впрочемъ, въ смыслѣ подобной заразительности не лучше и игра въ балаганахъ духовыхъ военныхъ оркестровъ. Намъ пришлось по этому поводу убедиться, что изъ полковъ туда отпускаютъ еле владѣющихъ инструментомъ учениковъ и самыхъ плохихъ солдатиковъ-музыкантовъ. Само собой разумѣется, чего должно ожидать отъ такихъ исполнителей. Ихъ такъ называемая антрактовая музыка разбиваетъ всякую иллюзію, навѣянную «драматическимъ произведеніемъ» въ «досчатомъ» театрѣ. Въ репертуарѣ тѣ же галопы да пошлѣйшіе вальсы, скрывающіеся подъ номеромъ такимъ-то такой-то книги. Названій не ищите. Строй этихъ оркестровъ, предводимыхъ плохенькимъ трубочемъ, положительно возмутительный, фальшивый. И что же? Вѣдь ухо посѣтителей изъ народа всетаки различаетъ въ чемъ дѣло. Оркестры служатъ мишенью насмѣшекъ и остротъ. Замѣчанія высказываются вслухъ, безъ стѣсненій, вмѣстѣ съ требованіемъ иногда «машинъ»—излюбленнаго галопа московскаго простолудина. Подумать обидно, что вынужденъ онъ слушать!

Впрочемъ, не красивѣе обстоитъ музыкальное дѣло и въ другомъ мѣстномъ учрежденіи, гдѣ бывають народныя гулянья,—въ манежѣ. Въ нынѣшніе пасхальныя дни, манежъ поставленъ былъ еще на лучшее положеніе, чѣмъ въ прошлые годы. Отсутствовала грубая вѣшная отдѣлка, въ программахъ царилъ духъ скромности. А между тѣмъ, вотъ что тамъ преподносилось слушателямъ. Саженыя афиши гласили: «программа гуляній

побывала: караванъ дикарей, всемірно-извѣстный факиръ, и т. д. и т. д. пока, наконецъ: оркестръ лейбъ-гвардіи Преображенскаго полка въ полномъ составѣ, балалаечники и гармонисты, дуэтисты, мануфлейтисты, хоры и капеллы». Изъ всего этого «музыкальнаго» разнообразія программы можно было слушать только Преображенскій оркестръ. Когда онъ начиналъ играть, гуляющіе, видимо, будто освѣжались отъ впечатлѣній, навѣянныхъ остальными музицирующими участниками. Да и въ самомъ дѣлѣ: всѣ они до того бьютъ на слабую сторону посѣтителя, до того раздражаютъ его вкусъ къ антимузыкальному, что невольно какъ то отъ нихъ ворочается голова въ обратную сторону. Хоры же, мужскіе и женскіе, разодѣтые въ мнимо-національные костюмы, прямо-таки распѣвають циничныя кафешантанныя куплеты, какъ, впрочемъ, и дуэтисты. Пусть пошла одна такая музыка, но она, въ соединеніи со словомъ, производитъ уже въ высшей степени отталкивающее впечатлѣніе. И тѣмъ не менѣе, все это выслушивалось въ манежѣ «ни что же сумняся».

Отъ этого, впрочемъ, здѣсь трудно спастись не только сѣрому люду, а и болѣе интеллектуально развитому челорѣву. Вѣдь праздность надѣдаетъ, и потому театральное развлеченіе—весьма естественно въ людяхъ. Реклама, самая безстыдная реклама пользуется такимъ обстоятельствомъ. Краснорѣчивый тому примѣръ,—афиши на всѣхъ столбахъ такого содержанія: «Театръ бывшій Парадизъ. Три гастролы Отеро. La belle Otero. 31 марта первый чрезвычайный концертъ: Отеро, Раисова, Давыдовъ, Форесто. Первая гастроль въ Москвѣ передъ отъѣздомъ въ Нью-Йоркъ несравненной испанской артистки—красавицы и королевы брилліантовъ сенориты Отеро. Въ чрезвычайномъ концертѣ примутъ участіе: неподражаемая исполнительница цыганскихъ пѣсень звѣзда русской оперетки Р. М. Раисова; пѣвецъ цыганскихъ романсовъ А. Д. Давыдовъ и баритонъ А. Н. Форесто. Раисова, Давыдовъ и Форесто исполняютъ совершенно новую программу цыганскихъ романсовъ, пѣсень и цѣлый рядъ новыхъ цыганскихъ соло, дуэтовъ, тріо и проч. Блестящій цыганскій концертъ лучшаго въ Москвѣ хора цыганъ, при уч. знамен. цыганской пѣвицы Вари Павиной, всѣхъ солистовъ и примадоннъ. Красавица Отеро въ первый разъ въ хорѣ цыганъ. Пѣсни любимыя! Пѣсни завѣтныя! Всѣ лучшіе цыганскіе шедевры: «У ногъ твоихъ», «Отойди», «Ночью», «Клянись мнѣ», «Акадака», «Нищая», «Пара гнѣдыхъ» и ир. Не выписывай

ваемъ всей этой программы. Она, конечно, можетъ служить развѣ только матеріаломъ для курьезовъ. И чтобы провѣрить наличность такого «чрезвычайнаго концерта», пришлось бывать, и послѣ двухъ первыхъ номеровъ бѣжать отъ всякихъ прелестей. Однако, удивительное явленіе. На слѣдующій день въ нѣкоторыхъ газетахъ появились отчеты о немъ, свидѣтельствующіе о «вниманіи» пишущихъ.

Въ Москвѣ это случается сплошь да рядомъ. За исключеніемъ двухъ, трехъ изданій, серьезно относящихся ко всевозможнымъ явленіямъ въ музыкальной жизни столицы, остальные больше несутъ служебную роль для разныхъ господъ, желающихъ лишь тѣшить свое самолюбіе.

Въ подтвержденіе хотя бы недавняго заключенія о дѣятельности опереточнаго антрепренера г. Блюменталь-Тамарина. Узнайте, что онъ и композиторъ, и пианистъ! Вотъ что одновременно появилось въ изданіяхъ: «Надо отмѣтить здѣсь ту особенность, что г. Блюменталь-Тамаринъ, не получивъ музыкальнаго образованія и не зная совершенно нотъ (!), однако извѣстенъ еще какъ и композиторъ (?). У него есть около 50 музыкальныхъ произведеній». Можно подумать—это только недоразумѣніе. «Не получивъ музыкальнаго образованія и не зная совершенно нотъ», по мнѣнію московскихъ борзописцевъ, можно стать композиторомъ. Но они особенно настаиваютъ на нормальности подобнаго превращенія и повторяютъ въ другомъ мѣстѣ: «замѣчательно то, что г. Блюменталь-Тамаринъ, не зная нотъ, однако съ большимъ успѣхомъ неоднократно выступалъ въ качествѣ пианиста. Какъ хорошій композиторъ онъ давно извѣстенъ Москвѣ (?); его романсы и въ настоящее время исполняются на сценахъ и въ концертахъ». Далѣе слѣдуетъ панегирикъ этому, съ позволенія сказать,—композитору! Знаменательны слова заключенія: «и такъ, завтрашній день будетъ праздникомъ для всѣхъ служащихъ въ театрѣ, а также и для москвичей». На слѣдующій день появились пространные отчеты о спектаклѣ, съ присовокупленіемъ того, какъ юбиляръ Блюменталь-Таратинъ пролилъ слезу на сценѣ отъ трогательнаго приема публики, и какъ потомъ канканировалъ на сценѣ.

Такова то роль агентовъ фабрики знаменитостей. Они даютъ лавры на бумагѣ, которая терпитъ все, а имъ въ обмѣнъ попадаютъ цѣлковые. Потому, должно быть, и много «композиторовъ» на Москвѣ. Здѣсь за таковыхъ слывать и Лабады, и Финюкки, и Мирскій, и При-

гожій, и tutti quanti. И какъ только они подарятъ свѣту чужое произведеніе за своего подписью, такъ агенты затрубятъ на равные лады славу. Кричатъ они и по поводу ихъ возвращенія «изъ за-границы», т.-е. изъ подмосковскихъ дачъ, дѣйствительно расположенныхъ за-границей Москвы. Большинству такихъ композиторовъ писались произведенія оркестровыми артистами; особенно много заказовъ было у покойнаго теперь кларнетиста Фролова, да и у нынѣ здравствующихъ гг. Бюхнера, Клейнеке и др.

Кстати объ оркестровыхъ артистахъ. Въ Москвѣ болѣе двадцати лѣтъ существуетъ общество артвостовъ—музыкантовъ. Основано оно по почину нѣмецкихъ оркестровъ артистовъ на подобіе кружковаго феррейна, но въ настоящее время его дѣятельность распространяется все сильнѣе и ощущательнѣе для оркестрантовъ. Средства общества еще скромны, и для пополненія ихъ оно устроило свой ежегодный концертъ. Концертъ этотъ характеренъ и въ бытовомъ отношеніи: онъ объединяетъ оркестрантовъ и служитъ поводомъ какъ бы къ классовому «празднику». Сюда собираются оркестранты съ женами, дѣтьми, своими знакомыми, и въ бесѣдахъ проводятъ то время, пока молодежь танцуетъ по окончаніи концерта. Концертъ нынѣшняго года, данный въ помѣщеніи Нѣмецкаго клуба, привлекъ очень много и посторонней публики. Особенный его интересъ заключался въ участіи духового оркестра, составленнаго изъ членовъ общества, профессиональныхъ оркестровыхъ артистовъ, пожелавшихъ принять безвозмездное участіе, руководясь лишь идеей помощи своимъ коллегамъ. Въ оркестрѣ участвовали артисты нашихъ казенныхъ театровъ, профессора консерваторіи, филармоническаго училища, лучшія силы частныхъ оркестровъ, нѣкоторые изъ полковыхъ и нѣсколько военныхъ капельмейстеровъ, играющихъ на духовыхъ инструментахъ. Можно поэтому, составить мнѣніе о качествѣ такого оркестра, руководимаго г. Арендомъ. Только этимъ и можно объяснить смѣлость поставить въ программу увертюру «Тангейзеръ», Вагнера, «Приглашеніе къ танцамъ» Вебера и «Славянскій маршъ» Чайковскаго. Оркестръ звучалъ мягко, въ общемъ чисто по интонаціи, достигалъ тонкостей нюансировки, а въ нѣкоторыхъ мѣстахъ техническія трудности, какъ напр. въ Allegro увертюры «Тангейзеръ», поражали легкостью и непринужденностью исполненія. Внушительностью звуковой силы особенно проявилось въ только что упомянутой увертюрѣ, при заключе-

тельно появлялись хоральной темой пиллигримовъ. Но что достойно вниманія въ исполненіи этого оркестра, такъ исполненіе «Приглашенія къ тавцамъ» Вебера. Еще начальные речитативы solo баритониста прошли не такъ тонко, какъ къ тому мы привыкли слышать въ инструментовахъ. Берлиоза, но слѣдующій затѣмъ вальсъ временами, казалось, игралъ смѣшанный съ струннымъ оркестръ,—такъ хорошо былъ уравновѣшенъ звукъ духовыхъ. Трудное для духовыхъ *ritissimo* выдѣлилось въ періодахъ восточной темы «Славянскаго марша» Чайковскаго. Впечатлѣнію здѣсь помѣшала нѣкоторая фальшь инструментовъ. Въ смыслѣ исполнительскомъ московскіе военные оркестры, за немногимъ исключеніемъ, несутъ жалкое существованіе, и потому оркестромъ упомянутый, произвелъ цѣлую сенсацію, какъ среди мѣстныхъ военныхъ капельмейстеровъ, такъ и любителей музыки. Въ концертѣ этомъ приняли участіе: баритонъ Оленинъ, свѣтлѣйшій очень прилично арію изъ «Князя Игоря» Бородина («Ни сна, ни отдыха»), артистъ Правдинъ, виолончелисты Эрлихъ и Штадлеръ, кружокъ маюлинистовъ подъ управленіемъ г. Путкамеръ и трубачъ Брандъ.

О концертахъ въ театрѣ «Скоморохъ». Нѣкоторые именуютъ ихъ «народными» концертами. Объ одномъ изъ нихъ мы и распространимся. Собственно за это время ихъ было два. Это все равно. Различіе только въ названіяхъ: одинъ просто «большой» концертъ, другой—«грандиозный», программа же одинаковая. Касаясь отчета, вмѣстѣ съ тѣмъ придется говорить и о распорядкахъ на нихъ. Билеты на эти концерты продаются не иначе, какъ со включеніемъ отдѣльной цѣны за платѣе. Раздѣваться, однако, не приходится: въ театрѣ холодно какъ на улицѣ. Публика впускается не раньше восьми часовъ, именно—когда уже по афишѣ долженъ начаться концертъ, и потому вся она толпится у дверей, въ длинномъ узкомъ корридорѣ. Давка претрѣннѣйшая. Когда двери отворятся, происходятъ содомъ и гоммора. Пока занавѣсъ не поднялся, со всѣхъ сторонъ слышатся крики: «музыку... машинку... (излюбленный галогъ!...) Скалкинъ... цора!» Небольшой и неважный оркестръ сыгралъ увертюру, немного подождать и еще сыгралъ какое то попура. Наконецъ занавѣсъ поднялся и концертъ начался исполненіемъ хора Скалкина, человѣкъ въ 20—25, хотя обозначенаго въ программахъ «въ количествѣ сорока человѣкъ». Хористы одѣты въ русскіе костюмы: красная рубашка, безрукавка, шаровары и сапоги съ напускомъ. Пѣніе хора сопровожда-

лось аккомпаниментомъ гармоникки, скрипки и большой гармоникки. Исполненіе хора посредственное; есть, конечно, и фальшь. Программные нумера перепутываются. Пѣлъ хоръ слѣдующія пѣсни: «Солнце низенько», «Сиротинушка дѣвица», «Что ты, нушка, не весело стоишь», «Вдоль рѣчки» и другія пѣсни для хора à capella и съ сопровожденіемъ голоса solo. Въ пѣсняхъ плясового характера подспорье ритму и танцу даетъ бубень. Въ антрактѣ съ потолка уже начали падать капли, а потомъ, все усиливаясь, вода потекла по наклонности партера; духота стояла невозможная, особенно въ корридорахъ. Антракты чрезвычайно длинны и выгодны лишь для бубета. Со второго отдѣленія путаница въ программѣ была незнаваемая: пѣли или съ перемѣной порядкомъ нумеровъ, или же то, что въ программѣ совсѣмъ не значилось. Въ этомъ отдѣленіи особенно много пришлось играть гармонистамъ. Они наигрывали такія замысловатая варіаціи, что публика приходила въ неописанный восторгъ, раздавались возгласы: «здорово раздѣлываетъ!» Г. Розенъ пѣлъ изъ оперетки «Летучая мышь», и въ третьемъ отдѣленіи пустилъ такіе скабрзные куплеты, что просто «уши вяли». Такого же сорта было пѣніе и г. Перова, когда онъ въ куплетахъ, протергивая адвокатовъ, докторовъ, банковскихъ дѣльцовъ, проѣзжался на счетъ поведенія желъ и друзей дома. Выступалъ также совершенно безголосый «пѣвецъ» Богатыревъ. Онъ скорѣе говоритъ, нежели поетъ «русскія пѣсни подъ аккомпаниментъ гитары»—какъ гласитъ программа. Публика «Скомороха» знаетъ репертуаръ Богатырева и требуетъ исполненія «Лучинишки» и «Тройки». Въ концертѣ много тапцовали, даже слишкомъ, притопывая каблучками сапога, шуринали лаптями. И простолюднѣе, видимо, былъ удовольствованъ такимъ «концертомъ», ибо выражалъ свое удовольствіе громкими рукоплесканіями, требованіями, энергичными просьбами повтореній и криками по адресу плясуновъ: «здорово, поддай жару!» По существу, это далеко не концертъ, а только зрѣлище. и нельзя сказать, чтобы эстетическое, могущее хорошо повліять на простого человѣка. Плохо и то, что пѣсни то не народныя, а лишь только на народныя мотивы подобраны глупѣйшія слова на злобу дня, повторяющіяся безконечно. При томъ замѣчу: мужчины держатся въ танцахъ приличіе, нежели женщины. Нѣтъ, не такія должны быть народныя концерты!

Мнѣ уже пришлось говорить о начинаніи

комиссіи по устройству публичныхъ народныхъ чтеній въ г. Москвѣ ввести музыку въ программы своихъ чтеній. Хорошая эта дѣятельность продолжается. Въ аудиторіи Политехническаго музея между нумерами литературнаго чтенія, были и музыкальные. Какъ въ первый разъ, такъ и теперь сообщались слушателямъ краткія жизнеописанія композиторовъ и содержаніе исполняемыхъ произведеній. Между прочимъ, коснувшись періода творчества «Руслана» Глинки, г. П. Суворовъ высказалъ нѣкоторыя сравненія и выводы со всѣмъ неизвѣстныя по крайней мѣрѣ — пишущему эти строки. Если у Пушкина, говорилъ г. Суворовъ, была вялая, во многомъ повліявшая на складъ его произведеній въ русскомъ направленіи, то у Глинки, во время творчества «Руслана» подъ бокомъ находился дворный оркестровый музыкантъ Семень. Съ этимъ Семеномъ Глинка много бесѣдовалъ, о нѣкоторыхъ нумерахъ своей оперы и довольно внимательно выслушивалъ замѣчанія его по поводу того, что дѣйствительно ли въ оперѣ «русскій духъ и Русью пахнетъ». Много пѣсенъ въ тотъ же періодъ было записано Глинкой отъ извѣстнаго въ свое время пѣвца народныхъ пѣсенъ, по прозванію «дѣдушки Молчанова». Съ Молчановымъ докладчикъ лично когда то разговаривалъ въ Курскѣ, и вотъ что отъ него узналъ. Молчановъ пѣлъ тогда въ хорѣ, и еще будучи мальчикомъ, былъ командированъ содержателемъ хора къ Глинкѣ для того, чтобы пѣть ему русскія пѣсни. Мальчикъ пѣлъ, Глинка слушалъ и записывалъ. На слѣдующій сеансъ мальчику проигрывалось записанное, и если что находилось имъ неправильнымъ, исправлялось Глинкой. Насколько правдоподобны эти факты, оставляю на отвѣтственности докладчика, г. Суворова. Но ихъ необходимо констатировать въ виду важности біографическаго матеріала. Затѣмъ докладчикъ выяснилъ значеніе оперы «Руслана», съ которой начался новый путь въ исторіи русской музыки. Духовой оркестръ г. Перлова, подъ управленіемъ г. Гамаюнова, исполнилъ увертюру Глинки «Русланъ и Людмила», а потомъ отрывки изъ оперы Верстовскаго «Аскольдова могила». Тутъ опять докладчикъ выступилъ съ характеристикой уже творчества Верстовскаго, упоминая о народныхъ мелодіяхъ, гармонизированныхъ имъ на иностраннѣйшій ладъ. Теноръ г. Приваловъ грубо спѣлъ «Здравствуй Кремль» изъ «Нижегородцевъ» Направника, который былъ отмѣченъ какъ композиторъ-капельмейстеръ. Была очерчена и дѣятельность А. Г. Рубинштейна, предъ исполненіемъ

его «Русской и трепака». Нужно добавить, что исполненіе духовымъ оркестромъ помѣченныхъ сейчасъ произведеній было далеко не безупречное. Увертюра Глинки въ отношеніи темпа въ общей передачи характера, а также и чистоты интонаціи, пожалуй дѣйствовала расхолаживающе на слушателей. Лучше звучали отрывки изъ «Аскольдовой могилы». Да и солисты, гг. Приваловъ и Лобачевъ, не достигали въ значительной степени должнаго вліянія на посѣтителей. Поютъ они не ритмично, чисто по любительски, и хвала имъ только за любезность послужить доброму дѣлу.

Седьмого апрѣля опять состоялось чтеніе съ музыкальнымъ отдѣленіемъ. Оно было послѣднимъ въ нынѣшнемъ сезонѣ. На этотъ разъ оркестровые нумера исполняли оркестръ общества любителей оркестровой, камерной и вокальной музыки подъ управленіемъ г. А. Литвинова. Солисты, г-жи Мельгунова и Новосильцева исполнили дуэтъ изъ оперы «Орфей» Глюка, съ аккомпаниментомъ оркестра. Дуэтъ этотъ спѣтъ былъ очень слабо, и видимо не произвелъ впечатлѣнія на слушателей, хотя его и пришлось повторить при слабыхъ требованіяхъ. Какъ и прежде, хорошо была принята музыкальная картинка Бородина «Въ Средней Азій». Казалось, посѣтители, уже знакомые съ ней по первому воспроизведенію, слушали съ большимъ интересомъ и вниманіемъ. По окончаніи раздавались оглушительныя рукоплесканія. Одними струнными исполнялась «Элегія» Чайковскаго, посвященная памяти И. В. Самарина. Прекрасный, глубокой по смыслу квартетъ этотъ отозвался на публикѣ чрезвычайно сильно. Казалось, всѣ затаили дыханіе, всѣ отдались скорбному настроенію композиціи, ея тонкимъ штрихамъ и плавнымъ мелодическимъ изворотамъ. Въ аудиторіи стояла тишина, какъ то нехотя прерванная одобреніями. Просили повторить, но дирижеръ, г. Литвиновъ, взмахнувъ палочкой и началась фантазія для оркестра «Малороссійскій казачокъ» А. Даргомыжскаго. И эту пьесу, не смотря на хорошее впечатлѣніе, не повторили, — за позднимъ временемъ. Интересно то, что когда прехъ Allegretto раздалось тремоло литавръ, правда, очень плохо сдѣланное любителямъ, болѣе простая часть публики расхохоталась на всю аудиторію, и на ея смѣхъ зашипѣли остальные посѣтители. Зато, когда эти остальные начали прежде окончанія той же пьесы уходить, мѣшая тѣмъ слушанію первыхъ, то эти и совсѣмъ загладѣли на нарушителей порядка. Чтеніе это не

совсѣмъ то было удачно. Прежде всего, не ладилось дѣло съ туманными картинками, потому что волшебный фонарь попортился. Это лишило показыванія иллюстрацій къ біографіямъ композиторовъ и объ нихъ такъ ничего и не было сказано. Такія неожиданности болѣе чѣмъ нежелательны, ибо могутъ подрывать довѣріе простолюдина къ симпатичному дѣлу. Впрочемъ, на этомъ чтеніи преобладавалъ элементъ посѣтителей, обыкновенно встрѣчаемыхъ нами въ концертахъ и театрахъ. У входа въ аудиторію ломилась постоянная ея публика, но ее не пускали, требуя билетовъ. А между тѣмъ въ аудиторіи уже биткомъ набилось публики интеллигентной, заранѣе пробравшейся туда по рекомендаціи знакомыхъ и благодаря родственнымъ связямъ. И публика, любительница «даровщинки», можетъ оттолкнуть трудовой классъ отъ того дѣла, которое исключительно основано для него, для него представлять огромное значеніе, для него же открывасть лучший способъ разумнаго развлечения и препровожденія времени, служащаго отдохновеніемъ отъ тяжелыхъ заботъ дня. Зависимость отъ любезности различнаго рода любителей, выступавшихъ въ музыкальныхъ отдѣленіяхъ, привела комиссію къ желанію изыскать средства или же способы на приглашеніе настоящихъ исполнителей-артистовъ. Это положительно необходимо, такъ какъ исполнительскій цензъ любителей, по крайней мѣрѣ здѣсь участвовавшихъ, далеко не удовлетворялъ даже и скромному эстетическому критерию. Когда комиссія сумѣетъ произвести дѣйствительно такую прекрасную реформу, можно съ увѣренностью сказать словами поэта Никитина: «добраго дѣла и слова не пропадутъ сѣмена».

Въ прошлой корреспонденціи я общалъ упомянуть о нѣкоторыхъ концертахъ сезона, такъ или иначе достойныхъ вниманія. Главнымъ образомъ коснусь тѣхъ, гдѣ участвовали въ качествѣ солистовъ оркестровые артисты, игравшіе на инструментахъ, слишкомъ мало знакомыхъ нашей публикѣ. Чаще другихъ здѣсь выступалъ трубачъ г. Брандтъ. У него очень пріятный тонъ, легкой амбушюръ, отлично приспособляющійся какъ къ кантателѣ, такъ и техническимъ трудностямъ. Техника у него до того сильная, что по временамъ приводитъ слушателей къ удивленію. Такъ, въ вѣвѣстномъ «Венеціанскомъ карнавалѣ» Арбана, всѣ пассажи выходятъ у него точно вычеканенными, а каденціи поражаютъ блескомъ виртуознаго шика. Изяществомъ тона и благородствомъ фразировки г. Брандтъ даритъ въ

«Concertino» Годфруа и въ нѣкоторыхъ пьесахъ Гоха. Въ передачѣ ихъ у артиста много увлеченія, оправдываемаго смысломъ композиціи, а также музыкальной строгости, особенно проявившейся въ «Rondo Concertante» Мартэна. Въ Москвѣ, по крайней мѣрѣ, артистическое имя г. Брандта завоевало нѣкоторую популярность. Еще въ сентябрѣ прошлаго года, въ концертѣ г. Михайлова-Стояна, выступилъ кларнетистъ г. Розановъ, затѣмъ слышанный мной во второмъ квартетномъ собраніи И. Р. М. О. при исполненіи квинтета (H—moll) Брамса. Г. Розановъ, кларнетистъ со всѣми данными артиста, выдающагося изъ общаго приговора. Хотите технического совершенства, красоты и пѣвучести тона, или умѣнья имъ пользоваться для самыхъ тонкихъ набросовъ музыкальнаго сочиненія, — все это найдется, все это слилось въ немъ гармонически. Но г. Розановъ такими средствами не злоупотребляетъ, лишь пользуется ими — и что пріятно замѣтить, — какъ матеріаломъ для созданія художественнаго дѣла разнообразныхъ композицій. Безразлично, играетъ-ли онъ концерты Шпора, Вебера или же «фантазію» Гада — онъ прежде всего отдается настроенію, наставляетъ штрихи, звуковыя тѣни, полутѣни, и все съ мыслью достигъ полноты, характеристики валичаго въ произведеніи. Это особенно рѣдко выпадаетъ на долю артиста на духовомъ инструментѣ, и потому достоинства такія не дюжинны. И вотъ кого особенно рѣдко можно слышать съ концертной эстрады, такъ контрабасиста. Контрабасистъ г. Кусевицкій выступалъ въ концертахъ Нѣмецкаго клуба и въ «Славянскомъ базарѣ». Что заслуживаетъ вниманія въ его игрѣ — это школа. Большинство контрабасистовъ по нелѣпой традиціи самоучекъ прижимаютъ струны четырьмя пальцами, или выражаясь музыкантскимъ терминомъ — «кулакомъ». Г. Кусевицкій, во-первыхъ, сильный приверженецъ позицій, во-вторыхъ — нажима струнъ пальцами, какъ у скрипачей, виолончелистовъ. Отъ этого чистота интонаціи, бѣглость пальцевъ, развитіе кисти для вибраціи и пѣвучести тона. Не смотря на нѣмецкую систему держанія смычка, интрихъ его тверды и подвижны. Въ «фантазіи» Мойзеля одно изъ упомянутыхъ качествъ, т. е. пѣвучесть, достигаетъ виолончельной звучности, особенно въ высокихъ нотахъ и флажолетѣ. Въ концертахъ Зямандля, Штерха, особенно ярко выступаетъ у артиста строгость школы, хорошо имъ усвоенной и закрѣпленной. Арпеджіи, триллеръ, различнаго рода пассажи удаются ему превосходно. Въ чѣмъ соб-

ственно проявляется недочетъ, такъ это въ погонѣ за эффектами, иногда мало мотивированными, съ ущербомъ цѣлости впечатлѣнія. Последнее можно оправдать желаніемъ сгладить непопулярность инструмента въ публикѣ, желаніемъ обратить вниманіе на пригодность его къ исполненію въ концертахъ, предъ «большой» публикой. Въ концертѣ въ пользу учащихся сибиряковъ и сибирячекъ пришлось услышать г. Домбре, солиста на виоль д'амуръ (Viole d'amour). Когда то этотъ прекрасный инструментъ былъ популяренъ и любимъ публикой. Solo для него написалъ въ «Гугенотахъ» Мейербергера (аккомпаниментъ романсу Рауля), теперь передаваемое альту. Интересно было послушать такой рѣдкій инструментъ, дѣйствительно издающій очаровательные звуки, въ нѣкоторыхъ регистрахъ уподобляющіеся скрипичнымъ и альтовымъ подъ сурдиной. Къ сожалѣнію сама по себѣ, независимо отъ свойствъ инструмента, игра г. Домбре не оставила вниманія. Сыгранная имъ «Идиллія» Краля и «Berseuse» Неруды переданы были по ученически.

Нынѣшній весенній сезонъ отличался необычайно большимъ съѣдомъ артистовъ всевозможныхъ специальностей. Оперныхъ труппъ цѣликомъ вывезено не было. Но въ отдаленности много было предложеній опернымъ труппамъ въ Нижній-Новгородъ, и въ путешествіе по различнымъ городамъ. Особенно сильная пужда ощущалась въ артистахъ хора и оркестра. Заработная ихъ плата поднялась гораздо выше предыдущихъ лѣтъ. Такъ, хористы контрактывались по 80—100 руб. въ мѣсяцъ, оркестранты отъ 80 до 150 руб. въ общемъ, въ частности же и того дороже. Но и на такія жалованья находилось не много охотниковъ. Антрепренеры, поэтому, приглашали оркестровыхъ артистовъ изъ заграницы съ той выгодой, что они соглашались заключить условія на болѣе низкія цѣны. Съѣхавшіеся артисты ожидали открытія дѣй-

ствій бюро «Русскаго театральнаго общества», но оно отложено до будущаго сезона. Чѣмъ мотивировано такое откладываніе—неизвѣстно.

Большую сенсацію между музыкантами-педагогами произвело здѣсь письмо В. Сѣрвой къ редактору мѣстной газеты «Русскія Вѣдомости». Позволяю привести его сущность цѣликомъ. «Получивъ отъ Самарскаго губернскаго комитета попечительства о народной трезвости денежное пособие въ размѣрѣ 475 р., я намѣрена ихъ употребить на плату тѣмъ лицамъ, которыя пожелали бы заняться распространеніемъ хоровой музыки въ деревнѣ. Для провѣрки ихъ знанія или, скорѣе, для пракческаго примѣненія ихъ музыкальныхъ свѣдѣній, я предлагаю провести со мной июнь мѣсяцъ въ селѣ Языковѣ, Самарской губ. Лично, посвятившее себя этому дѣлу, могло бы остаться въ селѣ для продолженія занятій съ крестьянамъ, — конечно, на извѣстныхъ условіяхъ». Для предварительныхъ письменныхъ переговоровъ сообщается адресъ. Что собственно заволновало нашихъ музыкантовъ, такъ новизна дѣла, желаніе послужить съ пользою сельчанину. Я доподлинно знаю, что два такихъ сочувствителя хотѣли писать В. Сѣрвой. Исполнили-ли они это — сказать утвердительно не могу.

Заканчиваю печальнымъ извѣстіемъ. 23 апрѣля умеръ бывший редакторъ журнала «Артистъ» Э. А. Куманинъ. Кто близко соприкасался съ дѣятельностью покойнаго Куманина, тотъ не могъ не удивляться его энергіи, редакторской опытности и организаторской способности. Всѣ выдающіяся литературныя, художественныя и музыкальныя силы примкнули къ симпатичному изданію, благодаря заботамъ о томъ Куманина. Умирать, когда за плечами только сорокъ второй годъ, когда дѣятельности наступила пора расцвѣта, а рагаръ силъ двигалъ на общественную работу... да, тяжель тогда неисповѣдимый законъ!

Ив. Липаевъ.



МУЗЫКА ВЪ ПРОВИНЦІИ.

Изъ **Екатеринослава** намъ сообщаютъ объ успѣхѣ новаго талантливаго мальчика — Владиміра Ружицкаго, сына тамошняго преподавателя музыки. Профессоръ Варшавской консерваторіи М. Маковскій, слыша исполненіе шестилѣтняго Ружицкаго, послѣ одного изъ концертовъ Качальскаго, пишетъ, что Володя

Ружицкій «сыгралъ на память нѣсколько фортепьянныхъ пьесъ, нѣсколько не смущаясь окружившей его публики. Я былъ пораженъ его талантомъ и колоссально выдающимся слухомъ, съ помощію котораго онъ, вдали отъ рояля отгадываетъ сложные аккорды безъ малѣйшей ошибки. Предсказываю ему великую музыкаль-

ную будущность и поздравляю учителя съ такимъ выдающимся ученикомъ».

25 февраля въ залѣ мѣстнаго Англійскаго клуба А. С. Ружицкій (отецъ) далъ свой концертъ, въ которомъ участвовалъ и его шестилѣтній сынъ.

Въ отзывѣ «Екатериносл. губ. вѣдом.» мы читаемъ: «На концертъ г. Ружицкаго, начавшійся въ часъ дня, собрались преимущественно учащіяся; въ общемъ. публики было все таки достаточно. Что касастя исполненія г. Ружицкаго, то достоинства его игры и, главнымъ образомъ, безукоризненная техника, многимъ хорошо извѣстны. Г. Ружицкій, преподавая музыку въ учебныхъ заведеніяхъ, а также и у себя, въ музыкальныхъ классахъ, давно уже зарекомендовалъ себя, какъ знатокъ своего дѣла. Послѣ каждаго нумера г. Ружицкому публика единодушно апплодировала. а по окончаніи концерта ему поднесенъ былъ цѣнный подарокъ.

О Володѣ Ружицкомъ можно сказать, что музыкальныя способности его дѣйствительно развиты не по лѣтамъ. Весьма возможно, что изъ него современемъ выйдетъ недюжинный музыкантъ».

Новый «Wunder-Kind» собирается посѣтить Петербургъ въ будущемъ сезонѣ и тогда наши музыканты могутъ оцѣнить его способности и раннее развитіе техники.

Казань. (Отъ нашего корреспондента). За Апрель мѣсяцъ у насъ въ Казани музыкальная жизнь очень мало чѣмъ проявила себя.

Въ Обществѣ любителей изящныхъ искусствъ было три обычныхъ семейныхъ вечера (6, 13 и 27-го); изъ нихъ и послѣднимъ закончился сезонъ. Пока, за этотъ сезонъ, молодое общество не сдѣлало еще ничего серьезнаго и важнаго на пользу тѣхъ изящныхъ искусствъ, во имя которыхъ оно основано; кажется, словно оно еще недостаточно уяснило себѣ цѣль и задачи своего существованія, что, вообще, дѣло еще до сихъ поръ не находилось, не стало твердой погой на крѣпкую почву... Не хочется думать, чтобы такъ дѣло шло и дальше; если же будетъ и дальше то же самое, то можно опасаться скорого распаденія общества: не замятъ крѣпкаго, связующаго цемента.

14 и 21-го были вновь народныя чтенія съ музыкальнымъ отдѣленіемъ, которыя, благодаря любезности городского головы, С. В. Дьяченко устраивались въ довольно обширномъ помѣщеніи одного изъ зданій городской больницы. 14-го Апрѣля А. В. Лаврскій читалъ «Иоанна Дамаскина» гр. А. Толстаго, а въ музыкальномъ отдѣленіи были исполнены: на ро-

яли въ 4 руки (Н. Н. Воротилловъ и Г. А. Бергъ) — «Славянскій маршъ» Чайковскаго и опять «Воскресная увертюра» Римскаго-Корсакова, г. Н. Л. Трубкиновъ спѣлъ (иллюстрирующій одинъ изъ моментовъ чтенія) «Благодарю васъ лѣса» Чайковскаго, и Христосъ Адама, «Sactus» Бетховена и «Былъ у Христа младенецъ садъ» Чайковскаго, а затѣмъ, на двухъ скрипкахъ (гг. В. В. Чемодановъ и М. Э. Япишевскій), виолончели (В. Ф. Лавровъ), рояли (Г. А. Бергъ) и фисъ-гармонія (Н. Н. Ворошиловъ) повторено было «Ave Maria» Гундбаха. 21-го Апрѣля — читалъ г. Н. Л. Нечаевъ «Бесѣду о землѣ и тваряхъ», а въ музыкальномъ отдѣленіи — Н. Л. Трубкиновъ пропѣлъ «Ты взойди солнце красное» Пасхалова и «Поизъяло черемухой». Головина; В. В. Чемодановъ и Г. А. Бергъ сыграли «Дио» Гольтермана для альтя рояли 1-ую часть; М. Э. Япишевскій и Н. Н. Воротилловъ сыграли (переложенное для скрипки съ фортепьяно) Andante Cantabile изъ 1-го квартета Вебера, и Н. Н. Воротилловъ и Г. А. Бергъ — въ четыре руки — «Казачекъ» Даргомыжскаго и «Камаринскую» Глинки. Нужно отдать справедливость публикѣ этихъ чтеній, что она слушаетъ очень внимательно; жалъ только что, въ чтеніи 21-го, былъ не вполне удаченъ выборъ исполнявшихся вещей (такъ какъ ни Веберъ, ни Гольтерманъ не могутъ сказать много понятнаго простому народу), а также — что довольно многие изъ интеллигенціи посѣщаютъ эти пародныя чтенія, и этимъ лишаютъ удовольствія тѣхъ изъ простонародія, которые помѣстившись на занятыхъ интеллигенціей мѣстахъ. 28-го предполагалось еще такое-же пародное чтеніе съ музыкальнымъ отдѣленіемъ, но, благодаря болѣзни, я не могъ на немъ быть, почему и не могу сообщить о немъ ничего.

20-го Апрѣля, въ Дворянскомъ собраніи состоялся музыкальный вечеръ учащихся въ музыкальной школѣ Р. А. Гуммерта. Этотъ вечеръ представлялъ собой несомнѣнный интересъ, такъ какъ служилъ показателемъ того, какъ поставлено дѣло преподаванія въ этой школѣ.

Если-бы не двое учениковъ скрипичнаго класса Н. И. Руссъ, (гг. Козловъ и Максимовичъ) и одинъ — класса теоріи композиціи Р. А. Гуммертъ (тотъ-же г. Козловъ) — то можно было-бы подумать, что въ школѣ Р. А. Гуммерта обучаются только однѣ ученицы и одной игрѣ на рояли, такъ какъ остальная программа вся состояла изъ фортепьянныхъ номеронъ исполненныхъ ученицами классовъ Р. А. Гуммертъ, О. О. Родзевичъ, О. В.

Ильиной и К. А. Корбуть (одна ученица); въ вечерѣ не участвовало ни одного ученика или ученицы по фортепианному классу Е. Э. Янишевской (она, какъ я уже говорилъ въ одной изъ моихъ корреспонденцій, состоитъ преподавательницей въ школѣ первый годъ), ни одного ученика виолончельнаго класса Р. О. Бека, не участвовали также ни хоровой, ни оркестровый классы.

Выдающимся учениками оказались: класса Р. А. Гуммертъ — г-жи Ратнеръ, Ломоносова, Косолапова, Нацвакъ, Магницкая, и класса О. В. Ильиной — г-жа Урванцова и маленькая Попова. Игра г-жи Ратнеръ изящна, мягка и осмысленна — не хватаетъ только силы, и мощи удара; очень выразительна также игра при Ломоносовой; у г-жи Косолаповой нѣсколько сухо и грубоватъ ударъ, но за то она выказала, въ передачѣ «Прелюдiя» Рахманинова, большую силу и осмысленность выразительности игры; у г-жи Нацвакъ ощущается нѣкоторый недостатокъ техники, а у г-жи Магницкой — большой недостатокъ силы; у г-жи Урванцовой — прекрасная техника, а маленькая Попова (9—10 лѣтъ) — подаетъ большія надежды, такъ какъ ея игра выдѣляется своей ритмичностью, осмысленностью, силой удара и пѣвучестью тона. Изъ остальныхъ ученицъ выдѣлились г-жи: Идельсонъ (класса Р. Л. Гуммертъ) и Туйкова (класса О. О. Родзевичъ) — обѣ вносящія черезъ чуръ много субъективности въ исполняемые ими произведенiя.

Ученики скрипичнаго класса К. I. Руссъ показали себя съ хорошей стороны Г. Козловъ,

слѣпой, сыгравшій 2-ую и 3-ю части концерта Мендельсона Бартольди, выказалъ большую технику, хороший тонъ и увѣренность смычка, г. Максимовичъ, сыгравшій «Air varié» Роде, учащійся, какъ говорятъ, еще не недавно, тоже подаетъ большія надежды быть хорошимъ скрипачемъ. Нѣкоторая неувѣренность смычка и неполнота тона — вполне объясняются тѣмъ, что онъ недавно учится и волновался, выступая публично.

Слѣпой ученикъ класса теории композиции Р. А. Гуммерта, Козловъ, о которомъ я говорилъ въ одной изъ моихъ предъидущихъ корреспонденцій сыгралъ свои: Прелюдія, Фугу и «Татарскую пѣснь». Прелюдія, — красивая, но не колоритная, нѣсколько тусклая, — написана во фригійскомъ ладѣ. Она понрабилась мнѣ меньше, чѣмъ фуга, очень интересная по сходной разработкѣ. Но особенно хороша поэтическая и въ высшей степени колоритная «Татарская пѣснь», съ ея оригинальной татарской народной темой, звучная и своеобразная по своему ритму (пятитольный — синкопированный). Написана она (т. е. вѣрнѣе — сочинена), такъ какъ слѣпой авторъ писать самъ не можетъ, собственно говоря, для скрипки съ аккомпанементомъ, и переложена для фортепиано (очень хорошо) самимъ яваторомъ. Публика особенно хорошо и горячо приняла г-на Козлова, и прямо выдѣлила его своимъ вниманіемъ изъ числа всѣхъ остальныхъ участниковъ вечера.

Вотъ и все, что далъ намъ Апрельъ въ музыкальной жизни.

В. Н.



ЗАГРАНИЧНАЯ ХРОНИКА.

Русскіе артисты за границей.

Наши музыкальные соотечественники за последнее время встрѣчаютъ себя самый горячій пріемъ со стороны заграничной публики. Недавно въ Парижѣ въ *salle des Agriculteurs* съ огромнымъ успѣхомъ далъ свой концертъ пианистъ Н. Н. Лѣстовничій, бывший ученикъ проф. Виллуана и Штейна, окопавшій курсъ въ нашей консерваторiи съ серебряною медалью одновременно съ г. Блуменфельдомъ. Вся французская музыкальная печать единодушно отмѣчаетъ крупный талантъ концертанта, его толъ, туше технику и фразировку, и называетъ его «l'éminent pianiste russe». Г. Лѣстовничій познакомилъ парижскую пуб-

лику между прочимъ съ нѣсколькими русскими интересными произведенiями, среди которыхъ были «Au couvent» Бородина, *Préludes*—А. К. Лядова, Вальсъ и Скерцо Чайковскаго, *Etude* г. Арескаго и Малороссійская рапсодiя г. Лисенко. Прочія пьесы состояли изъ произведеній Баха, Бетховена, Шопена и другихъ. Французскіе критики, восхищаясь русскими пьесами, выражаютъ желаніе, чтобы г. Лѣстовничій въ будущемъ году познакомилъ публику исключительно съ русскими пьесами фортепианной литературы.

Такой же успѣхъ имѣлъ г. Лѣстовничій и въ своихъ двухъ предшествовавшихъ концертахъ въ Берлинѣ.





БИБЛІОГРАФІЯ.

Новыя изданія П. Юргенсона въ Москвѣ.

1) Коронаціонная привѣтственная кантата для дѣтскаго двухголоснаго хора. Слова В. Буслаева, музыка М. Ипполитова-Иванова. Соч. 12-е. (Оркестр. парт. — 1 р. 50 к. оркестр. голоса — 3 р., клавирь—75 к.).

2) Семь козляковъ. Музыкальная сказка для дѣтей А. Ветте. Переводъ Тюменева. Музыка М. Хумпердинка. Изд. для пѣнія. Цѣна 1 р.—3 голоса по 25 к.

Минувшія коронаціонныя торжества вызвали не мало произведеній, посвященныхъ этому случаю. Въ числѣ подобныхъ кантатъ г. Ипполитова-Иванова займетъ хорошее мѣсто. Въ сказочной, благородной формѣ она прекрасно передаетъ торжественное настроеніе. Она не носитъ особенно выдающейся мелодичности, но изящна, проста и удачно написана въ русскомъ характерѣ. Очень удобно и не трудно написанная для исполненія она хорошо можетъ употребляться въ подходящихъ случаяхъ, въ концертахъ, актахъ и т. д.

Талантливый авторъ «Гензель и Гретель» въ своемъ, кажется послѣднемъ, произведеніи сдѣлалъ значительный скачекъ и довольно оригинальный. Онъ оставилъ художественную оперу на сюжетъ дѣтской сказки и задумалъ создать просто маленькую сказочку для домашняго же, дѣтскаго исполненія. Это ему удалось вполне. «Семь козляковъ»

не претендуютъ на большую сцену, обстановку, оркестръ и т. д. Это просто — давно извѣстнейя сказочка, переложенная въ драматическую форму съ нѣсколькими очень миниатюрными, милыми вкладными музыкальными нумерами. Въ исполненіи участвуютъ всего 3—4 голоса; музыка занимаетъ всего шесть пѣсенокъ. Онѣ носятъ обычный Хумпердинку образъ талантливости и прелести. Пѣсенка козляковъ (№ 1) проста, мила и очень тонко написана; приходитъ волка прекрасно иллюстрируется музыкой, — пожалуй это наиболѣе удачный № сказки. Также мило звучитъ пѣсня возвращающейся козы.

Достойно глубокаго вниманія то, что такой серьезный и талантливый художникъ, какъ Хумпердинкъ, не побоялся снизойти къ дѣтскому театру, маленькой сказочкѣ — діалогу и дать въ этой безпретенціозной формѣ пѣсенокъ нѣсколько маленькихъ шедевровъ.

Весьма желательно изданіе выдающихся новинокъ западнаго музыкальнаго міра на русскомъ языкѣ. Фирма П. Юргенсона отлично сдѣлала. напечатать съ русскимъ текстомъ сказочку Хумпердинка; тѣмъ легче она можетъ проникнуть въ нашу семью, въ нашъ дѣтскій міръ и замѣнить хотя нѣсколько наши доморощенные дѣтскіе (но грубыя, неуклюжіе и не художественные) пѣсни и хоры.

Про внѣшнія стороны изданія не говорю. Фирма П. Юргенсона уже давно выдается среди всѣхъ русскихъ издателей (печатающихъ свои изданія въ Рос-

си) опрятностью, тщательностью, изяществомъ и дешевизной своихъ изданій.

Ник. Ф.

Краткая историческая музыкальная хрестоматія съ древнѣйшихъ временъ до XVII вѣка включительно. Составилъ Л. Саккетти. Изд. книжнаго магазина М. Ледерле. СПб. 1896. Цѣна 5 руб.

Почтенный томъ — въ 8-ю долю—въ 475 страницъ, изъ которыхъ 151 заняты примѣчаніями, объясненіями и проч. текстомъ. Онъ свидѣтельствуетъ объ обширной и трудной работѣ, а между тѣмъ, по словамъ составителя, настоящая «краткая хрестоматія есть весьма небольшая часть собраннаго составителемъ матеріала». Нужно удивляться подобному трудолюбію, которое нынѣ встрѣчается рѣдко.

Настоящая книга можетъ служить большимъ подспорьемъ при изученіи исторіи музыки. Г. Саккетти собралъ «изъ разныхъ книгъ по исторіи музыки и изданій, заключающихъ въ себѣ музыкальныя произведенія прежнихъ временъ, *наибольше характерные образцы творчества болѣе или менѣе выдающихся композиторовъ*». Въ большинствѣ случаевъ составитель пользовался такими изданіями, которыя «по своей дороговизнѣ, давности [изданія] и библиографической рѣдкости, не всѣмъ доступны» (предисловіе). Такимъ образомъ у г. Саккетти получилась чрезвычайно цѣнная и необходимая при изученіи исторіи музыки хрестоматія.

Въ ней собрана, съ большою тщательностью, цѣлая масса (95) произведеній, какъ художественныхъ такъ и народныхъ, по XVII вѣкъ включительно (хрестоматія заканчивается клависинными пьесами Пёрселя, Куперэна и Куна), самыхъ разнообразныхъ родовъ, вокальной и инструментальной музыки. Критикою были уже указаны недостатки этого почтеннаго труда, главнымъ образомъ отсутствіе произведеній испанской школы. Съ своей стороны мы должны указать на то, что русскимъ удѣлено чрезвычайно мало мѣста, сравнительно съ прочими народностями; было бы лучше выдѣлить ихъ совершенно, нежели представить лишь нѣсколько церковныхъ мелодій. Слѣдовало бы при-

вести не только русскія инородческія народныя напѣвы и инструментальныя мелодіи, но и нѣкоторыя старинныя православныя и раскольничьи церковныя напѣвы (въ Импер. Публичной Библіотекѣ имѣется цѣлый рядъ рукописей, къ сожалѣнію до сихъ поръ не опубликованныхъ), старинныя оригинальныя композиціи или переложенія (Іоанна Грознаго, московскихъ діаковъ и т. д.).

Но и помимо этого, «Хрестоматія» имѣетъ столько достоинствъ, что недостатки ея совершенно ступшеваются. Цѣлый рядъ народныхъ напѣвовъ, первобытныхъ попытокъ художественной музыки приведено въ пояснительномъ текстѣ и нотномъ приложеніи, представляющемъ главное достоинство этого труда. Чрезвычайно интересна, на примѣръ, литургическая драма «Три святые царя», антифоны, наивныя произведенія трубадуровъ, первые опыты контрапункта и т. д. Подобная хрестоматія весьма наглядно показываетъ историческій ходъ музыки, какъ она все совершенствовалась, какъ изъ грубой гнѣсни стала художественнымъ созданіемъ, какъ изъ тоскливыхъ и надоѣдливыхъ криковъ превратилась въ серьезное искусство.

Г. Саккетти снабдилъ хрестоматію поясненіемъ, въ которомъ собралъ также не мало любопытныхъ историческихъ и библиографическихъ свѣдѣній.

До сихъ поръ у насъ подобныхъ изданій не существовало. Приходилось обращаться къ западной литературѣ, но не все было намъ доступно по цѣнѣ, по языку и по рѣдкости. Теперь большинство изучающихъ исторію музыки найдеть все это дома, у себя. Хрестоматія издана прекрасно (хотя *наборъ* нотъ не всегда безупреченъ) и при своемъ значительномъ объемѣ стоить, относительно, не дорого.

Желаемъ успѣха этому изданію и радуемся, что новый трудъ проф. Саккетти принесетъ не мала пользы.

Ник. Ф.

Ежегодникъ Императорскихъ театровъ. Сезонъ 1894—1895 гг. (пятый годъ изданія). Редакторъ А. Е. Молчановъ. С.-Петербургъ 1896.

Мнѣ кажется, что теперь относительно «Ежегодника» можно смѣло ограничиться однимъ оповѣщеніемъ о выходѣ его въ свѣтъ. На него потрачено (и со стороны Русской Музыкальной Газеты) столько заслуженной хвалы, что благоприятными отзывами не удивишь его издателей и руководителя. Ежегодникъ этотъ изъ года въ годъ совершенствуется; внѣшность его, положительно нарядность, достигла чрезвычайной изящности и художественности. Въ этомъ отношеніи ему нельзя приравнять ни одного періодическаго изданія въ Россіи и весьма немногія дорогія изданія запада.

Содержаніе «Ежегодника»: обычные статистическія свѣдѣнія о постановкахъ пьесъ, содержаніе новинокъ, исполненіе артистовъ, съ цѣлымъ рядомъ замѣчательно исполненныхъ иллюстрацій. Среди послѣднихъ отмѣтимъ два любопытныхъ рисунка проф. Рѣпина, сдѣланныхъ имъ для примѣра г. Сазонова въ сценахъ изъ гоголевской «Сора Ивана Ивановича съ Иваномъ Никифоровичемъ». Далѣе слѣдуетъ цѣлый рядъ биографическихъ и некрологическихъ очерковъ (съ портретами), которые представляютъ также солидный матеріалъ для исторіи музыки. Изъ лицъ причастныхъ музыкѣ, о дѣятельности коихъ мы находимъ свѣдѣнія въ этомъ выпускѣ «Ежегодника», упомянемъ: Б. Г. Корсова, О. О. Палечка, Ф. Ф. Беккера, М. Ю. Титова, С. Я. Морозова, некрологи І. Вейкмана (извѣстны въ свое время альтистъ изъ давыдовскаго квартета), Рамзе (капельмейстеръ) и др.

L.

1) Gedanken über das Punkturn saliens im Musikleben, Lehren und Schaffen von C. Heinrich Richter. Preis 1 Fr. Kommissionsverlag von Gebr. Hug. & C. Zürich.

2) Ratschlaege und Winke für die musikalische Jugend von Carl Reinecke. Verlag von I. H. Zimmerman.

Двѣ брошюры, имѣющія ту же цѣль, какъ и шумановскія «Правила для юношества» и «Записки давидсбюндлеровъ». Одна изъ нихъ предназначена для взрослыхъ музыкантовъ, другая для музыкальнаго юношества. Рекомендуемъ прочесть вторую; въ ней мы встрѣчается съ трезвымъ и опытнымъ взглядомъ серьезнаго, хотя и консервативнаго музыканта. Предупрежденія К. Рейнеке противъ заблужденій и односторонности основательны и могутъ юнымъ музыкантамъ принести пользу. Не согласны мы только со слѣдующимъ совѣтомъ автора: «остерегайся поклоненію одному, накому-либо композитору. Единственный мастеръ котораго безнаказанно можно предпочитать, могъ бы быть только Бахъ». Великія творенія Баха не исключаютъ великихъ твореній Моцарта, Бетховена, Шуберта и др... Эта брошюрка прочтется съ интересомъ и взрослыми музыкантами. Другое дѣло философскія разсужденія Г. Рихтера (директоръ музыкальной академіи въ Genl). Если въ ней исключить нѣсколько серьезныхъ (хотя и не новыхъ) положеній, она окажется смѣшной для взрослыхъ и непонятной и даже вредной для молодежи. Лучшее въ ней—общеизвѣстные элементарныя правила, для которыхъ не стоило огородъ городить; худшее въ ней цѣлый рядъ малоостроумныхъ, плоскихъ и вовсе не идущихъ къ дѣлу анекдотовъ изъ учительской практики автора и расказы о глупыхъ отвѣтахъ его знакомыхъ барышень.

L.



ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ О МУЗЫКѢ.

О постановкѣ пѣнія въ церквахъ при духовно-учебныхъ заведеніяхъ.

(Церковн. Вѣдом. № 10).

Въ послѣднее время въ духовно-учебныхъ заведеніяхъ обращено особенное вниманіе на преподаваніе церковнаго пѣнія и замѣтно настойчивое стремленіе сдѣлать его достояніемъ не однихъ только желающихъ научиться этому пѣнію, но и во всѣхъ вообще готовящихся служить Церкви Божіей. Выбѣсть съ этимъ, какъ на отрадное явленіе, нельзя не указать на пѣніе общее, которое прививается не въ классной только комнатѣ, но и въ церкви. Въ настоящее время нерѣдкость уже услышать исполненіе въ некоторыхъ пѣснопѣній на всенощномъ бдѣніи и на литургіи всѣми учениками заведенія, а не отдѣльнымъ хоромъ. Я лично знаю духовное училище, гдѣ всѣ безъ исключенія пѣснопѣнія и на литургіи, и на всенощномъ бдѣніи исполняются всѣми учениками. И какъ это хорошо!..

Введеніе общаго пѣнія въ церквахъ должно составлять одну изъ главныхъ задачъ нашей духовно-учебной школы, которая поэтому и должна всѣми мѣрами стремиться къ осуществленію этой задачи. Задача, конечно, нелегкая, но, при желаніи со стороны училищнаго начальства, учителя и учениковъ, всегда осуществима.

Въ 1889 г. мнѣ случайно пришлось быть въ одномъ селѣ Херсонской епархіи. Надо замѣтить, что еще покойный архіепископъ Никаноръ ввелъ въ этой епархіи торжественное чтеніе акаѳистовъ въ дни воскресные и праздничные послѣ вечерни. Я пріѣхалъ въ село въ воскресенье, когда благовѣстили къ вечернѣ. Прихожу въ церковь, гдѣ молящихся сочлалось уже человекъ около 200. Вечерню пѣли псаломщикъ и двое изъ крестьянъ, пѣли очень стройно. Но каково было мое удивленіе, когда «Свѣте тихій» запѣли молящіяся, и какъ стройно, какъ одинъ человекъ! Признаюсь, для меня это было такой приятной неожиданностью, что я и до сихъ поръ, съ необыкновеннымъ удовольствіемъ вспоминаю этотъ моментъ. Но и еще больше былъ удивленъ, когда, по окончаніи вечерни, начался акаѳистъ святому Іоанну Богослову и когда, послѣ очень стройнаго исполненія всѣми же молящимися «Царю небесный», я услышалъ массовое стройное пѣніе прпѣвовать— «Радуйся, Іоанне Апостолъ» и «аллелуія». И надо было видѣть и слышать, съ какимъ одушев-

леніемъ и молитвеннымъ настроеніемъ все это пѣлось!.. Сильное впечатлѣніе произвело на меня это пѣніе, и я мысленно перенесся въ первыя вѣка христіанства, когда службы Божіи пѣлись всѣми молящимися. «Какъ, должно быть, хорошо было у первыхъ христіанъ, подумалъ я, и какъ бы было хорошо, еслибы эти добрыя старыя порядки и у насъ завелись въ храмахъ Божіихъ!..»

Если среди сельскаго сѣраго люда прививается общее церковное пѣніе, то въ церквахъ при духовно-учебныхъ заведеніяхъ, которые располагаютъ всѣми средствами къ тому, это тѣмъ болѣе достижимо; здѣсь, при настоящей постановкѣ церковнаго пѣнія, не только въ некоторыхъ пѣснопѣнія, а всѣ безусловно будутъ съ успѣхомъ исполняться всѣми учащимися. Если учитель пѣнія, помимо классныхъ урочныхъ занятій, будетъ раза два въ теченіе недѣли устраивать общія спѣвки, то это будетъ вѣрнымъ ручательствомъ, что общее пѣніе привьется, и тогда не будетъ надобности въ устройствѣ отдѣльныхъ хоровъ. Если мы при этомъ коснемся тѣхъ неудобствъ, въ воспитательномъ отношеніи, какія неизбежны въ жизни школы при существованіи въ ней отдѣльнаго церковнаго хора, тогда еще будетъ для насъ яснѣе, почему желательно ввести въ церквахъ при духовно-учебныхъ заведеніяхъ общее пѣніе.

Въ цѣляхъ воспитательныхъ очень желательно, чтобы всѣ дѣти въ церкви были поставлены въ такіе условия, которые не стѣсняли бы ихъ таково или иного выраженія молитвеннаго настроенія; чтобы всѣ дѣти всегда помнили, что въ храмѣ, какъ домѣ Божіемъ, они должны стоять особенно благоговѣнно и благопрістойно. А хористы-то наши, къ сожалѣнію, всего менѣе поставлены въ такіе условия. Въ самомъ дѣлѣ, можетъ-ли хористъ, который зорко долженъ смотрѣть въ нотную книгу, коленнопреклоненно молиться, наравнѣ съ другими, во время такихъ важныхъ моментовъ литургіи, какъ, напримѣръ, во время пѣнія Херувимской пѣсни, во время пресуществленія святыхъ Даровъ и др.? Можетъ ли онъ, занятый пѣніемъ прпѣвовать по нотной книгѣ, получать то духовное наслажденіе, какое получаютъ другіе, помазываясь освященнымъ елеемъ, добывая святое Евангеліе, святую икону? Могутъ-ли всѣ хористы, наравнѣ съ другими молящимися, стоять лицомъ (а не спиной), къ свѣтому алтарю, когда они съ особеннымъ вниманіемъ должны слѣдить за всякимъ движеніемъ руки регента изъ опасенія неправильно спѣть? На всѣ

эти вопросы и подобные им приходится, съ сожалѣніемъ отвѣтять отрицательно. Да, наконецъ, говоря откровенно, хористу всегда скорѣе, чѣмъ другому ученику, прощается какая либо неблагопристойная выходка въ церкви, на томъ же основаніи, что во время довольно продолжительныхъ спѣвокъ, во время пѣнія въ церкви онъ очень устаеетъ, и потому его дѣтская природа беретъ свое, забывая перѣдко даже святость мѣста. Неблагопристойное поведение перѣдко выражается вполне естественно; напримѣръ, при исполненіи какого-либо пѣснопѣнія, нетвердо усвоеннаго вначалу случается ошибиться, что, естественно, вызываетъ у дѣтей смѣхъ и выраженія неудовольствія со стороны регента.

Къ устраненію всѣхъ этихъ и подобныхъ имъ недостатковъ въ дѣлѣ религіозно-нравственнаго воспитанія дѣтей недостатковъ, вызываемыхъ устройеніемъ отдѣльныхъ церковныхъ хоровъ, и должны бы всѣми мѣрами стремиться воспитатели. Чѣмъ же можно помочь въ бѣдѣ? Смѣло можно утверждать, что со введеніемъ общаго пѣнія, пѣнія, конечно, самаго простаго, къ которому мы привыкли съ дѣтства, всѣ названныя недостатки устраняются сами собой. Заговоривъ о простомъ пѣніи, невольно ставишь вопросъ: что за необходимость вводить въ церквахъ пѣніе итальянское въ то время, когда у насъ есть свое такъ сказать, родное пѣніе, обиходное-простое, которое, несомнѣнно, больше настраиваетъ молитвенно, чѣмъ пѣніе концертное? Возьмемъ для сравненія такіа, напримѣръ, пѣснопѣнія, какъ «Христосъ рождается», «Нынѣ отпущаеши» и другія въ переделаніяхъ Веделя и тѣ же пѣснопѣнія нашего простаго напѣва. Не говоря уже о томъ, что переделанія Веделя могутъ быть сносно исполняемы лишь большаимъ, хорошо поставленнымъ хоромъ, а не тѣмъ, какъ, напримѣръ, при духовныхъ училищахъ, они не носятъ характера пѣнія церковнаго, а это самый существенный ихъ недостатокъ въ дѣлѣ воздѣйствія на душу молящагося. Разсматривая далѣе вопросъ о томъ, почему бы слѣдовало отдавать преимущество пѣнію простому предъ пѣніемъ итальянскимъ въ церквахъ при духовно-учебныхъ заведеніяхъ, невольно ставишь въ связь съ нимъ другой вопросъ: изъ какой школы преимущественно выходятъ наши псаломщики? Конечно, большинство ихъ — бывшіе ученики духовнаго училища, недостойные перевода въ семинарію, или же и удостоенные, но не окончившіе въ ней курса, словомъ — неудачники. Перѣдко непосредственно со школьной скамьи поступаютъ они на приходъ въ село, гдѣ, конечно, за весьма рѣдкими исключеніями, кромѣ простаго пѣнія, въ церкви другого не услышишь. Какъ они, спрашивается, будутъ справляться съ пѣніемъ въ сельской церкви, когда въ училищной церкви они пѣли положенныя на нотахъ пѣснопѣнія? Здѣсь, съ прискорбіемъ, и приходится отмѣтить тотъ фактъ, что дѣти, которые готовятся къ служенію святой Церкви, главнымъ образомъ въ селахъ, въ училищной церкви почти не упражняются въ простомъ пѣніи, къ которому мы привыкли еще съ дѣтства и въ которомъ потому находимъ особенную прелесть. Казалось бы, что если гдѣ, то именно въ церкви при школѣ и можно съ возможной правильностью усвоить мотивы тѣхъ пѣснопѣній, которые самому когда то придется исполнять въ церкви и другихъ учить исполне-

нію ихъ, а тутъ выходитъ наоборотъ—въ этой церкви всего чаще слышишь только партесное пѣніе. А пропойте-ка всѣмъ хоромъ воспитанниковъ простую сельскую «Херувимскую», такое же «Милость мира»—и вы увидите, что дѣти совсѣмъ иначе будутъ настроены: родные мотивы поднимутъ ихъ духъ и мысленно перенесутъ ихъ въ родную церковь, гдѣ они молились съ своими родными и ближними.

Говоря это я, конечно, ничего не имѣю противъ того, чтобы такіа прекрасныя пѣснопѣнія, какъ, напримѣръ, Бортинскаго, Турчанинова, Львова и другихъ извѣстныхъ духовныхъ композиторовъ, исполнялись въ церквахъ при духовно-учебныхъ заведеніяхъ; но, въ виду цѣлей, которыя преслѣдуются школой, желательно, чтобы преобладало пѣніе простое—обиходное. Исполненіе вышепоименованныхъ пѣснопѣній можно бы ввести въ дп, напримѣръ, двенадцатыхъ праздниковъ, чтобы службу въ эти дни нѣсколько отбѣнить отъ службы въ дни воскресные и др. и тѣмъ придать еще больше торжественности. Пѣснопѣнія эти могутъ быть исполняемы и отдѣльнымъ хоромъ, но опять же подъ условіемъ, если хористы твердо усвоили ихъ наизусть, чтобы, исполняя ихъ, они въ то же время могли и молиться, и стоять въ приличномъ положеніи по отношенію къ святому алтарю.

Но мнѣ могутъ возразить, что общее пѣніе въ церкви можетъ повести къ тому, что богослуженіе, и безъ того продолжительное, можетъ еще больше затягиваться. Правда и то, но это будетъ лишь на первыхъ порахъ, пока дѣти не споются и не окрѣпнутъ въ усвоеніи мотивовъ, а потомъ, при твердомъ знаніи мотивовъ и при сравнительно ускоренномъ темпѣ, все пойдетъ хорошо. Да, наконецъ, если бы въ самомъ дѣлѣ отъ этого богослуженія вытѣсывалось, тогда общее пѣніе могло бы чередоваться съ пѣніемъ и отдѣльнаго хора, но опять же съ неизмѣннымъ условіемъ, чтобы хоръ этотъ исполнялъ лишь тѣ вогны пѣснопѣнія, которыя знаетъ наизусть. Это, повторю, необходимо для цѣлей воспитательныхъ: пусть дѣти во время пѣнія не стѣснены въ выраженіи своего молитвеннаго настроенія; пусть они, поставленныя въ одинаковыя условія съ прочими товарищами, своимъ поведеніемъ въ церкви не выдѣляются изъ среды другихъ, всегда памятуя, что они стоятъ предъ лицомъ всевидящаго Бога. Извѣстно же, что добрыя навыки, усвоенныя въ дѣтствѣ,—лучшее ручательство благонавія и въ зрѣломъ возрастѣ.

В. Рклицій.

О первоначальномъ преподаваніи игры на фортепіано.

Профессора С.-Петербургской Консерваторіи
В. В. Демьянскаго.

(«Воспитаніе и Обученіе», Май).

I.

За послѣднія десять—пятнадцать лѣтъ интересъ русскаго интеллигентнаго общества къ музыкѣ вообще и игрѣ на фортепіано въ частности настолько возросъ, что можно смѣло сказать: почти нѣтъ той интеллигентной семьи, въ которой, если не всѣ, то хотя тѣ дѣти, за которыми

признаны способности къ музыкѣ (вѣрнѣе—слухъ) не обучались бы игрѣ на фортепіано или, что бываетъ рѣже, на какомъ-либо другомъ музыкальномъ инструментѣ. Словомъ, обученіе дѣтей игрѣ на фортепіано введено какъ бы въ кругъ обязательныхъ общеобразовательныхъ предметовъ, и не безъ основанія: тотъ, кто любитъ музыку, играетъ, хотя бы сносно, на этомъ инструментѣ, хорошо знаетъ, сколько пріятныхъ минутъ, сколько эстетическихъ наслажденій можетъ человѣкъ доставить себѣ и другимъ, играя въ часъ отдыха творенія великихъ композиторовъ, или принимая участіе въ совѣстной игрѣ съ другими. Не разъ мнѣ приходилось слышать отъ очень многихъ приблизительно слѣдующее: «Какъ жаль что я не играю на фортепіано. Судьба меня забросила въ такой городъ, гдѣ жизнь общественная не развита, интересовъ общихъ нѣтъ, люди собираются только для игры въ винтъ, либо для кутежа».

Здѣсь не мѣсто, да едва ли и необходимо, распространяться о важномъ въ культурномъ отношеніи значеніи музыки для человѣка. Значеніе это за ней не признано. Я считаю однако не лишнимъ указать на то, что у насъ въ обществѣ въ большихъ случаяхъ смѣшаваются два понятія: понятіе о музыкѣ съ понятіемъ объ игрѣ на фортепіано или другомъ инструментѣ.

Такое смѣшеніе есть грубая ошибка. Человѣкъ можетъ не играть ни на какомъ инструментѣ и быть знакомымъ съ музыкой, и, наоборотъ, человѣкъ, играющій на какомъ-либо инструментѣ (какъ, напр., солдатъ въ полковомъ оркестрѣ), можетъ быть иногда и незнакомымъ съ нею.

Самый совершенный въ музыкально-техническомъ отношеніи инструментъ—это фортепіано.

Съ одной стороны, онъ даетъ возможность болѣе чѣмъ всѣ остальные инструменты, ознакомиться и изучить музыку, съ другой стороны, онъ позволяетъ достаточно полно воспроизводить всѣ рѣшительно музыкальныя сочиненія и тѣмъ самымъ можетъ доставить каждому играющему такое музыкальное удовольствіе, которое не въ силахъ дать ни одинъ изъ остальныхъ инструментовъ. Если къ этому добавить, что для того, чтобы играть на фортепіано, не надо обладать особеннымъ слухомъ, то легко понять, почему среди обученія дѣтей игрѣ на разныхъ инструментахъ, первое и самое важное мѣсто отведено по справедливости игрѣ на фортепіано.

Хотя игра на этомъ инструментѣ доступна каждому ребенку, даже совсемъ не обладающему музыкальнымъ слухомъ, тѣмъ не менѣе, только при болѣе или менѣе развитомъ слухѣ можно рассчитывать на успѣшность занятій. Фортепіано само по себѣ чрезвычайно мало способствуетъ

развитію музыкальнаго слуха, и вотъ почему до обученія ребенка игрѣ на немъ необходимо по возможности развить въ немъ слухъ, что достигается въ сущности довольно легко и просто. Ребенокъ съ самаго ранняго дѣтства пріобрѣтаетъ способность или склонность перенимать отъ старшихъ или близкихъ ему лицъ то, что онъ видитъ и слышитъ. Этимъ надо пользоваться, (только отнюдь не путемъ принужденія) пѣть вмѣстѣ, въ унисонъ самыя простыя мелодіи (хоти бы «чижика»), но только пѣть ритмично.

Не моя задача распространяться здѣсь о значеніи первоначальнаго обученія дѣтей пѣнію,—объ этомъ изложено въ статьѣ А. И. Пузыренскаго *). Я считаю только нужнымъ доказать родителямъ на то, какое важное значеніе не только для фортепіанной игры, но и для развитія въ ребенкѣ вообще музыкальности имѣетъ первоначальное, въ самомъ раннемъ возрастѣ, обученіе ребенка пѣнію или, вѣрнѣе, совокупное съ нимъ пѣніе матери или воспитательницы. Важность первоначальнаго обученія дѣтей пѣнію доказана Германіей. Нигдѣ не процвѣтаетъ такъ музыкальность въ обществѣ, какъ въ Германіи; въ ней нѣтъ ни одного города, гдѣ бы не было общества или кружка любителей хорошаго пѣнія; члены котораго поютъ не особенно трудныя для исполненія произведенія съ листа; я не говорю уже о большихъ городахъ—въ нихъ бываетъ по нѣскольку такихъ обществъ. У насъ же въ Россіи можно только какъ рѣдкое явленіе встрѣтить такого музыкально образованнаго любителя, который могъ бы принять участіе въ пѣніи съ листа самой легкой многоголосной вещи, хотя бы въ родѣ «Внизъ по матушкѣ по Волгѣ». Къ сожалѣнію, еще до настоящаго времени очень многіе смотрятъ на обученіе дѣтей фортепіанной игрѣ только какъ на забаву, а потому не признаютъ необходимымъ придерживать въ преподаваніи строго опредѣленной системы, и на такую важную вещь, какъ положеніе руки и постановка пальцевъ, не обращаютъ почти никакого вниманія. Между тѣмъ, только при правильномъ положеніи руки и правильной постановкѣ пальцевъ учащійся можетъ достигнуть совершенной техники, и занятія ребенка не отразятся вреднымъ образомъ на его организмѣ и здоровьѣ. Врядъ ли многимъ изъ родителей извѣстно, что неправильнымъ приемомъ держанія руки и чрезвычайными упражненіями пальцевъ можно довести послѣдніе до полнаго расслабленія, и кромѣ того, вызвать у обучающаго болѣзненные явленія въ рукахъ, въ затылкѣ и между лопатокъ. Рука ребенка ма-

*) «Пѣніе въ семейномъ воспитаніи» См. «Восп. и обуч.» 1895 г., № 12, столб. 46.

териаль очень нѣжный, и съ нимъ надо обращаться весьма осторожно. Далеко не всѣ родители, обучая дѣтей фортепьянной игрѣ, имѣютъ въ виду сдѣлать изъ нихъ виртуозовъ, а потому иные полагаютъ, что въ этомъ случаѣ можно допустить нѣкоторое отступленіе отъ строгой системы преподаванія и выработанныхъ приемовъ держанія руки, кисти, пальцевъ и т. д. Такой взглядъ есть глубокое заблужденіе, во первыхъ, потому, что никто изъ родителей не имѣетъ нравственнаго права предрѣшать судьбу ребенка, а, во-вторыхъ, потому, что только правильныя основы, усвоенныя ребенкомъ съ самаго начала обученія, могутъ дать ему возможность въ будущемъ достигнуть виртуозной техники, всякія же неправильности или дурныя привычки, усвоенныя имъ съ детства, сплошь и рядомъ вовсе не искореняемы въ зрѣломъ возрастѣ.

Говори о важномъ значеніи развитія въ ребенкѣ музыкальнаго слуха и о необходимости придерживатся въ преподаваніи строго опредѣленной системы и приемовъ, нельзя не замѣтить, что и при наличности всего этого результаты могутъ быть неудовлетворительные и даже самые печальные, если только обучающій не сумѣетъ заинтересовать ребенка, не вызоветъ въ немъ самое желаніе учиться на фортепьяно. или (что бываетъ, къ несчастію, не особенно рѣдко) возбудитъ въ немъ прямо апатію къ этому занятію. Какіхъ же успѣховъ въ занятіяхъ можно ожидать отъ ребенка, который смотритъ на учителя, какъ на своего врага, а на фортепьяно, какъ на инструментъ пытки? Заставить ребенка быть внимательнымъ и терпѣливымъ зависитъ почти всецѣло отъ учителя. Если ребенокъ во время занятія обнаруживаетъ нетерпѣніе или невнимательность, то въ громадномъ большинствѣ случаевъ причину этого нужно искать въ томъ, что отъ него требуютъ чего-либо непосильнаго, или же нѣ умѣній преподавателя достаточно ясно и просто изложить свои требованія. Нельзя примѣнять ко всѣмъ дѣтямъ одну и ту же мѣру требованій,—надо соображаться не только со способностями, здоровьемъ и сложеніемъ каждаго изъ нихъ, но и съ индивидуальными свойствами характера. Такъ, напр., во время занятій съ ребенкомъ бойкимъ, нервнымъ нужно дѣлать перерывы чаще, нежели при занятіяхъ съ ребенкомъ вялымъ. Я, основываясь на опытѣ, глубоко убѣжденъ, что у хорошаго преподавателя ученики дѣлается только на болѣе или менѣе способныхъ, ученикъ же дѣйствительно лѣнтяй составляетъ весьма рѣдкое исключеніе. Надо помнить что ничто такъ не возбуждаетъ въ ребенкѣ интересъ къ занятіямъ, какъ успѣхъ, и ничто такъ не убиваетъ этого интереса, какъ неуспѣхъ, — поэтому слѣдуетъ быть

крайне осторожнымъ въ выборѣ пѣсень и никоимъ образомъ не давать ребенку непосильныхъ вещей. Разъ однако выбранная для ребенка пѣса или упражненіе оказалось для него по силамъ, преподаватель долженъ слѣдить за тѣмъ, чтобы ребенокъ не дѣлалъ ни шагу впередъ, пока имъ не будетъ вполне хорошо и правильно выучено предшествующее. Твердо выученная (со всѣми правильными приемами) строчка принесетъ гораздо больше пользы для ребенка, нежели нѣсколько страницъ, выученныхъ небрежно. Врядъ ли необходимо доказывать важность серьезнаго отношенія ребенка къ своимъ занятіямъ и весь вредъ небрежнаго его отношенія къ нимъ. Если лѣнь есть мать всѣхъ пороковъ, то небрежность есть мать легкомыслія. А потому не слѣдуетъ позволять ребенку относиться къ игрѣ на фортепьяно какъ къ забавѣ, не позволять шалить съ роляемъ не только во время урока, но и внѣ его, и слѣдуетъ приучить ученика съ самаго начала смотрѣть на занятія музыкой такъ же серьезно, какъ онъ долженъ смотрѣть на занятія другими общеобразовательными предметами.

II.

Учить ребенка игрѣ на фортепьяно слѣдуетъ не раньше семилѣтняго возраста, когда онъ уже выучился читать; при этомъ надо принять въ расчетъ степень его расположенія къ этому занятію и состояніе его здоровья, причемъ въ первый годъ ученія ребенокъ не долженъ заниматься музыкой болѣе $\frac{1}{2}$ часа въ день, раздѣленнаго притомъ на двѣ части. На второй годъ время занятій можетъ быть увеличено до одного часа въ день.

При обученіи фортепьянной игрѣ нужно преслѣдовать двѣ цѣли: во-первыхъ, научить ребенка читать ноты, во-вторыхъ,—развить его технику, т. е. независимость и силу пальцевъ.

Очень важно обратить вниманіе на то, какъ ребенокъ сидитъ за роляемъ. Его надо посадить какъ разъ противъ середины клавиатуры, т. е. противъ ноты *do* на первой приписной линейкѣ снизу, *re* ниже первой и *mi* на первой въ скрипичномъ ключѣ. Ребенокъ долженъ сидѣть настолько высоко, чтобы локти его приходились на одномъ уровнѣ съ бѣлыми клавишами. Ноги должны опираться на скамеечку. Локти нужно держать свободно, не слишкомъ отставляя ихъ отъ туловища и не прижимая къ нему. Особенно нужно слѣдить за тѣмъ, чтобы ребенокъ при игрѣ не поднималъ плечъ, такъ какъ это можетъ причинить болѣзненное ощущеніе въ вѣтлѣхъ и между лопатками. Подниманіе это происходитъ такъ постепенно и незамѣтно и для ученика и для учителя, что для предупрежденія этого надо время отъ времени класть руки на плечи ребенка

Знакомя ребенка съ наименованіемъ звуковъ, его учать сначала находить ихъ на клавиатурѣ. Самый простой приемъ для этого слѣдующій: ребенку объясняютъ, что первая клавиша передъ двумя черными называется *до* (онъ долженъ показать всѣ *до* на клавиатурѣ), первая клавиша предъ тремя черными *фа* (найти всѣ *фа*), первая клавиша послѣ двухъ черныхъ — *ми*, а послѣ трехъ черныхъ — *си*; затѣмъ онъ заучиваетъ промежуточные ноты *ре*, *соля* и *ля*.

Если способности ребенка позволяютъ, то одновременно съ знакомствомъ съ клавиатурой, его учать читать ноты на бумагѣ. Сначала ему пишутъ ноты скрипичнаго ключа и объясняютъ, что, если онъ положить первый палецъ на клавишу *ми*, пишущуюся на первой линейкѣ, то черезъ клавишу подъ вторымъ пальцемъ на второй линейкѣ будетъ *соля*, черезъ клавишу подъ третьимъ пальцемъ на третьей линейкѣ будетъ *си*, черезъ клавишу подъ четвертымъ пальцемъ на четвертой линейкѣ будетъ *ре*, черезъ клавишу на пятой линейкѣ подъ пятымъ пальцемъ будетъ *фа* (клавиши, конечно, берутся поочередно, а неодновременно). Такимъ образомъ въ представленіи ребенка каждому пальцу правой руки будетъ соответствовать на клавиатурѣ опредѣленная нота скрипичнаго ключа. Такимъ же путемъ заучиваются ноты въ промежуткахъ между линейками; промежутки эти будутъ соответствовать промежуткамъ между пальцами. Выученныя ноты слѣдуетъ заставлять ребенка писать на бумагѣ (сначала пять нотъ на линейкахъ, затѣмъ промежуточные), до тѣхъ поръ, пока онъ ихъ твердо не запомнитъ. Вообще, далѣе шестой линейки вверхъ и второй внизъ указывать названіе нотъ въ первое время не для чего, такъ какъ довольно долго ребенку будутъ встрѣчаться пьесы, построенныя только на этихъ нотахъ. Къ сожалѣнію, весьма часто тратятъ время и утруждаютъ учащагося заучиваніемъ болѣе низкихъ нотъ, которыя онъ забываетъ, не встрѣчая ихъ долгое время въ своихъ пьесахъ. Только послѣ вполне твердаго усвоенія скрипичнаго ключа можно знакомить ребенка посредствомъ тѣхъ же приемовъ съ басовымъ ключемъ *).

Далѣе слѣдуетъ показать, какъ пишутся на бумагѣ ноты различной длительности, т. е. объяснить различіе между цѣлыми, половинами, четвертными и восьмыми нотами. Для этого ребенка заставляютъ ударить какую-нибудь клавишу и считать *четыре*, объясняя, что этимъ онъ выпол-

няетъ цѣлую ноту; затѣмъ, считая тѣ же *четыре* п съ тою же скоростью, ребенокъ ударяетъ по той же клавишѣ два раза (при счетѣ на одинъ и на три), — это будутъ половины. Далѣе при такомъ же счетѣ онъ ударяетъ четыре раза по клавишѣ — выходятъ четверти, и, наконецъ, ударяетъ на каждый счетъ по 2 раза, — выходятъ восьмые. Дѣленіе на половину, четверть и т. всего лучше объяснить на наглядномъ пособіи (яблокъ, апельсинъ и т. д.), какъ это дѣлается на урокахъ ариметики. Счетъ на три доли дается легко, разъ четвертой счетъ хорошо усвоенъ. Здѣсь умѣстно будетъ сказать, что развитію ритмическаго чувства въ ребенкѣ содѣйствуетъ не столько его счетъ вслухъ во время собственнаго исполненія, потому что ребенокъ считаетъ такъ, какъ играетъ, сколько счетъ вслухъ во время исполненія какой-либо мелодіи учителемъ. Поэтому все, что играетъ ребенокъ, должно быть нѣсколько разъ сыграно учителемъ, при чемъ ученика заставляютъ считать вслухъ. Чтеніе нотъ тоже имѣетъ свои приемы. Необходимо, чтобы каждая нота непремѣнно бралась опредѣленнымъ пальцемъ, къ чему надо приучать ребенка съ самаго начала, объяснивъ ему, что у пальцевъ есть какъ бы своя память, и что они, какъ бы независимо отъ насъ, запоминаютъ разстояніе между клавишами; вотъ почему прежде, чѣмъ взять ноту, онъ долженъ знать, какимъ именно пальцемъ слѣдуетъ ее взять, и не снимать его съ клавиши до тѣхъ поръ, пока не будетъ взята слѣдующая нота. Это создаетъ у ребенка привычку безсознательно находить разстояніе между клавишами, и только при этомъ и возможно быстрое и увѣренное чтеніе нотъ.

Необходимо также, чтобы играющій во время игры совсѣмъ не смотрѣлъ на руки, потому что только при этомъ условіи онъ вполне сосредоточивается на нотахъ, а пальцы привыкаютъ находить нужныя разстоянія. Кроме того, глядя то на руки, то на ноты, ребенокъ теряетъ читаемый тактъ или строчку, отчего происходятъ частыя остановки, а постоянное опусканіе и подыманіе головы чрезвычайно утомляетъ его. Чтобы отучить дѣтей отъ привычки смотрѣть на руки или, лучше сказать, предупредить образованіе этой привычки, надо маршда во время занятій держать надъ ихъ руками листъ бумаги *).

Необходимо также строго слѣдить за тѣмъ, чтобы ноты, которыя ударяются обѣими руками вмѣстѣ, ударились вполне одновременно. Правило это,

*) Хорошимъ пособіемъ при первонач. обученіи нотамъ, между прочимъ, служитъ «музыкальное лото», которое можно приобрести въ С.-Петербургской мастерской учебныхъ пособій и игръ (уголь Троицкаго и Графскаго переулка).

*) Еще удобнѣе и проще (особенно при дальнѣйшемъ ученіи) опускать нѣсколько крышку надъ клавиатурой, которая такимъ образомъ будетъ скрыта для глазъ играющаго. Листъ же бѣлый можетъ, пожалуй, раздражать зрѣніе.

кажущееся такимъ простымъ, на самомъ дѣлѣ далеко не всегда исполняется: лѣвая рука часто вступаетъ раньше или позже правой.

Одновременно съ приемами, содѣйствующими развитію способности читать ноты, слѣдуетъ заботиться и развитіемъ техники пальцевъ. Самымъ важнымъ считается первый палецъ: его приходится постоянно подкладывать подъ остальные при исполненіи гаммъ и пассажей, что требуетъ большой подвижности его; между тѣмъ, онъ мало самостоятеленъ и всѣ его движенія тѣсно связаны съ ладонью. При подкладываніи онъ увлекаетъ за собою ладонь, отчего происходитъ слишкомъ громкій ударъ, и пассажъ звучитъ не ровно. Чтобы пассажи и гаммы шли гладко и ровно, нужно развивать въ этомъ пальцѣ самостоятельность и подвижность. Самые слабые изъ пальцевъ—это 4-ый и 5-ый (особенно же 4-ый), почему слѣдуетъ развивать ихъ очень заботливо. Разстояніе между 3-имъ и 4-мъ, 4-мъ и 5-мъ пальцами отъ природы очень мало; нужно обратить особое вниманіе на то, чтобы его увеличить, но дѣлать это слѣдуетъ очень осторожно, чтобы не вытянуть связокъ. Самый сильный палецъ—3-ий; 2-ой же менѣе силенъ и склоненъ при подниманіи выпрямиться, а при опусканіи вдавливаться внутрь въ послѣднемъ гибѣ. Изъ вышеизложеннаго вытекаетъ, что пальцы по природѣ своей обладаютъ неодинаковой силой, уравнивать которую путемъ однихъ только упражненій не возможно. Какъ бы много на упражнять четвертый палецъ, онъ никогда не достигнетъ самостоятельности и силы третьяго пальца. Равносильное участіе всѣхъ пальцевъ въ пассажахъ достигается только при воздѣйствіи на нихъ слуха, который, сдерживая, гдѣ слѣдуетъ, сильный палецъ, въ то же время побуждаетъ къ усиленію слабый. Поэтому уже при первоначальномъ обученіи должно заставить ребенка обращать свое слуховое вниманіе на равенство силы звуковъ и на разстояніе между ними. Такое требованіе заставить ребенка болѣе сосредоточиваться и можетъ сдѣлать для него менѣе замѣтной сухость упражненій. Такимъ образомъ цѣль техники должна заключаться въ томъ, чтобы, во 1-хъ, развить силу и независимость пальцевъ, въ особенности 4-го и 5-го, во 2-хъ расширить разстояніе между пальцами, въ 3-хъ, развить свободу и быстроту въ подкладываніи перваго пальца подъ остальные и перекладываніи послѣднихъ чрезъ первый, и, наконецъ, въ 4-хъ, развить свободу движеній кисти.

Хорошая, т. е. правильная постановка руки заключается въ томъ, чтобы рука при игрѣ была всегда въ своемъ естественномъ положеніи. Такую естественную постановку руки и пальцевъ, мы получимъ, если, положивъ на столъ руку съ лок-

темъ и съ вытянутыми пальцами, т. е. съ прижатой къ столу ладонью, станемъ постепенно сгибать пальцы и поднимать ладонь до тѣхъ поръ, пока пальцы стануть на кончики: тогда и получится то положеніе ладони и каждаго изъ пальцевъ, подробное описаніе котораго изложено ниже.

Я нахожу весьма полезнымъ прежде, чѣмъ начать занятія съ дѣтми на фортепіано, заставлять ихъ нѣкоторое время дѣлать упражненія на столѣ, въ виду того, что при этомъ не встрѣчая сопротивленія клавишъ, имъ не придется дѣлать никакихъ усилій для извлеченія звука, и они не стануть напрягать руку, а все свое вниманіе могутъ отдать наблюденію за положеніемъ руки и правильнымъ подниманіемъ и опусканіемъ пальцевъ.

(Окончаніе будетъ).

Балалайка. Очерки исторіи ея развитія и усовершенствованія *).

(«Русская Бесѣда», Мартъ).

I.

Нѣсколько тысячелѣтій тому назадъ въ древнемъ Египтѣ, среди самыхъ разнообразныхъ инструментовъ (напр. типа арфы, духовыхъ и проч.), существовали такіе, которые состояли изъ кузова овальной формы, весьма длинной шейки или грифа и голосной доски, не имѣвшей голосовыхъ отверстій. (Мы не знаемъ египетское названіе этихъ музыкальныхъ орудій. Впослѣдствіи они были извѣстны подъ именемъ *танбура*. Слово танбуръ съ теченіемъ времени подверглась измѣненіямъ и въ настоящее время у нѣкоторыхъ народовъ Европы мы находимъ названіе пондуръ, пондуръ, несомнѣнно однородное съ танбуръ). Танбуръ, принимаемый за древнѣйшій изъ извѣстныхъ намъ музыкальныхъ орудій того же типа, и надо считать родоначальникомъ танбуровидныхъ инструментовъ, которые, какъ увидимъ ниже, широко распространились по Европѣ и Азіи ¹⁾. Въ подтвержденіе его давняго происхожденія служатъ

*) Помѣщаемъ почти цѣликомъ (за исключеніемъ главнымъ образомъ рисунковъ) новую статью о балалайкѣ, г. Ю. Бабкина, хотя она и носитъ болѣе компилятивный характеръ и основана почти исключительно на сочиненіи А. Фаминцина «Домра и сродные ей муз. инструменты русск. шпр». Изображенія балалайки и однородныхъ ей восточныхъ инструментовъ, упоминаемыхъ въ настоящей статьѣ находятся въ «краткомъ словарѣ народн. муз. инструментовъ въ Россіи», напечат. въ «Музык. Календарь-Альманахъ» на 1896 г. *Ред.*

¹⁾ Обыкновенно принято считать родиною всѣхъ музыкальныхъ орудій Азію, однако, относительно танбура мы не имѣемъ никакихъ опредѣленныхъ указаній, говорящихъ въ пользу этого предположенія.

многочисленные древне-египетские, дошедшие до нас, памятники искусства, а больше всего то, что фигура этого инструмента встрѣчается среди іероглифическихъ знаковъ. Вѣрное понятие о египетскомъ танбурѣ установилось тогда лишь, когда, англійскимъ путешественникомъ, по имени Медокомъ, былъ найденъ въ одной изъ Фивскихъ гробницъ обломокъ этого инструмента.

Это музыкальное орудіе состоитъ изъ кузова овальной формы, тонкой доски его, прикрывающей и длинной тонкой ручки, въ данномъ случаѣ обломанной. Голосовыхъ отверстій на декъ не имѣется. Играли на инструментахъ этого типа, судя по дошедшимъ до насъ изображеніямъ, или непосредственно пальцами правой руки или же *плектромъ* (небольшимъ кусочкомъ коры, орлинымъ перомъ и проч. ¹⁾).

Въ V вѣкѣ до Р. X. на мало-азіатскомъ полуостровѣ образуется Персидское государство. Персы, имѣя частыя сношенія съ египтомъ, заимствовали изъ страны болѣе культурной образованность, а съ нею, вѣроятно, музыкальные инструменты. Поэтому съ нѣкоторою достовѣрностью можно заключить, что встрѣчаемые нами у персовъ музыкальные орудія, весьма схожія съ танбуромъ египтянъ, будучи перенесены изъ Египта въ Персію, видоизмѣнились немного и были извѣстны тамъ подъ именемъ танбура (tanbur). «Музыкальные инструменты вообще представляютъ предметы, съ легкостью перенимаемые однимъ народомъ у другого. Исслѣдуя исторію музыкальныхъ инструментовъ, мы замѣчаемъ, что нѣкоторые изъ главнѣйшихъ ихъ типовъ изобрѣтены были за много вѣковъ и тысячелѣтій до нашего времени и что многіе, построенные съ большимъ или меньшимъ усовершенствованіемъ по этимъ типамъ, инструменты до сихъ поръ продолжаютъ существовать въ практикѣ музыкальнаго искусства разныхъ народовъ.²⁾ Такъ въ настоящее время мы находимъ у многихъ народовъ Средней Азіи танбуровидные инструменты, носящіе названіе: дотаръ, ситаръ, чартаръ, панчтаръ, и проч., что значить по персидски двуструнокъ, трехструнокъ и т. д., которые несомнѣнно происходятъ отъ древне-египетскаго танбура и заимствованы этими народами у персовъ.

Исторія танбуровидныхъ инструментовъ не ограничивается Азіей и Африкой; они широко распространились за предѣлы Египта и мы ихъ находимъ въ наиболѣе отдаленныхъ отъ этой страны частяхъ Европы. Танбуръ былъ занесенъ въ Грецію и Римъ, Испанію и Галлію и, принявъ лишь нѣсколько иную форму и немного измѣнивъ на-

званіе (вмѣсто танбуръ—пандура, pandura), употреблялся у туземцевъ.

Въ Италіи среди неаполитанцевъ въ прежнія времена былъ большимъ употребленіемъ трехструнный инструментъ, называемый *calascione* восточнаго происхожденія. У сванетовъ существуетъ инструментъ весьма похожій на *calascione* и называемый *пандури*. Въ средніе вѣка и частью въ новыя въ Европѣ существовалъ танбуро-видный инструментъ—*лютня*. Записанная арабами въ VIII в. въ Испанію, лютня, вслѣдствіи Крестовыхъ походовъ (XII столѣтіи), широко распространилась по Европѣ и была въ большомъ употребленіи вплоть до XVIII столѣтія, когда она начала мало-по-малу выводиться и замѣняться другими инструментами, вслѣдствіи своей сложной конструкціи ¹⁾.

Въ то время какъ коренныя государства Малой Азіи мало-по-малу приходятъ къ упадку, въ степяхъ Азіи появляется новый народъ, выступающій на арену исторической дѣятельности—это арабы. Слабое персидское государство было покорено преемниками Магомета въ VII в. по Р. X. На развалинахъ персидской цивилизаціи возникла новая превосходящая, примѣромъ которой, много вѣковъ спустя, пользовались всѣ народы Европы.

Подъ вліяніемъ грековъ и въ особенности персовъ грубые нравы завоевателей смягчились и обычаи побѣжденныхъ, а вмѣстѣ съ ними и музыка, были ими переняты. Съ теченіемъ времени первоначальная форма инструментовъ измѣнилась, но не настолько, чтобы въ нихъ нельзя было признать музыкальные орудія одного и того же типа. Мы не находимъ въ арабскихъ памятникахъ изображенія танбура, существовавшего въ средніе вѣка, но судя по описанію, оставленному намъ арабскимъ писателемъ Фараби и по инструментамъ того же типа, употребляющимся въ настоящее время у различныхъ народовъ, мы съ достовѣрностью можемъ заключить, что форма его была слѣдующая: *овальный кузовъ, длинная ручка и головка, съ колками, число которыхъ соответствовало числу струнъ, натянутыхъ на инструментъ* (обыкновенно отъ 2 до 3-хъ) и, наконецъ, *голосная (верхняя) дека, не имѣющая, какъ и въ египетскомъ танбурѣ (см. стр. 91) голосовыхъ отверстій*. Въ настоящее время танбуръ арабовъ и персовъ представляетъ собою болѣе совершенное музыкальное орудіе. Онъ имѣетъ отъ 4 до 10-ти струнъ (однако голосовая дека не имѣетъ голосовыхъ отверстій) и встрѣчается въ нѣсколь-

¹⁾ Фаминдинъ А. Домра и сродные ейinstr. 25 и сл. О лютнѣ подробно: Pretorius Suntagma musicum 1614—1619. II, 49 sqq. Merseme. Natm. univers. Et. des instr. 18-е ed.

¹⁾ Fétis Histoire general de la musique I 271, 272.

²⁾ Фаминдинъ, А. — Домра и срод. ей муз. инструм. русскаго народа 27, 28.

кихъ видахъ: большой танбуръ турецкій, танбуръ буазуръ, дѣтскій танбуръ и др. Районъ его распространенія охватываетъ М. Авію и Турцію.

Если мы обратимся на Балканскій полуостровъ и именно къ заселяющимъ его южнымъ болгарамъ, то найдемъ, въ ряду ихъ инструментовъ уже въ весьма отдаленныя времена, танбуровидныя музыкальныя орудія. Происхождение ихъ несомнѣнно восточное, такъ какъ они, нося то же названіе, подходятъ по своему вышнему виду къ типу арабско-персидскаго танбура. У болгаръ существуетъ нѣсколько видовъ этого инструмента (танбуръ для пѣнія-tanbura за сапса; танбурница-tanburica; берде-berde; шара-sara; и проч.), отличающихся другъ отъ друга своими размѣрами и числомъ струнъ. Длина танбура бываетъ отъ 30 до 160 сантиметровъ, а число струнъ—отъ 4-хъ до 8-ми. На всѣхъ болгарскихъ танбурахъ струны металлическія; играющій ударяетъ по струнамъ особеннымъ *плектромъ* (трція, trzija), сдѣланнымъ изъ кусочка коры (?) или *птичьимъ* (орлиного или иного) *пера*; наконецъ у всѣхъ упомянутыхъ видахъ, кромѣ гитарообразныхъ, какъ напр. берде, голосная доска не имѣетъ большихъ голосниковъ, а снабжена лишь маленькими дырочками (на берде большіе голосники) представляетъ какъ бы переходную форму отъ голосной доски арабскаго танбура, вовсе лишенной голосниковъ, къ голоснымъ доскамъ лютневымъ, гитарнымъ, снабженнымъ большими голосовыми отверстиями ¹⁾. Какимъ образомъ танбуровидныя инструменты проникли къ южнымъ славянамъ опредѣлить точно нельзя. Вѣроятнѣе всего, что въ этомъ случаѣ посредницею была Византія, гдѣ были извѣстны эти инструменты и которую часто посѣщали славяне.

II.

О томъ, что у Великорусовъ до XVI столѣтія употреблялись танбуровидныя инструменты, мы не находимъ ни одного упоминанія современныхъ писателей. Въ это время первенствующее мѣсто среди народныхъ музыкальныхъ орудій занимали, имѣвъ почти исчезнувшіе, гусли ²⁾. Танбуровидныя инструменты, упоминаніе о которыхъ мы находимъ у современныхъ иностранныхъ писателей, именующихъ ихъ то пандурой (pandura), то цитрой (cyther), то лютней (fiddle), начинаютъ появляться при русскомъ дворѣ и въ домахъ вельможъ во второй половинѣ XVII столѣтія. До этого времени о нихъ не было и рѣчи.

«Что же это было за инструментъ у москвитей,

¹⁾ А. Фаминцынъ. Домра и сродн. ей инструменты, 36 и сл.

²⁾ Ал. С. Фаминцынъ. Гусли—русскій народный музыкальный инструментъ Спб. 1890 г.

называвшійся западными авторами пандурой, цитрой, лютней? Сравнивая всѣ дошедшія до насъ письменныя свидѣтельства о русскихъ струнныхъ инструментахъ, мы можемъ въ данномъ случаѣ остановиться исключительно лишь на *домрѣ*. Она называется въ писемныхъ памятникахъ, какъ самостоятельная форма струннаго инструмента, рядомъ съ гуслими и смычками (смычковыми инструментами). Гусли и смычки служатъ представителями двухъ главныхъ типовъ струнныхъ инструментовъ: арфо-или псалтиреобразныхъ съ одной стороны и смычковыхъ—съ другой; третій же главный типъ инструментовъ танбуровидныхъ т. е. состоящихъ изъ кузова и шейки съ натянутыми струнами, на которыхъ играютъ не смычкомъ, а плектромъ, или пальцами—представитель котораго въ новѣйшее время служитъ балайка—этогъ третій типъ очевидно представляла собою въ XVI XVII столѣтіяхъ *домра* и по названію своему сближающаяся съ танбуромъ ¹⁾.

Такимъ образомъ, *домра* потомокъ древне-арабскаго танбура, сходный съ видными нами танбуровидными орудіями южныхъ славянъ и итальянцевъ.

Ни изображеній, ни описаній *домры* до насъ не дошло, несмотря на довольно частое упоминаніе ея въ старинныхъ историческихъ памятникахъ. По судя по дворцовымъ записямъ 2-й половины XVII столѣтія, въ которыхъ сохранились упоминанія о *домрачехъ* (игрокахъ на *домрахъ*) и о выдававшихся имъ деньгахъ на *домерныя струны*, мы можемъ съ увѣренностью заключить, что *домра* была инструментъ струнный.

Историческія свидѣтельства, дошедшія до насъ и относящіяся къ XVII вѣку, указываютъ на то, что въ это время *домра* былъ инструментъ весьма распространенный среди скомороховъ. При Михаилѣ Феодоровичѣ въ числѣ потѣшныхъ, забавлявшихъ государя, находились и *домрачехъ*, преимущественно подвизавшіеся на *царицыной половинѣ* ²⁾. При Алексѣй Михайловичѣ *домрачехъ* исчезаютъ изъ потѣшной палаты, вмѣстѣ съ гуслинниками, бахарями и прочими игроками на

¹⁾ Фаминцынъ. Домра и сродн. ей инструменты, 44, 45.

²⁾ Костюмъ придворнаго *домрачехъ* состоялъ изъ *однорядки* зеленого цвѣта, подпушонной лазоревымъ кондюкомъ и украшенной 12 серебряными пуговками; *ферзей* лимоннаго цвѣта, подпушонныхъ краскою зенедью и подбитыхъ лазоревой крашеной, набивки изъ краснаго шолка съ мшурою; *кафтана* краснаго, подпушеннаго «лимоннымъ киндюкомъ», подбитаго «лазоревой крашеной», «нашивки на смуркѣ шолкѣ рудождотъ», воротника (ожерелья) изъ золотнаго атласу «по череной землѣ» (по красному фону); *сапогъ* сафьянныхъ желтыхъ и наконецъ *шапки* изъ краснаго сукна съ пухомъ. *Забѣлимъ* И. Дом. быть русск. царьцъ 452 и сл.

«гудебныхъ сусудахъ». Ихъ мѣсто сначала занимаютъ пѣвцы духовныхъ стиховъ и «верховые» (придворные) няице, а затѣмъ, какъ уже было сказано выше, появляются театральныя представленія съ инструментальной музыкой, введенныя во дворцѣ въ 1672 г. Артамономъ Матвѣевымъ по западно-европейскому образцу.

Самое раннее упоминаніе о домрѣ находимъ въ полученіи митрополита Данила (XVI в.), гдѣ названіе музыкальнаго инструмента «домры» замѣнено, вѣроятно по ошибкѣ писца, въ «зомры». По мнѣнію Фаминцына, хотя и нѣтъ болѣе ранняго упоминанія о домрѣ, тѣмъ не менѣе можно предположить, что «тотъ инструментъ былъ употребленъ до XVI вѣка ¹⁾».

Въ народныхъ пословицахъ домра также встрѣчается напр. «радь скомирахъ о своихъ домрахъ» или «любить—игра, купить домра» ²⁾.

Для рѣшенія вопроса о формѣ и типѣ мы неминуемо должны обратиться къ нашимъ сосѣдямъ, т. е. въ русской литературѣ нѣтъ на то никакихъ указаній, и именно къ восточнымъ, а не западнымъ. У нихъ мы находимъ инструменты, носящіе то же самое названіе или близко сходное съ нимъ (*домръ* казмыковъ; *домра*, *думбра* татаръ; *думбра* киргизовъ *домбра остяковъ*; *домбуръ* монголовъ), и дающіе возможность рѣшить интересующій насъ вопросъ о домрѣ. Всѣ танбуровидныя музыкальныя орудія этихъ народовъ, состоятъ изъ кузова иногда треугольной формы, но болѣею частію овальной, длинной шейки и голосной (верхней) доски, не имѣющей голосовыхъ отверстій. Струнъ на инструментъ навязывается обыкновенно двѣ.

Найдя, что различныя типы танбуровидныхъ инструментовъ, встрѣчающіеся у нашихъ восточныхъ сосѣдей, однородны съ домброй, употребившейся у русскихъ, мы можемъ съ нѣкоторою увѣренностью заключить о формѣ интересующаго насъ инструмента. Вѣроятно, домра состояла: *изъ овальнаго кузова съ одной стороны выгнутаго, а съ другой плоскаго, сравнительно длинной шейки и голосной доски, не имѣвшей голосовыхъ отверстій. Струнъ на домрѣ было двѣ, по которымъ удаляли плектромъ (тросточкой, щепочкой, перышкомъ): подобное мы видѣли на всѣхъ, рассмотрѣнныхъ нами выше, танбуровидныхъ инструментахъ.*

При описаніи инструментовъ южныхъ славянъ, я упомянулъ о томъ, что танбуры этого народа были различнои величины. Такъ мы различали

tanbura, tanburica и berde (крупна berde) см. выше.

Неизбѣжно является вопросъ, была ли домра всегда одинаковыхъ размѣровъ и не было ли домръ большихъ и малыхъ и т. д. Отвѣтъ на это мы находимъ въ двухъ дворцовыхъ записяхъ, гдѣ говорится о домрахъ различной величины. Въ одной 1644 г. читаемъ: «по государеву указу и по приказу Ивана Федоровича меньшого Стрѣшнево куплено *домришко* по цѣнѣ восемь денегъ» ¹⁾... Въ другой (описъ хоромъ князя В. В. Голицина), въ числѣ разныхъ предметовъ домашняго быта, въ 1690 г. поступившихъ въ казну, упоминается «*домра большая басистая* въ наглищѣ деревянномъ, цѣна рубль» ²⁾.

Если отличали домбры большія басистыя, то, по мнѣнію Фаминцына, несомнѣнно существовали и малыя высокія (дискантовые), къ которымъ слѣдуетъ отнести вышеназванное домришко; вѣроятно, употреблялись и другія: альтовыя, теноровыя.

Относительно того, какъ и какимъ образомъ проникла домра въ Московскую Русь, мы не можемъ дать точнаго отвѣта, вслѣдствіе абсолютнаго отсутствія историческихъ свидѣтельствъ по поводу этого вопроса. Несомнѣнно, что домра появилась гораздо позже гуслей, которые упоминаются въ весьма старинныхъ памятникахъ, какъ историческихъ, такъ и народныхъ. Упомянувшій домбры въ народныхъ пѣсняхъ мы почти не находимъ. Этотъ фактъ, какъ говоритъ Фаминцынъ даетъ намъ поводъ предполагать, что данный инструментъ представлялъ въ Россіи предметъ чужеземный, заносный, усвоенный играющими на немъ скомоорохами, но, по крайней мѣрѣ, подъ этимъ именемъ, мало популярный въ народѣ, именно по сравненію съ общеизвѣстными, общенародными гуслями». На основаніи всего вышесказаннаго, можно заключить, что домра проникла въ Московскую Русь, не чрезъ посредство сношеній съ южными славянами, а чрезъ *заимствованіе великоруссами этого музыкальнаго орудія отъ восточныхъ азиатскихъ сосѣдей*, гдѣ танбуровидныя инструменты и по настоящее время въ болѣею употребленіи. Восточные же народы, въ свою очередь, заимствовали эти инструменты отъ монгольскихъ племенъ, владычествовавшихъ надъ М. Азією въ продолженіи нѣсколькихъ столѣтій и приходившихъ въ тѣсное съ ними соприкосновеніе ³⁾.

¹⁾ Подробно у Фаминцына, Домра и сродн. ей инструменты, стр. 45 и сл.

²⁾ По мнѣнію Фаминцына «объ эти поговорки даютъ поводъ предполагать, что удареніе въ названіи рассматриваемаго инструмента падало на а: домра».

¹⁾ Забѣлинъ. Домашній бытъ русскихъ царицъ. Матеріалы 118.

²⁾ Забѣлинъ. Домашній бытъ русскихъ царей. Стр. 186, прилож. стр. 99.

³⁾ Фаминцынъ. Домра и сродные ей инструменты, 46 и сл.

III.

Вопросъ о происхожденіи балаалайки до самаго послѣдняго времени (1891 г.) оставался еще не рѣшеннымъ. Пролить свѣтъ на него Ал. С. Фаминцынъ, авторъ трудовъ: «Скоморохи на Руси», «Гусли—русскій народный музыкальный инструментъ» и проч., доказавъ со всею убѣдительною, что балаалайка происходитъ отъ домры и есть лишь ея видоизмѣненіе. Предлагаю это доказательство въ той формѣ, въ какой мы находимъ его въ сочиненіи почтеннаго изслѣдователя: «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русскаго народа».

«Мы видѣли, что домра упоминается въ письменныхъ памятникахъ русскихъ, изрѣдка въ XVI столѣтіи, довольно часто въ XVII и, наконецъ, исчезаетъ въ XVIII вѣкѣ. Напротивъ того, въ теченіе XVIII и XIX вѣковъ, если гдѣ либо рѣчь идетъ о танбуровидномъ двуструнномъ (иногда, въ болѣе позднее время—трехструнномъ) музыкальномъ инструментѣ, то онъ уже постепенно называется не домрой, а *балаалайкой*, имя которой въ письменныхъ памятникахъ начинаетъ появляться не раньше XVIII вѣка. Балаалайка, слѣдовательно, замѣщаетъ собою домру, исчезающую изъ употребленія, именно въ пору появленія балаалайки. Въ виду того, что оба инструмента принадлежать къ одному типу музыкальныхъ орудій, что азіатскія думбры, домбры, домры отождествляются съ балаалайками, мы имѣемъ основаніе предположить, что *русская балаалайка произошла изъ домбры, что слѣдовательно послѣдняя была родоначальницей балаалайки*. Изображеній домры до насъ не дошло вовсе, а потому о внѣшнемъ ея видѣ можно строить лишь предположенія, а именно, какъ мы видѣли выше, домра состояла изъ овальнаго кузова съ одной стороны выпуклаго, а съ другой плоскаго, сравнительно длинной шейки и голосной доски, не имѣвшей голосовыхъ отверстій. Струны на домрѣ было двѣ, по которымъ ударяли плектромъ. Всѣмъ этимъ предположеніямъ, если признать домру за родоначальницу балаалайки, противорѣчатъ, однако, на первый взглядъ нынѣшній видъ русской балаалайки: послѣдняя имѣетъ корпусъ или кузовъ не круглый, а треугольный, шейку, сравнительно короткую, струны числомъ не 2, а 3; при томъ, на струнахъ балаалайки нынѣ играютъ не плектромъ, а непосредственно пальцами. Но сомнѣнія наши разсыются при ближайшемъ знакомствѣ съ формою балаалайки прошедшаго столѣтія. Изъ словъ старинныхъ писателей (конца XVII в.), упоминавшихъ о балаалайкѣ или описывавшихъ ее, узнаемъ, что первоначальная форма ея была нѣсколько пнал, а именно: *корпусъ* ея бывалъ очертанъ то *треугольнымъ*, то *круглымъ* или *овальнымъ*; *шейка* балаалайки бывала *очень*

длинная; *струны* старинная балаалайка имѣла только *двѣ*; наконецъ, на струнахъ балаалайки играли въ старину не только непосредственно пальцами, но иногда и *щепочкой* или *перышкомъ*. Приведенныя обстоятельства наглядно показываютъ, что XVIII столѣтіе (можетъ быть слѣдуетъ причислить сюда же и конецъ XVII вѣка) было переходнымъ временемъ, въ которое въ рукахъ русскаго народа изъ прежней танбуровидной домры произошла своеобразная, по треугольному виду кузова своего балаалайки: послѣдняя подъ этимъ названіемъ приобрѣла себѣ въ народѣ право гражданства и сдѣлалась почти исключительно достояніемъ простаго народа. Если же XVIII вѣкъ былъ для нашего инструмента (балаалайки) переходнымъ временемъ отъ старинной танбуровидной формы къ нынѣшней, то высказанное мною предположеніе, что родоначальницей балаалайки была домра, имѣвшая танбуровидную форму, приобретаетъ достаточное вѣроятіе, въ особенности если принять при этомъ во вниманіе свидѣтельства западно-европейскихъ писателей XVI и XVII столѣтій о русскомъ инструментѣ, сближаемомъ или съ пандурой (бандурой), цитрой (гитарой), лютеиѣй,—инструментъ, въ которомъ нѣльзя не признать домры»¹⁾.

Итакъ домра—родоначальница балаалайки, а балаалайка есть чисто русскій инструментъ. До появленія послѣдняго труда Фаминцына существовало весьма распространенное мнѣніе, что балаалайка одинъ изъ самыхъ древнихъ инструментовъ русскаго народа. Еще болѣе подтверждалось оно тѣми замѣчаніями, которыя сдѣлалъ по этому поводу Френъ, а за нимъ и Котляревскій. Одинъ арабскій писатель X в. Ибнъ-Фодлайъ, присутствовалъ на похоронахъ богатаго русса и видѣлъ какъ въ могилу въ числѣ прочей утвари, былъ положенъ музыкальный инструментъ²⁾. По мнѣнію Френа и Котляревскаго это была балаалайка. Ошибочность этого предположенія разъяснилъ Фаминцынъ, доказавъ, что вышеупомянутое у арабскаго путешественника, музыкальное орудіе было не что иное, какъ одинъ изъ типовъ арабско-персидскаго танбура.

Сообразно брячливому характеру инструмента, народъ далъ ему и соответствующее названіе. Слово «балаалайка» происходитъ отъ *балакатъ* *балакитъ*, *балакуритъ*, что значить на народномъ языкѣ болтать, говорить пустяки.

¹⁾ Фаминцынъ. Домра и сродн. ей инструменты стр. 49 и сл.

²⁾ По арабски—*tambur*. *Tambur ist ein Saiten-Instrument, mit rundem Bouche und langen Handgriffe... Ob hier etwa die Russische Балаалайка gemeint ist? die heist bei dem gemeinen Volke der Tataren auch *dambura* oder *dumbra*. Frühn C. M. Ibn-Foszlans und anderer Araber Berichte Ueber die Russen älterer Zeit. SPB. 1823. S. 15 Anm 124.*

Въ Западной Россіи встрѣчается наименованіе «балабайка», однако менѣе употребительной, чѣмъ «балабайка».

Мы видѣли, что при Михаилѣ Ѳеодоровичѣ въ дворцѣ русскихъ государей состоятъ цѣлый штатъ потѣшниковъ и скомороховъ, среди которыхъ были и домрачей. Въ первую половину царствованія Алексѣя Михайловича всѣ музыкальныя орудія подвергаются гоненію, ихъ мѣсто занимаетъ Э. Европейскія театральныя представленія и музыка. Домра теряетъ свое прежнее значеніе: съ этихъ поръ (второй половины XVII столѣтія) исчезнувшая изъ потѣшной палаты, она усваивается народомъ, который и переименовываетъ ее въ балабайку. Названіе «балабайка» впервые встрѣчается въ письменныхъ памятникахъ временъ Петра I. Въ 1715 г. по приказанію императора была устроена шуточная свадьба князя-папы; въ рукахъ нарядныхъ, между другими инструментами была и балабайка ¹⁾. Штелинь (писавшій въ 1769 г.) называетъ балабайку «всенароднѣйшимъ во всей Россіи инструментомъ», говори, что это «древнѣйшее музыкальное орудіе славянскаго происхожденія ²⁾. Несомнѣнно, свидѣтельство Штелипа говорить въ пользу того, что въ его время балабайка была инструментомъ достаточно распространеннымъ среди великоруссовъ, но тѣмъ не менѣе, оно не вполне справедливо, такъ какъ, принявъ балабайку за инструментъ «славянскаго происхожденія» и притомъ «древнѣйшій», мы должны были бы неминуемо встрѣтить упоминаніе о немъ у болѣе старинныхъ авторовъ, описывавшихъ современныя имъ музыкальныя инструменты русскаго народа. Но, на самомъ дѣлѣ, писатели, жившіе до Штелипа, вовсе не упоминаютъ о балабайкѣ. Это недоразумѣніе объясняется тѣмъ, что въ началѣ XVIII столѣтія балабайка не была такимъ распространеннымъ въ народѣ инструментомъ, какимъ аттестуетъ ее Штелинь. Подтверждаетъ это отчасти и то, что на народныхъ картинкахъ этого времени изображеніе балабайки абсолютно не встрѣчается. Итакъ только въ теченіе XVII вѣка балабайка очевидно «широко распространилась въ великорусскомъ народѣ, сдѣлавшись въ немъ настолько популярной, что ее признали за древнѣйшій инструментъ и даже приписали ей славянское происхожденіе». По мнѣнію Фаминцына «русское происхожденіе можетъ быть приписано лишь треугольному очертанію кузова, которое, замѣтивъ овальную форму корпуса домры,

рѣзко отличаетъ балабайку отъ инструментовъ того же типа всѣхъ народовъ ¹⁾.

Въ народныхъ пѣсняхъ балабайка упоминается относительно рѣдко и самые стихи, называющіе балабайку, риемованные, что несомнѣнно указываетъ на новѣйшее ихъ происхожденіе. Еще болѣе убѣждаетъ насъ въ этомъ то, что мы встрѣчаемъ старинныя пѣсни, къ которымъ въ новѣйшее время присоединена балабайка. Напримѣръ:

Какъ шли прошлы веселые
Два молодца удалые (т. е. скоморохи),
Они срѣзали (съ ракиты) по пруточку,
Они сдѣлали по гудочку.
Срѣжу съ березы три пруточка,
Сдѣлаю три гудочка,
Четвергую балабайку,
Стану въ балабайку играти ²⁾.

«Уже самое несоотвѣтствіе числа пруточковъ (3) и сооружаемыхъ изъ нихъ инструментовъ (4) показываетъ, что балабайка, какъ четвертый инструментъ, включена въ пѣсню, пристрагнута къ тремъ стариннымъ, традиционнымъ гудкамъ, уже въ позднѣйшее время ³⁾.

Слѣдующая пѣсня сама говорить за свое весьма позднее происхожденіе:

Что дѣвѣ хочется?
Забаву хорошую:
Лакея со скрипкою,
Ваньку съ балабайкою.
Балабайка гудокъ
Разорвала весь домокъ,
А соха, борона
Весь домокъ собрала ⁴⁾.

Въ одной изъ скорыхъ пѣсней Уфимской губерніи поется:

Вечеръ Васенька по улицѣ прошелъ
Онъ и наигры наигрываетъ,
Въ балабайку побрыкиваетъ,
Балабайка выговариваетъ ⁵⁾.

На основаніи приведенныхъ примѣровъ мы можемъ заключить, что балабайка вошла во всеобщее употребленіе въ народѣ сравнительно поздно и не можетъ ни въ какомъ случаѣ считаться инструментомъ древнимъ.

На русскихъ народныхъ картинкахъ XVIII столѣтія мы находимъ изображеніе балабайки въ

¹⁾ Голицыновъ. Дополненіе къ дѣяніямъ Петра Великаго 1790—1797. X стр. 23.

²⁾ *Stæhlin* Nachrichten von der Musik in Russland, въ Haygold's Beylagen Zum Neuveränderte Russland 1770, II, 67.

¹⁾ Фаминцынъ. Домра и сродн. ей инструменты, стр. 59.

²⁾ Плясовая Новгородской губ.- Римскій-Борскаковъ. Сборникъ русскихъ народныхъ пѣсней 1 № 39.

³⁾ Фаминцынъ. Домра и сродные ей инструменты стр. 60.

⁴⁾ Плясовая Тульской губ. Шейнъ, Русскія народныя пѣсни. 1870 г. 1 стр. 190.

⁵⁾ Пальчиковъ. Крестыньскія пѣсни, записанныя въ селѣ Николаевкѣ. Мензелинскаго уѣзда, Уфимской губерніи № 114.

томъ видѣ, какъ она употреблялась въ народѣ. На картинкѣ, носящей заглавіе «Знай себя, указывая на своемъ домѣ» (второй половины XVIII в.) между прочимъ изображенъ паренъ, держащій подъ мышкой балаалайку съ треугольнымъ кузовомъ.

На другой, изображающей погребеніе ката мышами («мыши ката погребаютъ»), мы усматриваемъ мышъ, несущую балаалайку (также имѣющую треугольный кузовъ); рядомъ съ ней написано: «вбалаалайку играетъ, гостей созываетъ».

Ранѣе XVIII столѣтія мы не встрѣчаемъ изображеній балаалайки на дубочныхъ картинкахъ и это говоритъ въ пользу новѣйшаго происхожденія нашего инструмента.

Въ настоящее время балаалайка постепенно исчезаетъ изъ народнаго употребленія, ея мѣсто занимаетъ гармоника, появившаяся въ Россіи въ первой половинѣ настоящаго столѣтія и «нынѣ

сдѣлавшаяся первенствующимъ народнымъ музыкальнымъ инструментомъ»¹⁾.

Но въ началѣ XIX вѣка балаалайка была широко распространена и преимущественно въ сѣверной и западной полосахъ Россіи. Она была необходимымъ инструментомъ жителей Новгородской, Тверской, Тульской, Казанской, Самарской, Нижегородской, Уфимской, Костромской, Ярославской и др. губерній. Это подтверждаютъ частью пѣсни, въ которыя включена балаалайка, пишущіяся въ этихъ губерніяхъ, частью же упоминанія писателей начала и середины текущаго столѣтія.

Б Бабкинъ.

(Продолженіе будетъ).

¹⁾ Фаминцынъ. Домра и сродныя ей пвстр. стр. 64.

Справочный Отдѣлъ.

Музыкальный конкурсъ.

Докт. Альфредъ Штельпнеръ (Stelzner) въ Дрезденѣ изобрѣлъ два новыхъ струнныхъ инструмента, изъ коихъ одинъ, *Violetta*, имѣетъ собой заполнить въ квартетѣ пробѣлъ между альтомъ и виолончелью, а другой, *Cellone*, играетъ роль баса, болѣе низкаго по звуку, нежели родственная ему виолончель. *Вioletta*—ручной струнный инструментъ, размѣромъ средней величины альты; на ней играется одинаково легко, какъ и на послѣднемъ. Она строится квартой ниже альты, т. е. октавой ниже скрипки (*G, d, a, e*) и удобнѣе всего пишется: а) въ партитурѣ чрезъ теноровый клычъ, б) въ голосахъ—скрипичнымъ ключемъ и октавой выше нежедъ ея постоянные звуки. Что касается характера ея пѣвучести, то ея низкіе тоны звучатъ полнѣе, средніе—мягко и захватывающе, высокіе—благодаря новой свободной струнѣ—удобны для пѣвучихъ мелодій. *Cellone*—величиною съ виолончель, строй ея квартой ниже послѣдней, т. е. на 2 октаны ниже скрипки (*G, D, A, e*). Звучность подобна—виолончельной и звучитъ по отношенію къ контрабасу (къ которому она должна приближаться)

легко, свободно, пѣвуче. Пишется а) въ партитурѣ—бассовымъ ключемъ, нотами ея натуральной звучности, б) въ голосахъ—бассовымъ ключемъ квартой выше.

Чтобы ввести эти новые инструменты въ употребленіе—преимущественно въ камерной музыкѣ, назначается настоящій конкурсъ (для композиторовъ всѣхъ странъ) съ двумя преміями по 500 герм. марокъ каждая за сочитаніе:

1) *Квартета* для скрипки, альты, вюлетты и виолончели.

2) *Секстета* для 2-хъ скр., альты, вюлетты, виолончели и челлоце.

Партитура и голоса должны быть писаны удобочитаемо, по вышеизложеннымъ, относительно нотаций, указаніямъ. Форма сюиты допустима.

Сочиненія должны быть адресованы, подъ девизомъ, въ конвертахъ, въ коихъ должно заключаться имя автора, не позже ³/₁₅ августа с. г. въ канцелярію королевской дрезденской консерваторіи.—Результаты конкурса будутъ объявлены въ началѣ октября с. г.

Печатныя описанія *вюлетты* высылаются по требованію дрезденской консерваторіи.



НЕКРОЛОГЪ.

Albarella d'Afflitto, Ric.—композиторъ—† въ Неаполь.

Vaterstraatz, Федоръ Ивановичъ извѣстный флейтистъ—арт. оркестра Импер. русской оперы (съ 1859 г.) и проф. Спб. консерваторіи—† 12 мая, въ Спб., погребенъ 15 мая на Волковомъ кладбище.

Villaret—извѣстн. въ свое время теноръ франц. оперы—† 27 апр. въ Сюренѣ. Род. 29 апр. 1830 г. въ Milhaud, Dep. Gard.

Gavaudon, Luigi — проф. муз.—† 73 лѣтъ въ Неаполь.

Gassi, Franz — бывш. теноръ корол. оп. въ Буда-Пештѣ—† 13 апр. тамъ же, 45 лѣтъ. Его нѣтъ въ виду Вагнеръ для перваго исполненія роли Зигфрида.

Gorritti, Felipe—органистъ и испанскій композиторъ,—† 63 лѣтъ въ Тулузѣ (род. 1833 въ Huarte).

Dorus-Gras, m-me Julie Aimée Isèphe—бывшая пѣв. франц. оперы—† въ Парижѣ.

Engel, Fritz—дириж. швейц. мужскаго хора въ Балтиморѣ—убитъ 30 дек. 95 (род. въ Эссингенѣ, Aargau).

Lang, Arnold—бывш. редакторъ «Schweizer Sängerszeitung», авторъ многихъ пѣсенокъ—† 12 апр. (въ Цюрихѣ?), 58 лѣтъ.

Leslie, Henry David извѣстный—композ. и дириж.—† 74 лѣтъ въ Лондонѣ. L. род. 18 июня 1822 г.; изъ произведеній его извѣстны: ораторіи,

оперы, оперетки, симфонія, увертюра, квартеты и т. д.

Nicolai, W. F. G.—композ. и директ. Корол. музык. школы въ Гаагѣ, редакторъ муз. газеты *Sacilia*, † 29 апр. (род. 20 ноября 1829 г. въ Лейденѣ).

Preus, Ed.—препод. муз. въ Вѣнѣ † 21 апр. тамъ же, 54 лѣтъ.

Pummerl, Александръ—извѣстн. композиторъ—† 12 апр. въ Мюнхенѣ. Род. 1833 г. въ Ревелѣ; въ молодости онъ переселился въ Германію, гдѣ, благодаря протекціи Бюлова, поступилъ скрипачемъ въ Веймарскій оркестръ. Онъ сочинилъ 2 оперы («Der faule Hans», «Wem die Krone»; обѣ были пост. въ 1891 г. въ Веймарѣ, подъ упр. его ученика—Рих. Штраусса), нѣсколько извѣстныхъ оркестр. пьесъ: «Seraphische Fantasie», «Драматическая легенда», «Olafs Hochzeitsreigen», «Sursum corda» и др.

Stehle, Ed.—муз. директоръ и органистъ въ Ст. Галленѣ—† 11 апр. тамъ же.

Steinmetz-Meyer, Georg — препоп. муз. школы въ Цюрихѣ—† 19 янв. тамъ же (род. въ Касселѣ).

Stermich de Valcrociata, Graf. Nicolo de,—композ. «Desiderio, Herzog von Istrien» и «La Madre slava»—† въ Зарѣ (Далмаци).

Hiller, Frau Dr. von (рожд. Nogé, вдова композ. Хиллера)—бывш. пѣвица—† 26 апр. въ Кѣльнѣ, 76 лѣтъ.

Zimmer, Otto—муз. директоръ—† въ Бреславлѣ.

ОТЪ РЕДАКЦІИ.

Вслѣдствіе запроса многихъ изъ Гг. подписчиковъ, а также во избѣжаніе всякихъ недоразумѣній, Редакція считаетъ долгомъ заявить, что она неимѣетъ никакихъ отношеній къ издаваемому книгопродавцемъ-издателемъ Ф. В. Шепанскимъ «Иллюстрированной Всеобщей Исторіи Музыки» Эм. Наумана, подъ редакціей Ник. Финдейзенъ. Поэтому Редакція «Русской Музыкальной Газеты» проситъ за всякаго рода справки, запросами и объясненіями по изданію сочиненія проф. Эм. Наумана, обращаться исключительно въ контору Ф. В. Шепанскаго (Невскій пр. № 34).

Редакторъ-Издатель *Ник. Финдейзенъ*.

Доволено цензурою. С.-Петербургъ, 18-го Мая 1896 г.

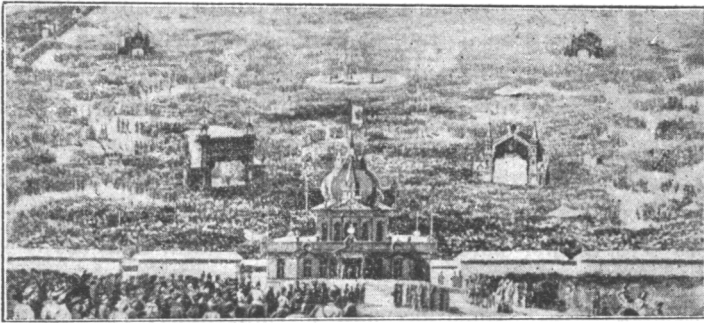
Тип. Н. Финдейзена. М. Морская, 9.

МУЗЫКАЛЬНАЯ

№ 7 (Июль).

ГАЗЕТА.

МУЗЫКА НА КОРОНАЦІОННЫХЪ ТОРЖЕСТВАХЪ



Общій видъ гулянья на Ходыпскомъ полѣ
(съ фот. Г. Трунова).

ВЪ МОСКВѢ.

Ст. Ив. Липаева.

Тдѣ совершается торжество, тамъ не обходятся безъ музыки. Особенно это наблюдалось въ Москвѣ, за время коронаціонныхъ торжествъ. Для музыканта-любителя Руси небезынтересно будетъ узнать, какую роль играла музыка въ упомянутые дни. И не только, пожалуй, грядущимъ поколѣніямъ все это пригодится, а и современникамъ не безразлично. Вотъ почему мы рѣшились по-дѣлиться всѣмъ слышаннымъ въ дни торжествъ, съ 8-го по 26-е мая 1896 года.

Въ день пріѣзда Царя и Царицы въ Москву, шестого мая, было холодно, сырость знобила тѣло. Свинцовыя, чисто осеннія тучки заволочнули небо. Оно будто прорвалось, и дождь то падалъ крупными каплями, то моросилъ на по-

добіе тумана. Липкая грязь, голая дѣревья усиливали сѣренькую неприглядность природы. Такъ было и на слѣдующій день. Только восьмого мая, въ день серенады въ Петровскомъ дворцѣ, въ присутствіи Ихъ Величествъ, тучи начали разрываться на мелкіе клочки. Они неслись къ востоку... и съ запада вдругъ, брызнули солнечные лучи, залили окрестность, оживили природу. На землю спустился тихій вечеръ. На небосклонѣ рдѣла послѣдняя зорька, подрумянившая два запоздалыхъ облачка. Въ воздухѣ сдѣлалось тепло и тихо. Смеркалось. У стѣнъ Петровскаго дворца, участники серенады зажигали фонарики, высившіеся надъ головами. Красные, синіе, зеленые, желтые и просто огненные, они пока блѣдно еще мерцали на фонѣ листвы, не закутанной еще темнотою ночи.

Къ дворцу, между тѣмъ, неслись коляски, кареты, спѣшилъ народъ. Скоро, на сколько могло охватить зрѣніе, вокругъ обрисовалось море головъ, колыхавшееся тихо и плавно. Вотъ свѣтъ отъ фонариковъ и лампочекъ задрожалъ, немного спутался, и участники, видимо, направились внутрь двора. По мѣрѣ того, какъ они входили, казалось, туда вливался живой потокъ огня и заполнял дворъ. Будто загорѣлся онъ тысячею огнями, будто пламя, боровшееся со вспыхнувшимъ разноцвѣтнымъ бенгальскимъ огнемъ, бросалось огненными пятнами на стѣны дворца, наружу, въ высь небесную. Тихо было въ этой небесной выси, тихо на землѣ, среди безчисленной толпы, ожидавшей звуковъ серенады. И они слышались прежде въ ударахъ оркестра, а потомъ и въ пѣніи хора изъ «Русалки» Даргомыжскаго «Да здравствуетъ нашъ князь молодой!» Затѣмъ одинъ хоръ, изъ мужчинъ и женщинъ, спѣлъ «Ночь» соч. Гуно. Плавные звуки улетѣли въ пространство; съ балкона, гдѣ сидѣлъ Царь, Царица съ Великими Княгинями и Князьями, окруженными иностранными гостями, раздались одобрительные апплодисменты. Въ отвѣтъ грянуло «ура» хора, точно эхо отдалось въ крикахъ толпы и прокатилось по обширному Ходынскому полю. Не успѣли еще смолкнуть эти возгласы, какъ раздалось вступленіе оркестра:—знакомые звуки!—«Возлѣ рѣчки» соч. Лядова. Подхватилъ ихъ хоръ, взвились они надъ головами, и тѣмъ-то роднымъ обдало, защемило сердце. Опять апплодисменты Царя съ Царицей, опять громкое «ура», за которымъ потянулись звуки панорамы изъ балета «Спящая красавица» Чайковскаго, смѣненные потомъ мужскимъ хоромъ á capella «Кто тебя, тѣнистый лѣсъ» соч. Мендельсона. Это было предпоследнимъ нумеромъ. Тотчасъ же раздался народный гимнъ. Царь съ Царицей трижды поклонились по на-

правленію къ народу, и въ то время, какъ начали они вступать во внутренніе покои, пронеслось «Слався» изъ оп. «Жизнь за Царя» Глинки. Спустя нѣсколько минутъ представители отъ участниковъ были приглашены во дворецъ. Ихъ Величества милостиво спрашивали и говорили съ представителями, а Царица собственноручно вручила имъ жетоны на память о серенадѣ. Когда Царское спасибо было передано участникамъ, въ отвѣтъ раздалось «ура». Огни потухли и дворъ началъ пустѣть, какъ и мѣстность округи, занятой народомъ. Участвовали хоры казенной оперы, консерваторіи, русскаго хорового общества, филармоническаго, фармацевтовъ-любителей и таковыхъ же Liedertafel и Männergessang-Verein. Аккомпанировали оркестры Императорскихъ театровъ. Общее количество участвовавшихъ доходило до 1.200 человекъ. Массой этой руководилъ главарь-дирижеръ г. Альтани, при сотрудничествѣ гг. Авранека и Бера. Конечно, хоры звучали внушительно, грандіозно и довольно стройно.

Когда народъ валилъ по дорогѣ въ Москву, на небѣ всплыла луна, мерцали звѣзды. Погода сулила прекрасное утро. Такъ и случилось девятаго мая, въ день торжественнаго въѣзда Царя съ Царицей въ Москву. Картина ожиданія народомъ этого въѣзда поражала эффектными сочетаніями красокъ, линій, блеска. Со всѣхъ сторонъ, въ стройномъ порядкѣ, входили полки, каждый со своимъ маршемъ. Ровно въ два съ половиною часа взвились сигналы, съ Ходынскаго поля прогремѣли пушечные залпы и отдались въ Кремлѣ. Заслышались фанфары, уступившія крикамъ «ура»: то ѣхалъ Царь на бѣломъ конѣ. Какъ только Онъ показался за черту столицы, у Триумфальныхъ воротъ хоръ грянулъ народный гимнъ, смѣшавшійся съ крикомъ толпы и 71 салютаціоннымъ пушечнымъ залпомъ. А надъ Москвой, въ то же время,

того «кое-кого», кто избавилъ его отъ такого кропотливаго труда;

2) что въ наивысшей степени неблагородно относиться къ этому «кое-кому» съ высоты своего величія, *обобравъ его дочиста*, — настолько дочиста, чтобы не возникло и подозрѣнiе въ возможности обогащенiя на счетъ такого простака;

3) что нелѣпо говорить о «*фантазии юриста*», когда фантазія есть нѣчто единое и недѣлимое, и что никто не задавался вопросомъ, лучше-ли или хуже такой фантазіи «профессорская фантазія».

Впрочемъ, что касается *сущности*, онъ правъ: я плохо понималъ седьмую симфонію во второмъ томѣ моего сочиненiя, но ужасно хорошо въ Каталогѣ, такъ что даже зародилъ имъ въ *головѣ Шюрови новую идею*. Въ общемъ, я не сержусь на Маркса; я сердитъ на его учепость, но и то не особенно. Я готовъ поблагодарить его за созданіе образцоваго творенiя, которое, *однако*, ни въ какомъ случаѣ не дѣлаетъ бесполезнымъ или лишнимъ мой скромный большой указатель, гдѣ можно *найти сразу все*, въ то время какъ у Маркса не найдешь порою того, что ему хотѣлось дать.

Различіе во всемъ! Мой указатель дѣлаетъ бесполезными Вегелера, Риса, Шиндлера. 30 толстыхъ томовъ инкварто «Всеобщей музыкальной газеты» и проч., и дѣлаетъ по той причинѣ, что всѣ эти книги вошли въ него въ сжатомъ видѣ, въ легкоуловимой системѣ, въ системѣ и порядкѣ самого Бетховена.

Мнѣ бы хотѣлось сохранить каталогъ въ *моей литературной собственности*; онъ приносилъ бы мнѣ ежегодно въ теченіе многихъ лѣтъ кое-какой доходъ, скажемъ, около 200 талеровъ, дошелъ бы, пожалуй, до втораго изданiя. Но какъ сдѣлать это? У меня нѣтъ денегъ.

Какъ покончить расчеты съ Б.? Я не желалъ бы обижать людей, какимъ бы то ни было образомъ связанныхъ съ вами. Конечно, я, по закону, былъ бы правъ передѣлать появившуюся часть каталога (опусы 1—20) и добавить къ ней остальное подъ заглавіемъ «Лексикона». Но знатность рода налагаетъ свои обязанности, налагаетъ ихъ и Бетховенъ. Я не желаю никого обижать. Согласится-ли издатель? Воз-

вратить-ли онъ вамъ мою рукопись отъ 21 по 100 опусы включительно (второй періодъ)?¹⁾

Если, дорогой другъ и моя неоцѣнимая опора, вы признаете меня способнымъ издателемъ, съ болѣе или менѣе громкимъ именемъ (что вполне допустимо въ виду 32, а то и болѣе, разжаванныхъ, проглоченныхъ и переваренныхъ мною сонатъ)²⁾, то это было бы для меня прекрасно, и я былъ бы весьма признателенъ вамъ, если бы только мои чувства по отношенію къ вамъ могли въ чемъ-нибудь возрасти.

Бѣдный Мортъе³⁾. Онъ получилъ чрезъ Монтебелло Высочайшее разрѣшеніе воспользоваться *итальянцами*⁴⁾. Онъ объявилъ большой концертъ въ дворянскомъ собраніи; исполняются увертюра «Леонора» № 3, концертъ G-dur, передаваемый имъ какъ нельзя лучше. Издержекъ 1200 рублей, а сбора не будетъ и 1500 руб. Онъ оставилъ Москву съ ежегоднымъ доходомъ отъ 2 до 3 тыс. руб.; г-жа Мортъе имѣла тамъ хорошо оплачиваемые уроки пѣнія. Онъ оставилъ Москву для своего герцога, прибылъ сюда, а герцогъ выѣхалъ и ужъ болѣе не возвратился. Бѣдный Мортъе, почтенный исполнитель опусовъ 101, 106, 109, 110, 111 и даже 96 (скрипичной G-dur'ной сонаты, передаваемой имъ особенно хорошо). Какъ человекъ, онъ не на уровнѣ своей фортепианной техники.

Пятнадцатаго числа Лаубъ, скрипачъ изъ Берлина, игралъ у гр. Матвѣя Вельгорскаго *c-moll*'ное тріо Мендельсона съ Рубинштейномъ и Кнехтомъ, или, скорѣе, Рубинштейнъ съ Лаубомъ и Кнехтомъ, такъ какъ онъ здорово отваливалъ эту музыку и сильно изумилъ меня такъ-же, какъ и Сѣрова. *Quaeritur*: играетъ-ли онъ и другія вещи такимъ же образомъ, т.-е. въ тѣхъ случаяхъ, когда имѣеть дѣло не съ европейской исторіей, а со всемірной, начертанной Бетховеномъ? *Dubito fore an*. Лаубъ

¹⁾ Вслѣдствіе пріостановки печатанiя его работы, Ленцъ хотѣлъ получить обратно отъ издателя свою рукопись, чтобы напечатать ее какимъ-либо инымъ образомъ.

²⁾ Здѣсь въ подлинникѣ каламбуръ, построенный на перепевимой игрѣ словъ *sonner* и *sonate*. *Переводъ*.

³⁾ Мортъе-де-Фонтенъ, извѣстный пианистъ.

⁴⁾ Артистами итальянской оперы.

былъ почти великолѣпенъ въ квартетѣ *F-dur* (посв. Разумовскому) ¹⁾ и восхитительномъ квартетѣ Гайдна *G-dur*.

Сѣровъ сказалъ: «какъ онъ переноситъ васъ изъ трагедіи въ комедію. Онъ говорить, вообще, рѣчи, каждое слово которыхъ поистинѣ стоитъ дуката. Около 2 часовъ ночи, при 12 градусахъ холода, бывшаго на этотъ разъ очень холоднымъ послѣ испытанной нами оттепели отъ оп. 106, мы усѣлись вмѣстѣ въ скромныя сани. «Повѣрьте мнѣ, сказалъ онъ, тріо это только нѣмецкая сентиментальность да ловкая работа и ничего больше!» Я разсмѣялся, расхохотался и онъ: мы оба бѣсновались точно черти, попавшіе изъ ада сразу въ такой холодъ. Потѣхъ не было конца.

Видите-ли, какъ мы во всемъ являемся вашими признательными маленькими учениками. Графъ не приглашалъ меня, да я въ этомъ и не нуждался, но вѣдь *quod abundat, non nocet*. Сѣровъ былъ въ такомъ же положеніи. — вотъ почему послѣ Гайдна, служившаго сигналомъ къ ужину, ваши ученики ужинкомъ вовсе не услаждались, а удалились отъ онаго съ Лаубомъ въ желудкахъ. На слѣдующій день графъ пожурилъ меня, — тѣмъ все и кончилось.

Львомъ великопостнаго сезона будетъ Лаубъ, въ пищу которому сама судьба привела цѣлыя стада.

Повторяю вамъ, дорогой другъ, что гр. Матвѣй Вельгорскій, являющійся представителемъ всего, что только здѣсь есть, самого благороднаго, живо заинтересовался вашимъ письмомъ, и тирада о «журнальныхъ ливняхъ и грозахъ, разрѣжающихъ германскій воздухъ» получила заслуженный ею успѣхъ по своему остроумію, ловкости и тонкости.

Сѣровъ всегда былъ богатъ мыслями, а съ той поры, какъ побывалъ у васъ, плодovitость его стала даже опасной для его друзей, такъ какъ мудро не вызывать у него какую угодно мелочью несчастную страсть писать, давать пищу гг. Марксамъ и, въ заключеніе, быть измѣреннымъ съ головы до ногъ ихъ презрительнымъ взглядомъ.

Я весьма серьезно подумываю послѣдовать вашему дружескому приглашенію навѣститъ васъ лѣтомъ. Я дорого

далъ бы за возможность пожать вамъ руку и вспомнить про улицу Монталонъ ¹⁾. Я надѣюсь получить къ Пасхѣ общае мое мнѣ свыше денежное вспоможеніе. Если эта надежда и это общае осуществятся, тогда мы увидимся. При моемъ 50-лѣтнемъ возрастѣ и лишаящихъ меня свободы служебныхъ обязанностяхъ, это будетъ мое послѣднее путешествіе; поэтому я отправлюсь на 3 мѣсяца, посѣщу Швейцарію, мой милый Шамуни, Оберландъ, Церматтъ, гору Розы, которую знаю въ совершенствѣ, не побывавъ тамъ ни одной ногой, — словомъ, посѣщу всю эту горную симфонію, открытую не болѣе десяти лѣтъ назадъ. Побывали-ли вы уже тамъ?

Вѣроятно предположить, что я доберусь до Ревеля и Риги!!

А тѣмъ временемъ вы, милый другъ, доставьте мнѣ мой указатель, — *ruit hora*. Мнѣ не захѣмъ говорить, что, написавъ нѣсколько строкъ Сѣрову-ли или мнѣ, вы доставите намъ обоимъ истинное наслажденіе. До свиданія!

Свидѣтельствую вамъ мою большую благодарность и говорю и думаю о васъ каждое мгновеніе.

Сердечно преданный вамъ

В. Ленцъ.

4. ²⁾

Отъ А. Н. Сѣрова.

С.-Петербургъ, ²/₁₄ апр. 1859.

Цензурный комитетъ.

Дорогой и уважаемый маэстро!

Какъ сообщилъ мнѣ Ленцъ, онъ на этихъ дняхъ писалъ вамъ, что моя поѣздка въ Германію зависѣла въ большой мѣрѣ отъ васъ. Это суцая правда. Если вы хотите доставить мнѣ удовольствіе увидѣть васъ снова будущимъ лѣтомъ, если вамъ желательно, чтобы я воспользовался всѣмъ, что для меня могло бы быть полезнымъ на предстоящихъ Лейпцигскихъ и Веймарскихъ празднествахъ, — устройте такъ, чтобы у меня въ рукахъ оказалось, — и притомъ не вдолгъ, — хорошее письмо отъ васъ, которое я, торжествуя, могъ бы показать моему министру, — и вопросъ о моемъ

¹⁾ Парижская квартира Листа, въ которой онъ занимался съ Ленцомъ.

²⁾ Съ французскаго.

¹⁾ Бетховена. Ленцъ при названіяхъ сочиненій Бетховена не ставитъ его имени. *Переводч.*

несся торжественный звонъ, непрерывной, протяжной и величественной струей.

Столица умолкла. Ея обычная жизнь нарушалась объявленіемъ герольдами дня коронаванія. Разодѣтые, сопровождаемые блестящимъ кортежемъ, они разѣзжались по улицамъ съ хорами трубачей, игравшихъ марши. Впереди красовался литавристъ.

Такъ было вплоть до четырнадцатаго мая, когда наступило самое коронаваніе, съ утра возвѣщенное пушечными залпами и фанфарами рогового оркестра придворныхъ музыкантовъ.

Пока совершалось богослуженіе и вѣнчаніе на царство, съ кококоленъ московскихъ «сорока-сороковъ» церковей раздавался то благовѣстъ, то трезвонъ. Первенствовалъ звукъ колокола на Иванъ-Великомъ, колокола, — какъ его называютъ — «реута», по народному говору «ревуна». Вслѣдъ за окончаніемъ помазанія Царя на царство, полился оглушительный красный звонъ, сливавшійся съ пушечными ударами, возгласами толпы, народнымъ гимномъ опять рогового оркестра. Длинные рога ¹⁾, на постаментѣ, горѣли на солнцѣ и производили необычайное впечатлѣніе величественностью звуковой силы.

Царь и Царица раскланялись съ народомъ съ Краснаго Крыльца и прошли въ покои Кремлевскаго дворца. Въ три часа состоялся обѣдъ ихъ Величествъ въ Грановитой палатѣ. Во время его исполнялась кантата для хора, солистовъ и оркестра, сочиненная А. К. Глазуновымъ на слова г. Крылова. Музыка «Кантаты на Священное коронаваніе Его Императорскаго Величества Государя Императора Николая II» открывается звучнымъ торжественнымъ вступленіемъ оркестра и хора «День лучезарный». Его

¹⁾ Построенные шпиль на подобіе старинныхъ роговъ, встрѣчавшихся въ прошломъ вѣкѣ у Нарышкиныхъ и др., и предъявляющіе большія трудности къ исполнителямъ.

смѣняетъ арія меццо-сопрано, исполнявшаяся г-жей Фриде, озаглавленная «Югъ», привѣтствіе коего начинается словами «Теплый Югъ». Потомъ идетъ привѣтъ «Сѣвера» въ пѣніи баса — *solo* (г. Серебряковъ) «Сіянемъ сѣвернымъ зардѣлся незримый небосклонъ». «Востокъ и Западъ» выражены дуэтомъ меццо-сопрано и сопрано (г-жа Фостремъ) въ сопровожденіи хора. Начинается этотъ прелестный дуэтъ строфами:

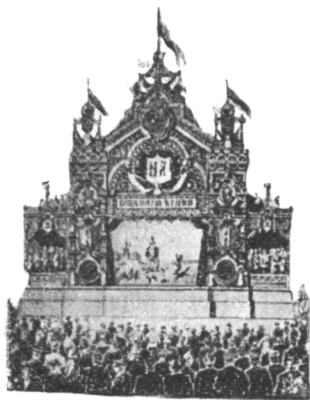
И на сонномъ востокѣ,
Гдѣ Русь пробуждаетъ народы,
И на западъ свѣтломъ,
Откуда къ намъ шло просвѣщеніе
Царить ликовалье повсюду.

Затѣмъ теноръ (г. Кошицъ) поетъ «Молитву»; «Владыка міра! Боже правый!», подходя къ предпоследнему номеру «Небо и Земля». Этотъ номеръ написанъ для слѣдующихъ четырехъ голосовъ: сопрано, меццо-сопрано, тенора и баса. Начало его поэтично:

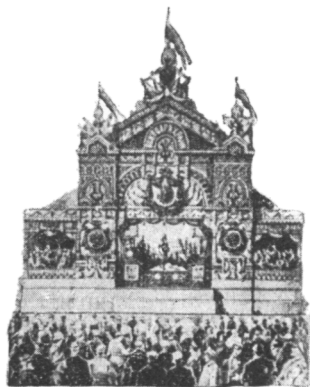
Звѣздочки небесныя
Пскрятея, играютъ,
Русская земля,
Грудью богатырскою
Широко вздохнула.

Финаль кантаты «Здравствуй, въ радости, Москва! Златоглавая!» звучитъ мощно, въ русскомъ духѣ. Кантата исполнялась хоромъ и оркестромъ казенной русской оперы подъ управленіемъ И. К. Альтани. Во время обѣда провозглашены были тосты: при 61 залгѣ изъ пушекъ за здоровье Царя, при 51 выстрѣлѣ за здоровье вдовствующей Государыни Императрицы Маріи Ѳеодоровны и при такомъ же количествѣ выстрѣловъ за здоровье Царицы, 31 выстрѣлѣ извѣщаль тостъ за здравіе всего Императорскаго Дома, а 21 выстрѣлѣ за всѣхъ вѣрноподанныхъ. Вслѣдъ за провозглашеніями раздавались фанфары трубъ и литавръ кавалергардскаго Ея Величества Государыни Императрицы Маріи Ѳеодоровны полка.

Вечеромъ того же дня, т. е. четырнадцатаго мая, а потомъ пятнадцатаго и шестнадцатаго, состоялась иллюминація. Волшебный видъ столицы не поддавался описанію. Повсюду, какъ при дневномъ освѣщеніи, сновали густыя толпы народа. Образовывались хоры, проходили по улицамъ, пѣли народный гимнъ подъ возгласы «ура». Особенно много народу находились въ Александровскомъ паркѣ. Собравшаяся масса освѣщалась иллюминаціонными огнями и выматривала какъ то необычайно красиво. У Кремлевской стѣны, на горѣ, стояло вѣскольکو сотъ рабочихъ, фабричныхъ, простого люда. Доносился грудной, звонкій теноръ. Это запѣвало. «Сусанинъ съдой, куда ты ведешь насъ?» спрашивалъ пѣлъ импровизированный хоръ. Запѣвало разливался отвѣтомъ: «Гуда, куда надо!» Пѣсня, оказывается известная фабричнымъ, монотонна и грустна. Я спросилъ одного участника — почему такъ? Вотъ его разъясненіе: «Значитъ, Сусанинъ погибъ, въ лѣсу-то, ну, кабытъ, оно и не ладно выводить веселую». Не успѣлъ хоръ закончить послѣднихъ словъ пѣсни, какъ съ равнины сада гаркнули «Возлѣ рѣчки». Толпа пѣсенниковъ-любителей хлынула туда. Надо мной прогремѣлъ голосъ оборванца: «Эхъ, Москва встрепенулась!» По садовой дорожкѣ чинно двигался кружокъ мушкетъ и женщинъ. «Хорошо было дѣтинушкѣ сыпать ласковы слова, каково то, Катеринушкѣ парня ждать до Покрова»,—пѣлъ этотъ кружокъ. Это



Народный театръ на Ходынкѣ.
(Съ фот. Г. Трупова).



Народный театръ на Ходынкѣ.
(Съ фот. Г. Трупова).

слова Некрасова, проникшія въ народъ, хотя и въ искаженномъ видѣ. Хоры то тамъ, то здѣсь замолкали, и снова слышались гдѣ-нибудь. Когда толпа вынесла меня къ выходу сада, тутъ уже пѣли «Слався ты, слався нашъ русскій Царь, Господомъ данный *нашъ* Царь Государь». Буквально только эти слова и повторяли во все время мелодіи Глинки, въ унисонъ. Кончилось пѣвіе,

толпа ринулась впередъ, смяла и вынесла меня вонъ изъ сада. Было уже за полночь. Иллюминаціи Кремля потухла, кой-гдѣ блѣдно горѣли площадки, на улицахъ водворялась тишина, и только повременамъ доносились издалека вскрикиванья усталой толпы.

Въ эти три дня иллюминаціи общій видъ и поведеніе народа были одинаковы: то же пѣніе гимна, тѣ же пѣсни.

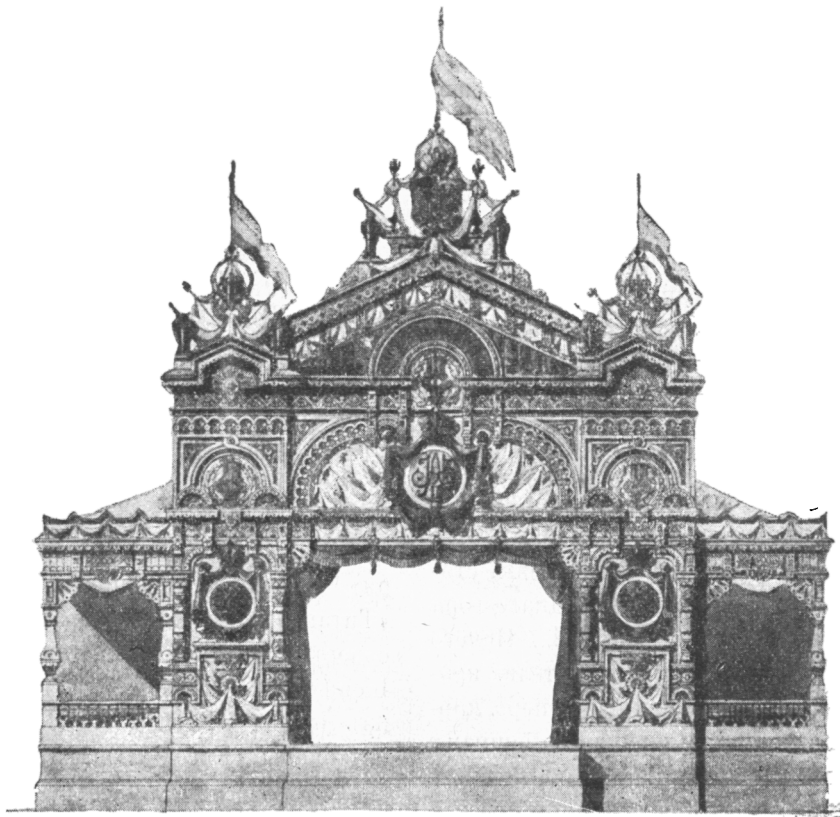
Шестнадцатаго мая въ залахъ Большого кремлевскаго дворца, въ 9 ч. 40 м. вечера состоялась высочайшій выходъ въ Грановитую палату. Шествіе, необычайно блестящее, великолѣпное, сопровождалось звуками полонезовъ. Ихъ играли: въ Андреевскомъ залѣ подъ управл. Г. И. Варлиха придворный духовой оркестръ, въ Александровскомъ—оркестръ изъ артистовъ Императорскихъ театровъ

подъ рукоподствомъ С. Я. Рябова, въ Георгіевскомъ—оркестръ преобращенцевъ, а струнный придворный подъ дирижерствомъ г. Флиге — въ Грановитой уже палатѣ. По роскошнымъ заламъ дворца, переполненнымъ высшимъ обществомъ, то и дѣло раздавался пе-

лонсезъ изъ «Жизни за Царя» Глинки, или изъ «Евгенія Онѣгина» Чайковскаго и изъ сочиненій другихъ композиторовъ.

На другой день, т. е. семнадцатаго мая, въ Большомъ театрѣ шелъ парадный спектакль, на которомъ присутствовали и Царь и Царица. Какъ только Они появились въ царской ложѣ, раз-

нѣсколько минутъ представилось полное великолѣпіе зрѣлище апофеоза. Иллюзія народнаго ликованія, подъ звуки «Славься», въ коемъ участвовалъ роговой оркестръ ¹⁾; была поразительная! По окончаніи апофеоза раздалось громкое «ура» и по требованію повторенъ былъ трижды народный гимнъ. Послѣ



Малый народный театр на Ходякиѣ.
(Съ фот. Г. Трукова).

дался народный гимнъ хора и оркестра, покрытый восторженнымъ «ура». Гимнъ былъ повторенъ три раза. Государь изволилъ сѣсть. Началась увертюра къ «Жизни за Царя», послѣ которой исполненъ былъ цѣликомъ первый актъ. Сольныя партіи были распределены такъ: запѣвало въ хорѣ—г. Вельяшевъ, Антониди—г-жа Маркова, Сусанинъ—г. Трезвинскій и Сабининъ—г. Донской. По окончаніи акта спустился, такъ называемый, «облачный» занавѣсъ, и черезъ

получасоваго антракта спектакль продолжился одноактнымъ балетомъ «Прелестная жемчужина». Танцы въ балетѣ поставлены М. Петипа, музыка написана г. Дриго. Вотъ въ нѣсколькихъ словахъ содержаніе этого балета. На дно морское спускается бѣлый геній, видитъ бѣлую

¹⁾ Безъ сомнѣнія нельзя принимать въ расчетъ анахронизмъ—участіе роговаго оркестра, котораго при Царѣ Михаилѣ Федоровичѣ не существовало.

жемчужину и любитъся ей красою. Царь коралловъ, желая наказать смѣльчака, приказываетъ обитателямъ моря взять генія. Послѣдній вызываетъ земное войско и царь коралловъ преклоняется въ покорности. Геній беретъ лучшую жемчужину моря для украшенія своей короны. Танцы исполнялись г-жами Ленъяни и Кшесинской 2-й, гг. Гердтомъ и Легатомъ 1-ымъ. Группы красиво составлены г. Петица, а музыка г. Дриго. По окончаніи параднаго спектакля Государь и Государыня откланялись присутствовавшимъ, выслушавъ гимнъ, а затѣмъ, при восторженномъ «ура», отбыли во дворецъ.

Вечеромъ того же дня Тверская улица и прилегающіе къ ней переулки буквально были запружены народомъ. Всѣ слѣзили на «народный праздникъ». Онъ омрачился печальной катастрофой. Въ шесть часовъ утра, 18 мая, раздавлено было на смерть около 1,800 человѣкъ, да нѣсколько сотъ осталось раненыхъ. Въ населеніи паника, повсюду слезы, стоны, потрясающія сцены народнаго горя и отчаянія. Мрачное событіе!... Нечего тутъ описывать живому свидѣтелю: кровавый призракъ обезсиливаетъ перо, картина праздника задернулась чернымъ траурнымъ флеромъ... Да, думаю, читатели уже знаютъ все изъ ежедневной прессы. Тѣмъ не менѣе праздникъ продолжался. Приводимъ музыкальную программу. Она открывается словами русской былинны:

У ласковаго князя Владиміра

Пированъице, почѣстепъ пиръ.

На всѣхъ званыхъ — браныхъ, приходящихи.

Народное гулянье было на Ходынскомъ полѣ, гдѣ устроены четыре большихъ театра, два цирка и нѣсколько эстрады для хоровъ. Участвовали хоры: Скалкина, малороссійскій, русскій, балалаечникъ и народный пѣвецъ Ушкановъ, русскіе дуэтисты и балалаечники Алек-

сандровы, таковыя же Цыганковы, тульскіе гармонисты (10 человѣкъ) Трофимова, московскіе гармонисты (20 человѣкъ) Добрынина, хоръ рожечниковъ (15 человѣкъ) Пахарева, труппа балалаечниковъ (10 человѣкъ) Сергѣева, хоры дѣвушекъ и парней, 15 оркестровъ военной музыки, 15 хоровъ военныхъ пѣсенниковъ. Ихъ Величествамъ благоугодно было прибыть на гулянье въ 2 ч. 10 м. по полудни. Предъ царскимъ павильономъ пѣвческаго общества, подъ управл. В. И. Сафонова, исполнили народный гимнъ и «Слався» изъ оперы «Жизнь за Царя» Глинки.

19 мая, въ Александровскомъ залѣ Кремлевскаго дворца, въ присутствіи Ихъ Величествъ, данъ былъ обѣдъ для различныхъ представителей и депутацій, въ томъ числѣ и для земскихъ дѣятелей. Придворный оркестръ, размѣщенный въ Георіевскомъ залѣ, исполнилъ, подъ управл. г. Варлиха, слѣдующую программу: увертюру изъ оп. «Жизнь за Царя» Глинки, симфоническій отрывокъ «Титанъ» соч. Ея Императорскаго Высочества Великой Княгини Александры Іосифовны, затѣмъ «Хоръ въ гридницѣ» изъ оперы «Рогнеда», Сѣрова, вальсъ изъ оперы «Евгеній Онѣгинъ», Чайковского, «Хоръ волшебныхъ дѣвъ» изъ изъ неоконченной оперы Даргомыжскаго «Рогдана», «Торжественное шествіе изъ оперы Купецъ Калашниковъ» А. Рубинштейна, «Половецкая пляска» изъ оперы «Князь Игорь» Бородина и маршъ изъ оперы «Гарольдъ» Направника.

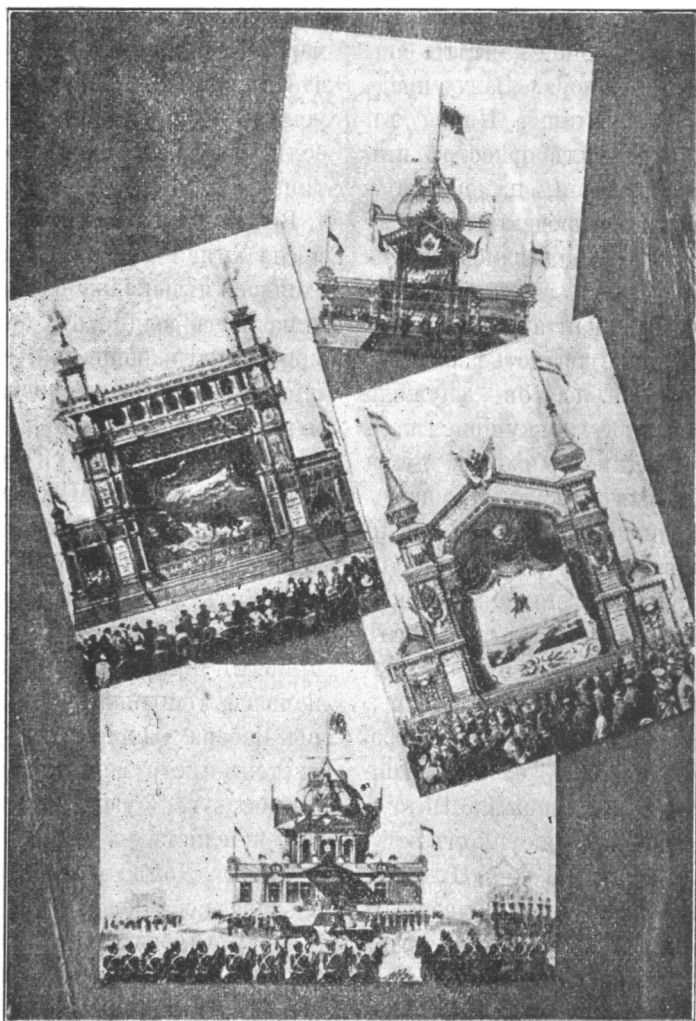
До двадцатьтретьяго мая были балы, рауты, съѣзды посольствъ, на которыхъ раздавалась и музыка. Въ упомянутой же день Царь съ Царицей прибыли въ городскую думу, въ два часа по полудни. Площадь предъ думой имѣла очень оригинальный и своеобразный видъ. Она была занята 14.000 дѣтей, дѣвочекъ и мальчиковъ, учащихъ въ

городскихъ школахъ. Въ сѣняхъ думы Ихъ Величества были встрѣчены «преображенскимъ маршемъ», исполненнымъ питомцами Руковишниковскаго пріюта. Въ залѣ Царя и Царицу поджидалъ хоръ мальчиковъ въ 230 человекъ и дѣвочекъ въ 270, собравшихся для пѣнія привѣтственной кантаты соч. М. Ипполитова - Иванова. Залъ представлялъ рѣдкое зрѣлище. Почти вровень съ поломъ стоялъ оркестръ изъ учащихся консерваторіи, на первыхъ подмосткахъ ученицы городскихъ школъ, и далѣе, на галлерей, видѣлись ученики — подростки. Всѣхъ дѣтей, участвовавшихъ въ пѣніи кантаты было 500 человекъ. Роскошное убранство зала изъ цвѣтовъ, матеріи и флаговъ, служило рамкой для всей этой движущейся картины. По поднесеніи приговора думы объ открытіи новыхъ школъ съ соизволенія Государя, директоръ консерваторіи В. И. Сафоновъ взмахнулъ своей дирижерской палочкой, и полная оживленія масса дѣтей запѣла кантату. Послѣ небольшого хорального вступленія мѣдныхъ духовныхъ, переѣкаемаго отрывистымъ аккордомъ всего оркестра, хоръ мальчиковъ запѣлъ слова: «Привѣтъ Тебѣ Отецъ державный!» Потомъ тѣмъ же мелодическимъ рисункомъ вступили дѣвочки, стихами, — «Привѣтъ Тебѣ Руси Царица!» Черезъ десятокъ — другой тактовъ оба хора соединяются и поютъ «Молитвы всѣхъ къ престолу Богу», а затѣмъ уже, при стихахъ «Царственный путь будетъ радостенъ вѣкъ», хоры сливаются вплотную съ сильнѣйшимъ fortissimo оркестра и кантата близится къ концу на красивомъ, торжественномъ задержаніи аккорда, несущагося надъ звономъ колоколовъ. Какъ само произведеніе М. Ипполитова-Иванова, на слова В. Буслаева, такъ и пѣніе ея дѣтьми, вызвали у Ихъ Величества апплодисменты и кантата была повторена. Послѣ привѣтствіе го-

родского головы дѣти, съ аккомпаниментомъ оркестра, спѣли народный гимнъ. По отъѣздѣ Царя съ Царицей по площади пронеслось дѣтское «ура». Предварительное разучиваніе кантаты было поручено преподавателямъ пѣнія въ городскихъ училищахъ. Они настолько хорошо справились съ своей задачей, что главному дирижеру понадобилось на успѣшное и прекрасное исполненіе не болѣе четырехъ-пяти полныхъ репетицій.

Вечеромъ другого дня, у германскаго посла князя Радолина-Радолинскаго состоялось музыкальное собраніе. Изъ Берлина былъ выписанъ оркестръ филармоническаго общества, а также и лучшіе современные солисты вообще Германіи. Оркестръ, подобранный человекъ изъ 55 превосходныхъ артистовъ, находился подъ упр. г. Мукъ, капельмейстера берлинской императорской оперы. Остальные артистки и артисты были приглашены изъ Берлина, Веймара, Мюнхена, Дрездена, Штутгарта. Въ десять часовъ прибыли Царь съ Царицей и концертъ начался исполненіемъ оркестра увертюры Вебера «Эврианта». Въ качествѣ солистовъ-инструменталистовъ выступили: пианистъ г. Зауэръ, скрипачъ г. Цанкъ, віолончелистъ г. Грюнфельдтъ, братъ пианиста. Далѣе г. Бульсъ спѣлъ балладу Лове, г-жа Ведекиндъ—романсы: «Соловей» Алябьева и «Кокетка» Шопена. Извѣстный квинтетъ изъ «Полета Валькирій» Вагнера исполнялся г-жами Гетце, Герцогъ, Либхенъ, Гиллеръ и Дитрихъ. Другой квинтетъ Вагнера, изъ «Мейстерзингеровъ», спѣтъ былъ г-жами Гетце, Гиллеръ и гг. Иргаузеръ, Рейхманомъ и Гетце. Одна, г-жа Дитрихъ исполнила «Ручеекъ» Тауберти и «Колыбельную пѣсню» Моцарта. Во время ужина филармоническій оркестръ подъ упр. г. Мукъ исполнилъ концертное отдѣленіе.

Слѣдующій день начался серенадой

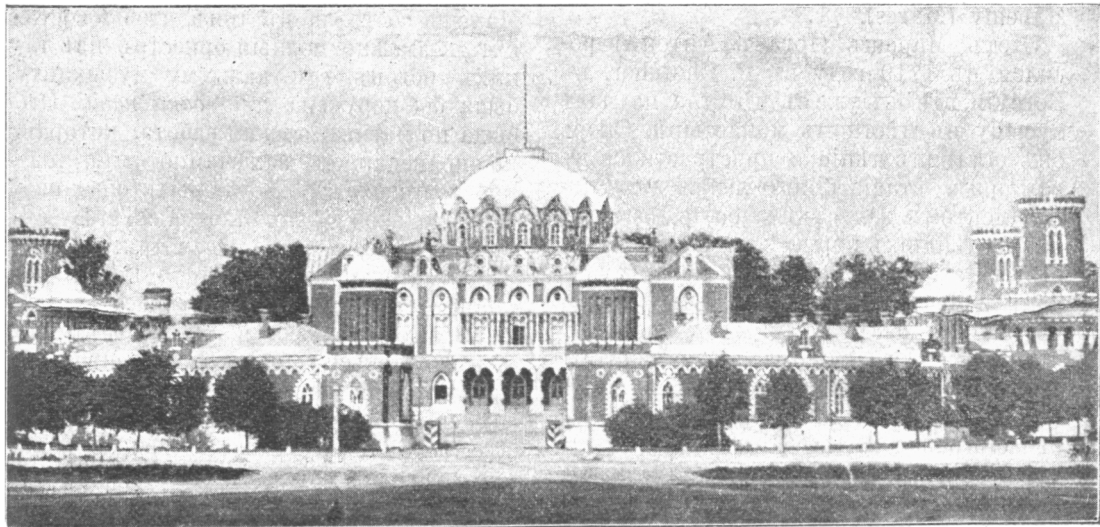


Царскій навальоль (лицевой видъ и задній фасадъ) и народныя театры («Русская» и «Конекъ Горбунчикъ») на Ходыниѣ. (Съ фот. Г. Трунова).

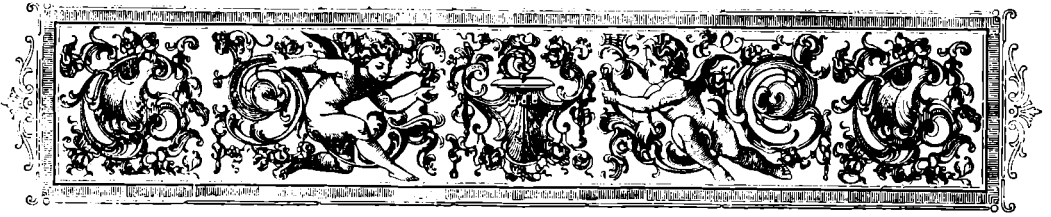
передъ окнами Большого Кремлевскаго дворца, серенадой—по случаю тезоименитства Государыни. Серенада возвѣщена была фанфарами придворныхъ музыкантовъ. Послѣ этого придворный оркестръ сыгралъ «Коль славень» и еще три-четыре, неизвѣстныя мнѣ, пьесы. Государь съ Государыней вышли на балконъ и раскланялись съ привѣтствовавшими. Въ семь часовъ вечера въ Георгіевскомъ залѣ данъ былъ въ присутствіи Ихъ Величествъ обѣдъ посламъ и посланникамъ, на которомъ музыкальная

программа исполнена была оркестромъ, хоромъ и солистами московскихъ Императорскихъ театровъ. Управлялъ А. К. Альтани. Оркестръ сыгралъ увертюру Глинки изъ «Руслана и Людмилы», отрывки изъ «Мейстерзингеровъ» Вагнера, сюиту «Иродіада» Массенэ, совместно же съ хоромъ и солистами исполнялись отрывки изъ различныхъ оперъ.

Двадцать шестого мая Ихъ Величества отбыли изъ Москвы и ея жизнь потекла обычнымъ будничнымъ порядкомъ.



Петровскій дворецъ въ Москвѣ, гдѣ исполнялась серенада 8-го мая.



РОГОВАЯ МУЗЫКА ВЪ РОССІИ.

(Историческая справка).

Нашимъ читателямъ уже извѣстно, что для настоящихъ коронаціонныхъ торжествъ былъ вновь сооруженъ, по стариннымъ образцамъ, оркестръ роговой музыки. Вотъ нѣсколько свѣдѣній объ этомъ любопытномъ явленіи, одномъ изъ первыхъ музыкальныхъ явленій въ Россіи вообще.

Роговая музыка существовала въ Россіи не долго; впервые мы ее встрѣчаемъ при императрицѣ Елисаветѣ Петровнѣ, а изобрѣтеніе ея приписываютъ чеху Марешу (Mares).

Этотъ Марешъ (Іоганъ Антонъ) родился въ 1719 году въ м. Chotéboř, въ Богеміи, гдѣ онъ уже съ дѣтства изучалъ музыку въ мѣстномъ монастырѣ. Скоро онъ оставилъ пѣніе и пристрастился къ валторнѣ, ставшей его любимымъ инструментомъ. Онъ сдѣлался однимъ изъ извѣстнѣйшихъ виртуозовъ на этомъ инструментѣ. Какъ любознательный музыкантъ, онъ все-же продолжалъ усердно изучать музыку у разныхъ специалистовъ, между прочимъ у знаменитаго Цика (Zika), въ Берлинѣ, — виолончелиста. Впослѣдствіи, по свидѣтельству своего біографа, J. Ch. Hinrichs'a, онъ поступилъ въ придворную капеллу виолончелистомъ. — Въ бытность свою, въ 1747 г., въ Берлинѣ, сынъ Россійскаго канцлера — графъ Бестужевъ, познакомившись съ отличнымъ исполненіемъ Мареша на валторнѣ, пригласилъ его поступить въ оркестръ своего отца. Марешъ принялъ предложеніе и пріѣхалъ въ Россію въ слѣдующемъ-же году. Императрица, услышавъ Мареша во время исполненія застольной музыки, плѣнилась его игрой и назначила его камеръ-

музыкантомъ. Въ новой должности, подъ начальствомъ любителя музыки, гофмаршала Нарышкина, онъ занялся исправленіемъ охотничьихъ роговъ. Тогда-то Марешу и пришла мысль создать новый родъ оркестра, исключительно изъ роговъ. Съ одобренія Нарышкина онъ принялся за устройство роговой музыки и уже въ 1851 году привелъ въ образцовый порядокъ новый оркестръ, состоявшій изъ хорошо дисциплинированныхъ, по конечно ничегу въ музыкѣ не смыслившихъ, крѣпостныхъ музыкантовъ. Идея Мареша состояла въ томъ, чтобы составить возможно полный оркестръ изъ такихъ роговъ, гдѣ каждому музыканту была бы поручена *всего одна нота*. Это была по истинѣ адекая работа, которая, по справедливому замѣчанію одного изъ иностранцевъ¹⁾, «могла быть организована только въ такой странѣ, гдѣ существуетъ рабство». Несмотря на всю несостоятельность мнѣнія о Россіи покойнаго изслѣдователя Амброса, утверждавшаго, что «роговой оркестръ, долженъ считаться *единственной* оригинальной художественной музыкой... и то введенной иностранцемъ»²⁾ тѣмъ не менѣе, германскій ученый вѣрно опредѣляетъ это явленіе, считая его «курьезнымъ купштюкомъ: для незначительнѣйшей мелодіи требуется толпа музыкантовъ, такъ какъ каждому изъ нихъ съ чисто рабскимъ механизмомъ порученъ всего одинъ звукъ»³⁾. Со своимъ ро-

¹⁾ Путешественника Массона, см. его *Mémoires sur la Russie*, 1802.

²⁾ Полное незнакомство Амброса съ исторіей музыки въ Россіи вполне доказалъ уже А. Н. Сѣровъ.

³⁾ *Geschichte der Musik von August Wilhelm Ambros. Zweiter Band. 3 Auflage, 1892. стр. 131.*

вымъ оркестромъ Марешъ исполнялъ труднѣйшіе, по тому времени, пьесы: увертюры, симфоніи и т. д. Способный чехъ былъ назначенъ придворнымъ капельмейстеромъ роговой музыки, въ каковой должности, онъ, вѣроятно, пребывалъ до смерти своего кровителя. Марешъ оставилъ послѣ себя трактатъ о введенной имъ роговой музыкѣ, изданный позднѣе его биографомъ. Подъ конецъ своей жизни, Марешъ оставилъ рогъ и поступилъ, какъ было сказано выше, виолончелистомъ въ придворную капеллу. Этому, вѣроятно, способствовала и переѣзна начальства, послѣ смерти Нарышкина. Огорченный и расхворавшійся Марешъ прожилъ потомъ недолго: онъ скончался, въ Петербургѣ (вѣроятно и въ русскомъ подданствѣ?), 30 мая 1794 года, оставивъ послѣ себя дочь, впоследствии безвѣстную у насъ, въ началѣ нынѣшняго столѣтія, пианистку.

Придуманная и съ легкой руки Мареша введенная имъ въ моду *роговая музыка* весьма распространилась во второй половинѣ прошлаго вѣка въ Россіи. Она была любимымъ развлеченіемъ вельможъ; наиболѣе состоятельные и музы-

кальные изъ нихъ содержали при своихъ дворахъ подобныя оркестры роговой музыки. Такъ извѣстенъ оркестръ у графа Разумовскаго, капельмейстеромъ котораго, былъ Карлъ Лау, также родомъ изъ Богеміи. Композиторъ и виртуозъ на своемъ инструментѣ онъ, по свидѣтельству Фетиса, преподавалъ музыку въ университетѣ въ Екатеринославѣ (?—*NB.* Никакого университета, конечно, да еще съ музыкальными предметами, въ Екатеринославѣ не могло быть), гдѣ онъ находился въ годъ смерти Мареша. Вѣроятно его увлекло на югъ путешествіе Екатерины II, въ Крымъ, когда онъ, уже находясь на службѣ у князя Потемкина, управлялъ музыкальною частью торжества встрѣчи Екатерины съ императоромъ Іосифомъ II.

Съ прибавленіемъ къ мѣднымъ духовымъ (о чемъ бывало такъ жалѣлъ Глинка) пистоновъ, роговая музыка постепенно стала выходить изъ моды и въ началѣ нынѣшняго вѣка прекратилась совершенно.

Прилагаемъ любопытный снимокъ со стариннаго изображенія оркестра роговой музыки.

Ф.



Оркестръ роговой музыки конца XVIII в.

ПАМЯТИ ЛИСТА.

Великая печаль объяла всѣхъ чувствующихъ, мыслящихъ и любящихъ людей — 10 лѣтъ тому назадъ: 1 Августа (20 Іюля нашего стиля) 1886 года потушился факель одного изъ замѣчательнѣйшихъ художниковъ, одного изъ величайшихъ дѣятелей новаго вѣка. Въ ночь съ 31-го Іюля на 1-е Августа въ Байрейтѣ скончался Францъ Листъ.

Его друзья, ученики, поклонники и весь образованный міръ только что собирались торжественно отпраздновать 75-лѣтнюю годовщину дня его рожденія (20 октября) — и всего за два мѣсяца до срока — вся эта толпа друзей и поклонниковъ оплакивала Листа, провозжая его бренные останки на мѣсто *вѣчнаго успокоенія* — кладбище въ Байрейтѣ, томъ же самомъ Байрейтѣ, гдѣ было построено его покойнымъ другомъ и столь же великимъ музыкальнымъ реформаторомъ, какъ и онъ самъ — Рихардомъ Вагнеромъ — его *Wahnfried*, въ которомъ Листъ и провелъ свои послѣдніе дни жизни.

Послѣдній годъ — 1886-й — былъ какъ бы послѣднимъ триумфальнымъ шествіемъ великаго героя-артиста. Въ Римѣ, Будапештѣ, Парижѣ, Лондонѣ, Зондерсгаузенѣ (на собраніи основаннаго имъ Всеобщаго музыкальнаго союза), Кольпахѣ, вездѣ Листъ встрѣчалъ послѣднія восторженныя клики толпы, глубокое уваженіе всѣхъ музыкантовъ. Осенью онъ собирался посѣтить Петербургъ, въ которомъ онъ былъ связанъ узами музыкальнаго родства съ лучшими нашими композиторами...

Водянка быстро и окончательно захватившая Листа скоро увлекла его въ могилу...

И вотъ скоро минуютъ эти первые 10 лѣтъ, 10 лѣтъ съ тѣхъ поръ, какъ *весь* музыкальный міръ лишился своего великаго и благороднѣйшаго представителя! Листъ былъ послѣднимъ могиканомъ той новой великой эпохи музыкальныхъ творцовъ, которая создала Берліоза, Вагнера, Глинку и Шумана....

Настоящей замѣткой мы только хотѣли напомнить русскимъ музыкантамъ объ истекающемъ 10-лѣтіи со дня смерти Листа. Его же памяти или, вѣрнѣе, жизни и дѣятельности мы посвятимъ значительную часть слѣдующей книжки „Русской Музыкальной Газеты“, а въ настоящей печатаемъ переводъ писемъ къ нему его русскихъ поклонниковъ.

Листъ въ письмахъ къ нему русскихъ друзей.

(Переводъ А. В. Оссовскаго).

Помѣщаемъ здѣсь переводъ писемъ къ знаменитому музыканту, подписанныхъ именами его русскихъ друзей и напечатанныхъ въ не такъ давно вышедшемъ изданіи «Письма выдающихся современниковъ къ Фр. Листу»¹⁾. Невошедшія въ эту серію письма А. Г. Рубинштейна будутъ помѣщены въ слѣдующей книжкѣ «Русской Музыкальной Газеты».

1. ²⁾

Отъ А. Ф. Львова ³⁾.

М. Г.

Позвольте мнѣ вполнѣ искренно поблагодарить васъ за чрезвычайное удовольствие, доставленное вами удивительнымъ исполненіемъ сочиненія Вебера. Я слышалъ и самъ исполнялъ много музыки, и мое ухо поэтому сильно избаловано. Но это высокое совершенство, эти огонь и гений, которыми былъ полонъ каждый вышедшій изъ подъ вашихъ пальцевъ звукъ, восхитили меня, и моему удивленію не было границъ. Да, на вашу долю выпало завидное счастье давать вашимъ ближнимъ возможность переживать такія мгновенія, какія пережилъ я, слушая васъ.

Пользуюсь случаемъ довести до вашего свѣдѣнія, что, во исполненіе выраженного вами желанія послушать Бетховенскіе квартеты, я сдѣлалъ необходимыя приготовленія къ слѣдующему вторнику. Надѣюсь, вы не откажете намъ въ удовольствіи видѣть васъ въ нашемъ обществѣ.

¹⁾ См. «Р. М. Г.» за февраль 1896 г.

²⁾ Съ французскаго.

³⁾ Письмо это вызвано впечатлѣніями перваго концерта, даннаго Листою въ П--гѣ 20 апр. 1842 г.

Прошу принять увѣреніе въ самомъ искреннемъ расположеніи глубоко преданнаго вамъ

Алексѣя Львова.

21 апрѣля.

Мы начнемъ въ 9 часовъ.

2. ¹⁾

Отъ В. Ленца.

(С.-Петербургъ, 21 января 1857 г.

Дорогой другъ!

Буссеніусъ²⁾ написалъ мнѣ, что вы возвратились къ роднымъ пенатамъ. Теперь я понимаю, почему вы не отвѣчали на мое письмо, посланное въ августѣ и заключавшее въ себѣ просьбу къ вамъ.

На этотъ разъ я хочу поговорить съ вами о человѣкѣ, посвятившемъ всю силу своей мысли изученію третьяго стіля Бетховена и настолько освоившимся съ этой областью и пріобрѣтшимъ въ ней такія ясность и проницательность анализа, что я, по крайній мѣрѣ, затрудняюсь указать равнаго ему въ этомъ отношеніи.

Александръ Сѣровъ, коллежскій совѣтникъ, правовѣдъ, какъ и я, музыкальный критикъ по призванію и влеченію, пишетъ на русскомъ языкѣ монографію о послѣднихъ квартетахъ великаго композитора, переводъ которой я постараюсь какъ можно скорѣе предложить вниманію ученой и безконечно чуткой въ этихъ вещахъ нѣмецкой публики. Въ то же время, Сѣровъ осуществляя мысль, вдохновенную вашимъ удивительнымъ переложеніемъ 9-й симфоніи, и самъ переложимъ для двухъ фортепіано послѣдніе квартеты и послѣднія сонаты; переложенія сдѣланы

¹⁾ Съ французскаго.

²⁾ Издатель книги Ленца о Бетховенѣ.

съ полнымъ знаніемъ дѣла, съ любовью и окажутъ большую помощь всѣмъ лицамъ, которыя пожелали бы проникнуть во всю глубину музыкальнаго творчества Бетховена послѣднихъ дней.

Сѣрову было бы желательно найти издателя для этихъ переложеній на два роля, посвящаемыхъ вамъ, и онъ обратился по этому поводу ко мнѣ, такъ какъ я часто вижу и высоко цѣню его.

Дорогой другъ и благородный покровитель всего талантливаго, отвѣтите мнѣ, — не заставляя долго ожидать, — принимаете-ли вы посвященіе этого замѣчательнаго труда и найдете-ли какую-либо возможность издать его?

Тотчасъ по полученіи отъ васъ утвердительнаго отвѣта я перешлю рукописи съ рукъ на руки.

Первая часть моего каталога уже появилась ¹⁾. Прочли-ли вы ее?

Гр. Матвѣй Вьельгорскій находится въ Ниццѣ. Моя некрологическая замѣтка о гр. Михаилѣ Вьельгорскомъ ²⁾, моему духовному отцѣ, должна быть вамъ уже известна.

До свиданья, дорогой другъ. Лычу себя надеждой, что у васъ найдется время написать мнѣ два слова.

Всецѣло преданный вамъ

В. Ленцъ.

С.-Петербургъ, д. Мюссара, Итальянская.

3. ³⁾

Отъ него-же.

С.-Петербургъ, 18 февр. (1 марта) 1859 г.

Дорогой и искренній другъ.

Я долженъ поблагодарить васъ за ваше товарищеское и ободряющее письмо 18-го февраля, что и исполняю ото всего сердца.

Прежде всего, зная ваше богатое самими высокими чувствами сердце и желая доставить вамъ несомнѣнное удовольствіе, сообщу, что письмо ваше подыало меня въ глазахъ гр. Матвѣя Вьельгорскаго, которому я прочелъ его: онъ достоинъ этого по тому участию, съ которымъ относится ко всему, что ка-

сается васъ самихъ и вашихъ близкихъ (къ ихъ числу принадлежить и будетъ принадлежать нашъ прекрасный, благородный Бронсаръ). Сѣровъ также пришелъ въ восхищеніе ото всего, что вы сказали въ письмѣ по его адресу; а то, что вы говорите о его переложеніяхъ, сослужило въ свою очередь и ему хорошую службу передъ графомъ, съ которымъ я свелъ его на почвѣ музыкальнаго творчества.

Онъ только что кончилъ статью противъ А. Ботта по поводу пресловутаго лидійскаго лада, который этотъ милый франкъ считаетъ «*лирическимъ стилемъ*». Статья усладитъ васъ по-царски.

Я помѣщу въ «Лейпцижанинѣ» ¹⁾ отчетъ о Сѣровскомъ философскомъ курсѣ музыки.

Марксъ — глубокой талантъ гармониста, и его удивительная книга ²⁾ бесспорно лучшая изъ написанныхъ доселѣ по этому предмету, что однако не мѣшаетъ ей имѣть непростительные промахи. Напр., я укажу (напамять, — такъ какъ Сѣровъ съ жадностью уцѣпился за мой экземпляръ сочиненія) на смѣшную оцѣнку замѣчательныхъ вариаций на тему, встрѣчающуюся въ «Прометѣѣ», «псмной героической» симфоніи и *контредансъ* Бетховена для фортепiano; этого Марксъ не знаетъ, потому что онъ не прочелъ толкомъ моей книги, такъ или иначе, написанной по-французски. Я скажу также, что способъ оцѣнки Марксомъ большой увертюры «Леонора», царицы всѣхъ оперныхъ увертюръ, давшей намъ уже вполне готовымъ роскошнаго Вебера, далеко не покоится на великихъ основахъ музыкальной критики, установленныхъ Вагнеромъ и Листомъ. Подобныхъ примѣровъ не мало. Превосходный профессоръ гармоніи и уважаемый писатель въ тиши своего кабинета позабылъ:

1) что довольно некрасиво брать у кое-кого, называемаго имъ по имени, указатель, плодъ пятилѣтнихъ изысканій, сравненій и справокъ, вычеркнувъ изъ него годы первыхъ изданій произведеній Бетховена, чтобы *украсить* ими *свой текстъ*, уже не называя по имени

¹⁾ «Критическій каталогъ полного собранія сочиненій Бетховена», вошедшій также и въ монографію о Бетховенѣ.

²⁾ † 1856 г., 9 сент.

³⁾ Съ французскаго.

¹⁾ Т. е. въ «Новомъ музык. журналѣ», издававшемся Бренделемъ въ Лейпцигѣ.

²⁾ «Жизнь и труды Бетховена», 1858.

путешествіи уладится очень естественно и очень просто.

Въ противномъ случаѣ мнѣ будетъ стоить большого труда убѣдить мое начальство въ чувствуюмой мною необходимости «*подышать великимъ воздухомъ цивилизаціи*» (это единственная удачная фраза изъ всего памфлета Улыбышева).

Если бы вы только знали, насколько тяжело мое положеніе въ моемъ родномъ городѣ! Я всё усилія прилагаю, чтобы дѣлать дѣло, и *ничто* мнѣ не удастся.

Вамъ ужъ извѣстно кое-что о *моемъ курсѣ*, о моихъ публичныхъ чтеніяхъ въ университетѣ. Вы, конечно, увѣрены, что я не взлѣзъ бы на кафедру для того, чтобы проповѣдывать вздоръ или пережевывать элементарныя свѣдѣнія изъ учебниковъ. Но, вѣдь, внутреннія достоинства цѣнятся на нашемъ рынкѣ много ниже вуля.

Наша публика—да и есть-ли она у насъ?—не имѣетъ ни малѣйшаго желанія научиться *мыслить* въ дѣлѣ искусства, не имѣетъ никакой склонности просвѣщать свой умъ, и я имѣлъ удовольствіе видѣть мою аудиторію почти пустою. Сорокъ человѣкъ—вотъ всё мои слушатели. *Vox clamantis in deserto*.... Среди посѣтителей *ни одного студента*,— а вѣдь чтенія происходятъ въ университетѣ—предо мною лишь подлая кучка нѣмцевъ, ненавидящихъ и чернящихъ меня. *Ни одного изъ нашихъ литераторовъ*,— сдѣлано все возможное, чтобы создать мнѣ славу шарлатана. Ни одного лица изъ высшаго круга (гр. Вѣльгорскій находить, что университетъ *очень далеко* отъ Михайловской площади). Одинъ лишь нашъ несравненный кн. Одоевскій удостоиваетъ мои чтенія своимъ присутствіемъ и немного утѣшаетъ меня послѣ каждаго вечера своими идущими отъ сердца похвалами.

Русская печать (большіе журналы) хранятъ полное молчаніе о моемъ предпріятіи, во всякомъ случаѣ, имѣющемъ хотя бы заслугу *серьезнаго нововведенія*.

Петербургскіе корреспонденты иностранныхъ музыкальных газетъ сообщаютъ въ Лейпцигъ, Парижъ, Вѣну о томъ, сколько брилліантовъ получила *Бозіо* отъ Государя (восхитительная пѣвица умерла въ зенитѣ своей славы... *sic transit gloria mundi!*), сообщаютъ весьма часто, *сколько артистовъ соби-*

рается у Рубинштейна по поведѣльникамъ, пишутъ, наконецъ, обо всемъ *модномъ*, но «не знаютъ» о томъ, что никакъ нельзя ставить на одну доску съ пустячными злобами дня.

Вы мнѣ скажете и, несомнѣнно, основательно, что вовсе не слѣдуетъ заботиться о *популярности*, а надо скромно итти своей тропинкой. Я вамъ отвѣчу, что хорошо знаю все это, что я даже достаточно философъ для того, чтобы *сжечь свои корабли*, избирая себѣ карьеру, которая въ *Россіи* вовсе и не является карьерой. Но... страданіе всегда остается страданіемъ.

Когда человѣкъ ничтоженъ по своему значенію, бѣденъ, одинокъ, безъ поддержки, безъ сочувствія общества, а на плечахъ у него ужъ скоро сорокъ лѣтъ, мудрено ему видѣть все въ *розовомъ саитѣ*; имъ овладѣваетъ разочарованіе и отчаяніе до желанія повѣситься...

Я смотрю на васъ, какъ на истиннаго друга,—какъ бы вы тамъ ни были отдалены отъ меня разстояніемъ и вашимъ общественнымъ положеніемъ, — и думаю, поэтому, что вы простите меня за эти нѣсколько строкъ, продиктованныхъ жгучей, ищущей успокоенія болью.

Вы, милый другъ, простите мнѣ также и мое молчаніе за все это время. Я былъ съ головой заваленъ работою, — а вы знаете, что нельзя написать сердечнаго письма, не будучи настроеннымъ на надлежащій ладъ и не чувствуя себя далекимъ отъ всякихъ заботъ и тревоженій.

Изъ прочитаннаго мнѣ Ленцомъ вашего письма къ нему я увидѣлъ, что васъ не покидало желаніе переписываться съ вашимъ *татаринкомъ*¹⁾, и утѣшился въ лишеніи, которому подвергаю меня ваши огромныя работы и общественная дѣятельность такой высокой важности.

Посылаю вамъ мой маленькій *opus* и поручаю его вашему покровительству. Распоряжайтесь имъ по своему усмотрѣнію, измѣняйте его, если есть въ томъ надобность, публикуйте. Есть только основаніе опасаться, какъ бы «Сѣверъ» (для котораго я готовилъ этотъ трудъ)

1) Шутливое прозвище, данное Листомъ Сьрову.

Къ дворцу, между тѣмъ, неслись коляски, кареты, спѣшилъ народъ. Скоро, па сколько могло охватить зрѣніе, вокругъ обрисовалось море головъ, колыхавшееся тихо и плавно. Вотъ свѣтъ отъ фонариковъ и лампочекъ задрожалъ, немного спутался, и участники, видимо, направились внутрь двора. По мѣрѣ того, какъ они входили, казалось, туда вливался живой потокъ огня и заполнялъ дворъ. Будто загорѣлся онъ тысячью огнями, будто пламя, боровшееся со вспыхнувшимъ разноцвѣтнымъ бенгальскимъ огнемъ, бросалось огненными пятнами на стѣны дворца, наружу, въ высь небесную. Тихо было въ этой небесной выси, тихо на землѣ, среди безчисленной толпы, ожидавшей звуковъ серенады. И они слышались прежде въ ударахъ оркестра, а потомъ и въ пѣніи хора изъ «Русалки» Даргомыжскаго «Да здравствуетъ нашъ князь молодой!» Затѣмъ одинъ хоръ, изъ мужчинъ и женщинъ, спѣлъ «Ночь» соч. Гуно. Плавные звуки улетѣли въ пространство; съ балкона, гдѣ сидѣлъ Царь, Царица съ Великими Княгинями и Князьями, окруженными иностранными гостями, раздались одобрительные апплодисменты. Въ отвѣтъ грянуло «ура» хора, точно эхо отдалось въ крикахъ толпы и прокатилось по обширному Ходынскому полю. Не успѣли еще смолкнуть эти возгласы, какъ раздалось вступленіе оркестра:—знакомые звуки!—«Возлѣ рѣчки» соч. Лядова. Подхватилъ ихъ хоръ, взвились они надъ головами, и тѣмъ-то роднымъ обдало, защемило сердце. Опять апплодисменты Царя съ Царицей, опять громкое «ура», за которымъ потянулись звуки панорамы изъ балета «Спящая красавица» Чайковскаго, смѣненные потомъ мужскимъ хоромъ á capella «Кто тебя, тѣнистый лѣсъ» соч. Мендельсона. Это было предпоследнимъ номеромъ. Тотчасъ же раздался народный гимнъ. Царь съ Царицей трижды поклонились по на-

правленію къ народу, и въ то время, какъ начали они вступать во внутренніе покои, пронеслось «Слався» изъ оп. «Жизнь за Царя» Глинки. Спустя нѣсколько минутъ представители отъ участниковъ были приглашены во дворецъ. Ихъ Величества милостиво спрашивали и говорили съ представителями, а Царица собственноручно вручила имъ жетоны на память о серенадѣ. Когда Царское спасибо было передано участникамъ, въ отвѣтъ раздалось «ура». Огни потухли и дворъ началъ пустѣть, какъ и мѣстность округи, занятой народомъ. Участвовали хоры казенной оперы, консерваторіи, русскаго хорового общества, филармоническаго, фармацевтовъ-любителей и таковыхъ же Liedertafel и Männergesang-Verein. Аккомпанировали оркестры Императорскихъ театровъ. Общее количество участвовавшихъ доходило до 1.200 человекъ. Массой этой руководилъ главарь-дирижеръ г. Алтани, при сотрудничествѣ гг. Авранека и Бера. Конечно, хоры звучали внушительно, грандіозно и довольно стройно.

Когда народъ валилъ по дорогѣ въ Москву, на небѣ всплыла луна, мерцали звѣзды. Погода сулила прекрасное утро. Такъ и случилось девятаго мая, въ день торжественнаго въѣзда Царя съ Царицей въ Москву. Картина ожиданія народомъ этого въѣзда поражала эффектными сочетаніями красокъ, линій, блеска. Со всѣхъ сторонъ, въ стройномъ порядкѣ, входили полки, каждый со своимъ маршемъ. Ровно въ два съ половиною часа взвились сигналы, съ Ходынскаго поля прогремѣли пушечные залпы и отдались въ Кремлѣ. Заслышались фанфары, уступившія крикамъ «ура»: то ѣхалъ Царь на бѣломъ конѣ. Какъ только Онъ показался за черту столицы, у Триумфальныхъ воротъ хоръ грянулъ народный гимнъ, смѣшавшійся съ крикомъ толпы и 71 салютаціоннымъ пушечнымъ залпомъ. А надъ Москвой, въ то же время,

того «кое-кого», кто избавилъ его отъ такого кропотливаго труда;

2) что въ наивысшей степени неблагородно относиться къ этому «кое-кому» съ высоты своего величія, *образъ его догматиста*,—настолько дочиста, чтобы не возникло и подозрѣнiе въ возможности обогащенiя на счетъ такого простака;

3) что нелѣпо говорить о «*фантазии юриста*», когда фантазія есть нѣчто единое и недѣлимое, и что никто не задавался вопросомъ, лучше-ли или хуже такой фантазіи «профессорская фантазія».

Впрочемъ, что касается *сущности*, онъ правъ: я плохо понималъ седьмую симфонию во второмъ томѣ моего сочиненiя, но ужасно хорошо въ Каталогѣ, такъ что даже зародилъ имъ въ *головѣ Сьррова новую идею*. Въ общемъ, я не сержусь на Маркса; я сердитъ на его учепость, во и то не особенно. Я готовъ поблагодарить его за созданiе образцоваго творенiя, которое, *однако*, ни въ какомъ случаѣ не дѣлаетъ бесполезнымъ или лишнимъ мой скромный большой указатель, гдѣ можно *найти сразу все*, въ то время какъ у Маркса не найдешь порою того, что ему хотѣлось дать.

Различіе во всемъ! Мой указатель дѣлаетъ бесполезными Вегелера, Риса, Шиндлера. 30 толстыхъ томовъ инкварто «Всеобщей музыкальной газеты» и проч., и дѣлаетъ по той причинѣ, что все эти книги вошли въ него въ сжатомъ видѣ, въ легкоуловимой системѣ, въ системѣ и порядкѣ самого Бетховена.

Мнѣ бы хотѣлось сохранить каталогъ въ *моей литературной собственности*; онъ приносилъ бы мнѣ ежегодно въ теченіе многихъ лѣтъ кое-какой доходъ, скажемъ, около 200 талеровъ, дошелъ бы, пожалуй, до втораго изданiя. Но какъ дѣлать это? У меня нѣтъ денегъ.

Какъ покончить расчеты съ Б.? Я не желалъ бы обижать людей, какимъ бы то ни было образомъ связанныхъ съ вами. Конечно, я, по закону, былъ бы правъ передѣлать появившуюся часть каталога (опусы 1—20) и добавить къ ней остальное подъ заглавіемъ «Лексикона». Но знатность рода налагаетъ свои обязанности, налагаетъ ихъ и Бетховень. Я не желаю никого обижать. Согласится-ли издатель? Воз-

вратить-ли онъ вамъ мою рукопись отъ 21 по 100 опусы включительно (второй періодъ)?¹⁾

Если, дорогой другъ и моя неоцѣнимая опора, вы признаете меня способнымъ издателемъ, съ болѣе или менѣе громкимъ именемъ (что вполне допустимо въ виду 32, а то и болѣе, разжеванныхъ, проглоченныхъ и переваренныхъ мною сонатъ)²⁾, то это было бы для меня прекрасно, и я былъ бы весьма признателенъ вамъ, если бы только мои чувства по отношенію къ вамъ могли въ чемъ-нибудь возрасти.

Бѣдный Мортъе³⁾. Онъ получилъ чрезъ Монтебелло Высочайшее разрѣшеніе воспользоваться *итальянцами*⁴⁾. Онъ объявилъ большой концертъ въ дворянскомъ собраніи; исполняются увертюра «Леонора» № 3, концертъ G-dur, передаваемый имъ какъ нельзя лучше. Издержекъ 1200 рублей, а сбора не будетъ и 1500 руб. Онъ оставилъ Москву съ ежегоднымъ доходомъ отъ 2 до 3 тыс. руб.; г-жа Мортъе имѣла тамъ хорошо оплачиваемые уроки пѣнія. Онъ оставилъ Москву для своего герцога, прибылъ сюда, а герцогъ выѣхалъ и ужъ болѣе не возвратился. Бѣдный Мортъе, почтенный исполнитель опусовъ 101, 106, 109, 110, 111 и даже 96 (скрипичной G-dur'ной сонаты, передаваемой имъ особенно хорошо). Какъ человекъ, онъ не на уровнѣ своей фортепианной техники.

Пятнадцатаго числа Лаубъ, скрипачъ изъ Берлица, игралъ у гр. Матвѣя Вельгорскаго *c-moll*'ное трио Мендельсона съ Рубинштейномъ и Кнехтомъ, или, скорѣе, Рубинштейнъ съ Лаубомъ и Кнехтомъ, такъ какъ онъ здорово отваялъ эту музыку и сильно изумилъ меня такъ-же, какъ и Сьрова. *Quaeritur*: играетъ-ли онъ и другія вещи такимъ же образомъ, т.-е. въ тѣхъ случаяхъ, когда имѣеть дѣло не съ европейской исторіей, а со всемірной, начертанной Бетховеномъ? *Dubito fore an*. Лаубъ

¹⁾ Вслѣдствіе пріостановки печатанія его работы, Ленцъ хотѣлъ получить обратно отъ издателя свою рукопись, чтобы напечатать ее какимъ-либо инымъ образомъ.

²⁾ Здѣсь въ подлинникѣ каламбуръ, построенный на непереводаемой игрѣ словъ *sonner* и *sonate*. *Переводъ*.

³⁾ Мортъе-де-Фонтепъ, известный пианистъ.

⁴⁾ Артистами итальянской оперы.

былъ почти великолѣпенъ въ квартетѣ *F-dur* (посв. Разумовскому) ¹⁾ и восхитительномъ квартетѣ Гайдна *G-dur*.

Сѣровъ сказалъ: «какъ онъ переноситъ васъ изъ трагедіи въ комедію». Онъ говорить, вообще, рѣчи, каждое слово которыхъ поистинѣ стоитъ дуката. Около 2 часовъ ночи, при 12 градусахъ холода, бывшаго на этотъ разъ очень холоднымъ послѣ испытанной нами оттепели отъ оп. 106, мы уѣхали вмѣстѣ въ скромныя сани. «Повѣрьте мнѣ, сказалъ онъ, трио это только нѣмецкая сантиментальность да ловкая работа и ничего больше!» Я разсмѣялся, расхохотался и онъ: мы оба бѣсновались точно черти, попавшіе изъ ада сразу въ такой холодъ. Потѣхъ не было конца.

Видите-ли, какъ мы во всемъ являемся вашими признательными маленькими учениками. Графъ не приглашалъ меня, да я въ этомъ и не нуждался, но вѣдь *quod abundat, non nocet*. Сѣровъ былъ въ такомъ же положеніи, — вотъ почему послѣ Гайдна, служившаго сигналомъ къ ужину, ваши ученики ужинкомъ вовсе не услаждались, а удалились отъ онаго съ Лаубомъ въ желудкахъ. На слѣдующій день графъ пожурилъ меня, — тѣмъ все и кончилось.

Львомъ великопостнаго сезона будетъ Лаубъ, въ пищу которому сама судьба привела цѣлыя стада.

Повторяю вамъ, дорогой другъ, что гр. Матвѣй Вельгорскій, являющийся представителемъ всего, что только здѣсь есть, самого благороднаго, живо заинтересовался вашимъ письмомъ, и тирада о «журнальныхъ ливняхъ и грозахъ, разрѣжающихъ германскій воздухъ» получила заслуженный ею успѣхъ по своему остроумію, ловкости и тонкости.

Сѣровъ всегда былъ богатъ мыслями, а съ той поры, какъ побывалъ у васъ, плодovitость его стала даже опасной для его друзей, такъ какъ мудро не вызвать у него какою угодно мелочью несчастную страсть писать, давать пищу гг. Марксамъ и, въ заключеніе, быть измѣреннымъ съ головы до ногъ ихъ презрительнымъ взглядомъ.

Я весьма серьезно подумываю послѣдовать вашему дружескому приглашенію навѣститъ васъ лѣтомъ. Я дорого

далъ бы за возможность пожать вамъ руку и вспомнить про улицу Монталонъ ¹⁾. Я надѣюсь получить къ Пасхѣ общаеное мнѣ свѣше денежное вспоможеніе. Если эта надежда и это обѣщаніе осуществятся, тогда мы увидимся. При моемъ 50-лѣтнемъ возрастѣ и лишаяющихъ меня свободы служебныхъ обязанностяхъ, это будетъ мое послѣднее путешествіе; поэтому я отправлюсь на 3 мѣсяца, посѣщу Швейцарію, мой милый Шамуни, Оберландъ, Церматтъ, гору Розы, которую знаю въ совершенствѣ, не побывавъ тамъ ни одной ногой, — словомъ, посѣщу всю эту горную симфонію, открытую не болѣе десяти лѣтъ назадъ. Побывали-ли вы уже тамъ?

Вѣроятно предположить, что я доберусь до Ревеля и Риги!!

А тѣмъ временемъ вы, милый другъ, доставьте мнѣ мой указатель, — *ruit hora*. Мнѣ незначѣмъ говорить, что, написавъ нѣсколько строкъ Сѣрову-ли или мнѣ, вы доставите намъ обоимъ истинное наслажденіе. До свиданія!

Свидѣтельствую вамъ мою большую благодарность и говорю и думаю о васъ каждое мгновеніе.

Сердечно преданный вамъ

В. Ленцъ.

4. ²⁾

Отъ А. Н. Сѣрова.

С.-Петербургъ, ^{2/14} апр. 1859.
Цензурный комитетъ.

Дорогой и уважаемый маэстро!

Какъ сообщилъ мнѣ Ленцъ, онъ на этихъ дняхъ писалъ вамъ, что моя поѣздка въ Германію зависѣла въ большой мѣрѣ отъ васъ. Это сущая правда. Если вы хотите доставить мнѣ удовольствіе увидѣть васъ снова будущимъ лѣтомъ, если вамъ желательно, чтобы я воспользовался всѣмъ, что для меня могло бы быть полезнымъ на предстоящихъ Лейпцигскихъ и Веймарскихъ празднествахъ, — устройте такъ, чтобы у меня въ рукахъ оказалось, — и притомъ не вдолгъ, — хорошее письмо отъ васъ, которое я, торжествуя, могъ бы показать моему министру, — и вопросъ о моемъ

¹⁾ Бетховена. Ленцъ при названіяхъ сочиненій Бетховена не ставитъ его имени. *Переводч.*

¹⁾ Парижская квартира Листа, въ которой онъ занимался съ Ленцомъ.

²⁾ Съ французскаго.

нася торжественный звонъ, непрерывной, протяжной и величественной струей.

Столица умолкла. Ея обычная жизнь нарушалась объявленіемъ герольдами дня коронаванія. Разодѣтые, сопровождаемые блестящимъ кортежемъ, они разѣзжали по улицамъ съ хорами трубачей, игравшихъ марши. Впереди красовался литавристъ.

Такъ было вплоть до четырнадцатаго мая, когда наступило самое коронаваніе, съ утра возвѣщенное пушечными залпами и фанфарами рогового оркестра придворныхъ музыкантовъ.

Пока совершалось богослуженіе и вѣнчаніе на царство, съ кококоленъ московскихъ «сорока-сороковъ» церковью раздавался то благовѣстъ, то трезвонъ. Первенствовала звукъ колокола на Иванъ-Великомъ, колокола, — какъ его называютъ — «реута», по народному говору «ревуна». Вслѣдъ за окончаніемъ помазанія Царя на царство, полился оглушительный красный звонъ, сливавшійся съ пушечными ударами, возгласами толпы, народнымъ гимномъ опять рогового оркестра. Длинные рога ¹⁾, на постаментѣ, горѣли на солнцѣ и производили необычайное впечатлѣніе величественностью звуковой силы.

Царь и Царица раскланялись съ народомъ съ Краснаго Крыльца и прошли въ покои Кремлевскаго дворца. Въ три часа состоялся обѣдъ ихъ Величества въ Грановитой палатѣ. Во время его исполнялась кантата для хора, солистовъ и оркестра, сочиненная А. К. Глазуновымъ на слова г. Крылова. Музыка «Кантаты на Священное коронаваніе Его Императорскаго Величества Государя Императора Николая II» открывается звучнымъ торжественнымъ вступленіемъ оркестра и хора «День лучезарный». Его

¹⁾ Построенные шпиль на подобіе старинныхъ роговъ, встрѣчавшихся въ прошломъ вѣкѣ у Нарышкиныхъ и др., и предъявляющіе большія трудности къ исполнителямъ.

смѣняетъ арія меццо-сопрано, исполнявшаяся г-жей Фриде, озаглавленная «Югъ», привѣтствіе коего начинается словами «Теплый Югъ». Потомъ идетъ привѣтъ «Сѣвера» въ пѣніи баса — *solo* (г. Серебряковъ) «Сіянемъ сѣвернымъ зардѣлся незримый небосклонъ». «Востокъ и Западъ» выражены дуэтомъ меццо-сопрано и сопрано (г-жа Фостремъ) въ сопровожденіи хора. Начинается этотъ прелестный дуэтъ строфами:

И на сонномъ востокѣ,
Гдѣ Русь пробуждаетъ народы,
И на западѣ свѣтломъ,
Откуда къ намъ шло просвѣщенье
Царить ликованье повсюду.

Затѣмъ теноръ (г. Кошицъ) поетъ «Молитву»; «Владыка міра! Боже правый!», подходя къ предпоследнему номеру «Небо и Земля». Этотъ номеръ написанъ для слѣдующихъ четырехъ голосовъ: сопрано, меццо-сопрано, тенора и баса. Начало его поэтично:

Звѣздочки небесныя
Пскрятся, играютъ,
Русская земля,
Грудью богатырскою
Широко вздохнула.

Финаль кантаты «Здравствуй, въ радости, Москва! Златоглавая!» звучитъ мощно, въ русскомъ духѣ. Кантата исполнялась хоромъ и оркестромъ казенной русской оперы подъ управленіемъ И. К. Альтани. Во время обѣда провозглашены были тосты: при 61 залгѣ изъ пушекъ за здоровье Царя, при 51 выстрѣлѣ за здоровье вдовствующей Государыни Императрицы Маріи Ѳеодоровны и при такомъ же количествѣ выстрѣловъ за здоровье Царицы, 31 выстрѣлѣ извѣщаль тостъ за здравіе всего Императорскаго Дома, а 21 выстрѣлѣ за всѣхъ вѣрноподанныхъ. Вслѣдъ за провозглашеніями раздавались фанфары трубъ и литавръ кавалергардскаго Ея Величества Государыни Императрицы Маріи Ѳеодоровны полка.

съ полнымъ знаніемъ дѣла, съ любовью и окажутъ большую помощь всѣмъ лицамъ, которыя пожелали бы проникнуть во всю глубину музыкальнаго творчества Бетховена послѣднихъ дней.

Сѣрову было бы желательно найти издателя для этихъ переложеній на два роля, посвящаемыхъ вамъ, и онъ обратился по этому поводу ко мнѣ, такъ какъ я часто вижу и высоко цѣню его.

Дорогой другъ и благородный покровитель всего талантливаго, отвѣтите мнѣ, — не заставляя долго ожидать, — принимаете-ли вы посвященіе этого замѣчательнаго труда и найдете-ли какую-либо возможность издать его?

Тотчасъ по полученіи отъ васъ утвердительнаго отвѣта я перешлю рукописи съ рукъ на руки.

Первая часть моего каталога уже появилась ¹⁾. Прочли-ли вы ее?

Гр. Матвѣй Віельгорскій находится въ Ниццѣ. Моя некрологическая замѣтка о гр. Михаилѣ Віельгорскомъ ²⁾, моею духовномъ отцѣ, должна быть вамъ уже извѣстна.

До свиданья, дорогой другъ. Лъцу себя надеждой, что у васъ найдется время написать мнѣ два слова.

Всецѣло преданный вамъ

В. Ленцъ.

С.-Петербургъ, д. Мюссара, Итальянская.

3. ³⁾

Отъ него-же.

С.-Петербургъ, 18 фев. (1 марта) 1859 г.

Дорогой и искренній другъ.

Я долженъ поблагодарить васъ за ваше товарищеское и ободряющее письмо 18-го февраля, что и исполняю ото всего сердца.

Прежде всего, зная ваше богатое самими высокими чувствами сердце и желая доставить вамъ несомнѣнное удовольствіе, сообщу, что письмо ваше подняло меня въ глазахъ гр. Матвѣя Віельгорскаго, которому я прочелъ его: онъ достоинъ этого по тому участію, съ которымъ относится ко всему, что ка-

сается васъ самихъ и вашихъ близкихъ (къ ихъ числу принадлежить и будетъ принадлежать нашъ прекрасный, благородный Бронсаръ). Сѣровъ также припелъ въ восхищеніе ото всего, что вы сказали въ письмѣ по его адресу; а то, что вы говорите о его переложеніяхъ, сослужило въ свою очередь и ему хорошую службу передъ графомъ, съ которымъ я свелъ его на почвѣ музыкальнаго творчества.

Онъ только что кончилъ статью противъ А. Ботта по поводу пресловутаго лидійскаго лада, который этотъ милый франкъ считаетъ «лирическимъ стилемъ». Статья усладитъ васъ по-царски.

Я помѣщу въ «Лейпцижанинѣ» ¹⁾ отчетъ о Сѣровскомъ философскомъ курсѣ музыки.

Марксъ — глубокой талантъ гармониста, и его удивительная книга ²⁾ бесспорно лучшая изъ написанныхъ доселѣ по этому предмету, что однако не мѣшаетъ ей имѣть непростительныя промахи. Напр., я укажу (напамять, — такъ какъ Сѣровъ съ жадностью уцѣпилъ за мой экземпляръ сочиненія) на смѣшную оцѣнку замѣчательныхъ вариаций на тему, встрѣчающуюся въ «Прометѣѣ», «пемной героической» симфоніи и *контредансъ* Бетховена для фортепіано; этого Марксъ не знаетъ, потому что онъ не прочелъ толкомъ моей книги, такъ или иначе, написанной по-французски. Я скажу также, что способъ оцѣнки Марксомъ большой увертюры «Леонора», парицы всѣхъ оперныхъ увертюръ, давшей намъ уже вполне готовымъ роскошнаго Вебера, далеко не покоится на великихъ основахъ музыкальной критики, установленныхъ Вагнеромъ и Листомъ. Подобныхъ примѣровъ не мало. Превосходный профессоръ гармоніи и уважаемый писатель въ типичи своего кабинета позабылъ:

1) что довольно некрасиво брать у кое-кого, называемаго имъ по имени, указатель, плодъ пятилѣтнихъ изысканій, сравненій и справокъ, вычеркнувъ изъ него годы первыхъ изданій произведеній Бетховена, чтобы *украсить* ими *свой текстъ*, уже не называя по имени

¹⁾ Критическій каталогъ полного собранія сочиненій Бетховена, вошедшій также и въ монографию о Бетховенѣ.

²⁾ † 1856 г., 9 сент.

³⁾ Съ французскаго.

¹⁾ Т. е. въ «Новомъ музык. журналѣ», издававшемся Бренделемъ въ Лейпцигѣ.

²⁾ «Жизнь и труды Бетховена», 1858.

путешествія уладится очень естественно и очень просто.

Въ противномъ случаѣ мнѣ будетъ стоить большого труда убѣдить мое начальство въ чувствуюмой мною необходимости «*подышать великимъ воздухомъ цивилизаціи*» (это единственная удачная фраза изъ всего памфлета Улыбышева).

Если бы вы только знали, насколько тяжело мое положеніе въ моемъ родномъ городѣ! И всѣ усилія прилагаю, чтобы дѣлать дѣло, и *ничто* мнѣ не удастся.

Вамъ ужъ извѣстно кое-что о *моемъ курсѣ*, о моихъ публичныхъ чтеніяхъ въ университетѣ. Вы, конечно, увѣрены, что я не взлѣзъ бы на кафедру для того, чтобы проповѣдывать вздоръ или пережевывать элементарныя свѣдѣнія изъ учебниковъ. Но, вѣдь, внутреннія достоинства цѣнятся на нашемъ рынкѣ много ниже нуля.

Наша публика—да и есть-ли она у насъ?—не имѣетъ ни малѣйшаго желанія научиться *мыслить* въ дѣлѣ искусства, не имѣетъ никакой склонности просвѣщать свой умъ, и я имѣлъ удовольствіе видѣть мою аудиторію почти пустою. Сорокъ человѣкъ—вотъ всѣ мои слушатели. *Vox clamantis in deserto*.... Среди посѣтителей *ни одного студента*,— а вѣдь чтенія происходятъ въ университетѣ—предо мною лишь подлая кучка нѣмцевъ, ненавидящихъ и чернящихъ меня. *Ни одного изъ нашихъ литераторовъ*,— сдѣлано все возможно, чтобы создать мнѣ славу шарлатана. Ни одного лица изъ высшаго круга (гр. Виельгорскій находить, что университетъ *очень далеко* отъ Михайловской площади). Одинъ лишь нашъ несравненный кн. Одоевскій удостоиваетъ мои чтенія своимъ присутствіемъ и немного утѣшаетъ меня послѣ cadaго вечера своими идущими отъ сердца похвалами.

Русская печать (большіе журналы) хранятъ полное молчаніе о моемъ предпріятіи, во всякомъ случаѣ, имѣющемъ хотя бы заслугу *серьезнаго нововведенія*.

Петербургскіе корреспонденты иностранныхъ музыкальныхъ газетъ сообщаютъ въ Лейпцигъ, Парижъ, Вѣну о томъ, сколько брилліантовъ получила *Бозіо* отъ Государя (восхитительная пѣвица *умерла* въ зенитѣ своей славы... *sic transit gloria mundi!*), сообщаютъ весьма часто, *сколько артистовъ соби-*

рается у Рубинштейна по поведѣльникамъ, пишутъ, наконецъ, обо всемъ *модномъ*, но «не знаютъ» о томъ, что никакъ нельзя ставить на одну доску съ пустячными злобами дня.

Вы мнѣ скажете и, несомнѣнно, основательно, что вовсе не слѣдуетъ заботиться о *популярности*, а надо скромно итти своей тропинкой. Я вамъ отвѣчу, что хорошо знаю все это, что я даже достаточно философъ для того, чтобы *сжечь свои корабли*, избирая себѣ карьеру, которая въ *Россіи* вовсе и не является карьерой. Но.... страданіе всегда останея страданіемъ.

Когда человѣкъ ничтоженъ по своему значенію, бѣденъ, одинокъ, безъ поддержки, безъ сочувствія общества, а на плечахъ у него ужъ скоро сорокъ лѣтъ, мудрено ему видѣть все въ *розовомъ свѣтѣ*; имъ овладѣваетъ разочарованіе и отчаяніе до желанія повѣситься....

Я смотрю на васъ, какъ на истиннаго друга,—какъ бы вы тамъ ни были отдалены отъ меня разстояніемъ и вашимъ общественнымъ положеніемъ, — и думаю, поэтому, что вы простите меня за эти нѣсколько строкъ, продиктованныхъ жгучей, ищущей успокоенія болью.

Вы, милый другъ, простите мнѣ также и мое молчаніе за все это время. Я былъ съ головой заваленъ работою, — а вы знаете, что нельзя написать сердечнаго письма, не будучи настроеннымъ на надлежащій ладъ и не чувствуя себя далекимъ отъ всякихъ заботъ и тревоженій.

Изъ прочитаннаго мнѣ Ленцомъ нашего письма къ нему я увидѣлъ, что васъ не покидало желаніе переписываться съ вашимъ *татаринкомъ*¹⁾, и утѣшился въ лишеніи, которому подвергаю меня ваши огромныя работы и общественная дѣятельность такой высокой важности.

Посылаю вамъ мой маленькій *opus* и поручаю его вашему покровительству. Распожайтесь имъ по своему усмотрѣнію, измѣняйте его, если есть въ томъ надобность, публикуйте. Есть только основаніе опасаться, какъ бы «Сѣверъ» (для котораго я готовилъ этотъ трудъ)

¹⁾ Шутливое прозвище, данное Листою Сьрову.

не призналъ бы его слишкомъ спеціальнымъ для своихъ столбцовъ и какъ бы этотъ журналъ, рѣшившійся напечатать, въ смягченномъ видѣ, мой протоколъ «Глинка противъ Фетиса», не превратилъ бы, ради своей благонамѣренности, мое горькое, но здоровое питье, предназначенное для г. Ботта, въ сладенькую водицу, противную моей натурѣ.

Естественнымъ противникомъ *La Revue et gazette musicale de Paris* является журналъ «*La France musicale*», гдѣ уже начинаютъ мало-малыски серьезно говорить о Вагнерѣ и всей новой школѣ. Рекомендованная вами, моя статья, несомнѣнно, будетъ хорошо принята братьями Эскюдье ¹⁾. Если же вамъ удастся найти болѣе порядочный и болѣе распространенный журналъ,—тѣмъ лучше!

Рискуя неумѣстнымъ призываніемъ имени науки, ²⁾ я не могъ не *пройтись* немножко насчетъ критики «*Revue mus.*» еще болѣе невѣжественной въ отношеніи Бетховена, чѣмъ Фетисъ и Улыбышевъ.

Здѣсь же, кстати, добавлю, что въ настоящее время меня сильнѣе всего занимаетъ полемика, затѣваемая мною съ *Марксомъ* по поводу его новой книги о Бетховенѣ.

Хочу составить брошюру «Новѣйшая литература о Бетховенѣ» (Улыбышевъ, Ленцъ и *Марксъ*). *Совѣтуете ли* вы взяться за эту работу? Увѣряю васъ, что много страницъ въ книгѣ *Маркса* возмущаютъ меня почти въ такой же степени, какъ и памфлетъ моего соотечественника.

Марксъ большой знатокъ, большой гармонистъ, большой критикъ; онъ говоритъ удивительныя вещи, но его книга о Бетховенѣ, въ общемъ, малаго стоитъ, и я сгораю нетерпѣніемъ сбѣдиться съ этимъ профессоромъ, выйти съ нимъ на *поединокъ*, одинъ на одного.... Я довольно хорошо вооруженъ и у меня хватаетъ силы. Я это чувю.

Въ послѣднее время у насъ въ Петербургѣ достаточное количество хорошей музыки. Дирекція Императорскихъ театровъ устроила большіе концерты классической музыки (симфоніи Бетхо-

вена, его Леонора и проч.); это великолѣпное нововведеніе, и имъ мы обязаны Карлу Шуберту. У насъ были концерты и квартетные вечера Фердинанда *Лауба*, восхитительнаго артиста, созданнаго для истинной великой музыки. Вы, впрочемъ, знаете этого молодца.

Но у насъ есть также цѣлый потокъ немусыки (немусыкальной музыки), — я говорю произведенія *Рубинштейна*. Я нахожу ихъ *отвратительными* и говорю это во всеуслышаніе въ моемъ журналѣ, подвергаясь опасности остервенить противъ себя всѣхъ меценатовъ обоего пола и цѣлый легіонъ пресмыкающихся, кипащихъ около нашего знаменитаго (!) виртуоза и композитора.

Не могу я понять одного Вѣнскаго критика, — *Целльнера*. Онъ написалъ брошюру *о вашей мѣстѣ*, разобралъ вашего *Данте*, вашего *Фауста*, онъ *понимаетъ* сочиненія Берліоза, Вагнера, и въ то же время создаетъ *панегирики* каждому произведенію Рубинштейна (!!), — трескучему набору общихъ мѣстъ, океану ничего не говорящихъ аккордовъ и неспособныхъ пѣть мелодій (*Alles so grob und so dürr.*) ¹⁾, *по доброй воле* Мендельсону, за исключеніемъ лишь таланта и поэзіи творца «Сна въ лѣтнюю ночь».

И бѣда въ томъ, что немного еще времени, — и *вся* музыка въ Петербургѣ будетъ монополизирована, т. е. *убита* этимъ господиномъ, самая выдающаяся (и быть можетъ, единственная) способность котораго — дѣйствовать съ безпримѣрнымъ нахальствомъ и самовнѣніемъ.

Я долженъ прервать мое письмо; заканчиваю его повтореніемъ моей просьбы: пишете мнѣ.

Преданный вамъ

Александръ Сьровъ.

Отъ Ад. Гензельта ²⁾.

Дрезденъ, 23 сент. 1850

Дражайшій Францъ,

вчера, 22-го, въ 2 часа дня я получилъ отъ твоей будущей жены милое-милое письмо, отправленное еще 1-го августа, но дошедшее до моихъ рукъ, по непостижимой неаккуратности Мезера, лишь вчера. Можешь представить себѣ мое огорченіе не отвѣтить даже

¹⁾ Издателя журнала «*La France musicale*».

²⁾ Въ подлинникѣ непереводимая игра словъ: ранѣ встрѣчавшейся фамиліи Ботта и выраженія «*à propos de bottles*».

¹⁾ Все такъ грубо и сухо.

²⁾ Съ пѣмецкаго.

благодарностью за такое любезное приглашение. Поэтому, прошу тебя передать мое извинение, пока я не сдѣлаю этого самъ словесно. Единственная возможность повидаться съ вами представляется для меня теперь: я выѣду въ Берлинъ въ будущую среду, 25-го, въ 12^{1/2} час. дня и направлюсь черезъ Веймаръ, гдѣ мнѣ, конечно, можно будетъ пробыть съ Вами хотя нѣсколько часовъ. Въ четвергъ, въ 9 или 10 часовъ вечера, я долженъ быть въ Берлинѣ, откуда двинусь въ мое большое путешествіе въ Петербургъ. Такимъ образомъ эти строки, собственно, не имѣютъ другой цѣли, какъ предупредить васъ о моемъ пріѣздѣ 25-го, вечеромъ съ тѣмъ, чтобы я *навѣрно* засталъ васъ. Пишу-же я къ тебѣ потому, что, при моемъ слабомъ знаніи французскаго языка, я затруднился бы отвѣтить на любезное письмо, которымъ осчастливила меня твоя будущая жена. Итакъ до скорого свиданья!

Твой искренній другъ и поклонникъ
Ад. Гензельтъ.

Отъ него-же ¹⁾.

Мой дорогой и милый другъ, много времени прошло уже послѣ полученія мною твоего славнаго письма: у меня здѣсь столько работы, что до самаго лѣта я едва-ли найду хоть одну свободную минуту. Лѣто я проведу внутри Россіи, очень далеко, у одного моего друга. Я радъ, что тебѣ понравилось мое трио и ты рѣшилъ вывести его на свѣтъ Божій.

Съ нетерпѣніемъ ожидаю твоего концерта-соло, на которомъ ты подписалъ мое имя,—съ тѣмъ большимъ нетерпѣніемъ, что надъ нимъ, я думаю, придется долго поработать, и я обѣщаю сдѣлать это.—Если у васъ въ Германіи есть волчьи долины, то есть также и райскія мѣста, по крайней мѣрѣ на Рейнѣ.—Что ты будешь дѣлать лѣтомъ? На этотъ разъ я не могу носиться по морямъ и, вообще, отлучаться на долго. Я больше не пишу,—теперь сочиняемое мною не удовлетворяетъ меня: не время для искусства. Надѣюсь, оно еще настанетъ. Ты счастливѣе меня: за по-

слѣднее время ты создалъ великія вещи, которыхъ увѣ! я не знаю. Отчего ты не возьмешься за переложение многочисленныхъ пѣсенъ Вебера,—ты, знающій тайну переложеній? Ихъ, въ особенности, можно было бы обработать въ общедоступной формѣ, чтобы пустить въ обращеніе среди народной массы. Я даю уроки,—иначе сказать, я теперь способенъ ни къ какому труду, каковъ бы онъ ни былъ, и предпочитаю удить рыбу или охотиться въ лѣсной чащѣ, вспоминая при этомъ *Фрейшютца*. Ты ни словомъ не обмолвился о своихъ дѣлахъ, которыми я всегда такъ живо интересуюсь; предполагаю, что ты счастливъ.

Я надѣюсь найти по возвращеніи твой концертъ-соло; такъ называемое лѣтнее время у насъ непродолжительно: мы возвращаемся восвояси въ сентябрѣ и рады тогда снова увидѣть наши печи. Въ серединѣ мая у насъ былъ снѣгъ, а потомъ 26 градусовъ тепла въ тѣни,—какъ видишь, переходы совсѣмъ ужъ неожиданные. Моя жена поручаетъ передать тебѣ пожеланіе всего лучшаго и усердно просить, при случаѣ, переслать ей для альбома листокъ съ нѣсколькими строчками, набросанными твоей рукою; съ такою же просьбой обращаюсь къ тебѣ и я. Горячо обнимаю тебя и неизмѣнно остаюсь въ отношеніи тебя съ тѣми же чувствами, съ которыми тебѣ извѣстенъ преданный сердцемъ и душою

Ад. Гензельтъ.

С.-Петербургъ, іюня 1851.

Отъ него-же ¹⁾.

Мой дорогой и несравненный другъ, уже съ давнихъ поръ на мнѣ лежитъ обязанность поблагодарить тебя за гениальное и мастерское произведеніе, которымъ ты оказалъ честь моему имени²⁾., и если бы я могъ слѣдовать одному лишь призыву чувства, то эта обязанность была бы уже раньше исполнена. Но ты, вѣдь, знаешь, въ какихъ усл-

¹⁾ Съ нѣмецкаго. Написано въ концѣ іюня или іюль 1851.

²⁾ Посвященіемъ «Большаго концерта-соло для фортепіано», посвященіемъ посвященіемъ, подъ заглавіемъ «патетическаго концерта», для двухъ фортепіано и для фортепіано съ оркестромъ, въ изданіи Брейткопфа и Гертеля.

¹⁾ Съ французскаго.

вѣяхъ я живу здѣсь. Къ нимъ присоединяется еще состояніе моего здоровья, со дня на день ухудшающагося, такъ что лишь новое доказательство твоей дружбы и любви было въ состояніи расширить и порадовать меня и пробудить въ моей душѣ заснувшіе интересы. Да поддержитъ Богъ въ тебѣ еще на долгіе годы твою юношескую свѣжесть и бодрость; отъ меня же ужъ нечего болѣе ожидать. Если однако мнѣ не хватаетъ силъ самому исполнять твое великолѣпное, грандіозное произведеніе, то тебѣ бы пришлось только удивляться, услышавъ, какъ играютъ его многіе изъ моихъ учениковъ и ученицъ. Михаилъ Вѣльгорскій кланяется тебѣ тысячу разъ; вотъ человѣкъ, для котораго знакомство съ тобой никакъ не пропало даромъ; въ немъ ты имѣешь горячаго друга и почитателя. Знаешь ли, милый Францъ,—я не теряю надежды свидѣться съ тобою? Ахъ, какъ бы мнѣ хотѣлось посмотреть на тебя въ твоей домашней обстановкѣ,—и вовсе не изъ любопытства, а потому, что для меня ты не только просто великій художникъ, но и въ равной степени дорогой человѣкъ! Если ты, изъ расположенія ко мнѣ, можешь взять въ руки перо, то напиши мнѣ хоть два слова, такъ какъ ранѣе конца сентября я не буду въ состояніи навѣстить тебя. *NB.* Я опять приѣду въ Веймаръ для тебя одного на одну лишь ночь и не хотѣлъ бы поэтому ни съ кѣмъ встрѣчаться тамъ. Цѣлую и обнимаю тебя ото всей души.

Твой самый вѣрный и искренній другъ
Гензельтъ.

Отъ гр. Алексѣя Толстого ¹⁾.

Веймаръ, 2 февраля 1868 г.

Дорогой Листъ,

въ эту минуту я удовлетворяю своей сердечной потребности, принимаясь за перо съ намѣреніемъ сказать вамъ, что ваше нравственное вліяніе, которымъ пропитанъ весь Веймаръ, сдѣлало меня счастливымъ. Всю недѣлю, проведенную мною здѣсь, я постоянно вспоминалъ о васъ,—вспоминалъ съ чувствомъ дружбы и признательности (повѣрьте,—это не фраза), и если я обязанъ вамъ, пер-

вому вамъ, постановкой «Смерти Ивана Грознаго» на Веймарской сценѣ, то я склоненъ думать, что поистинѣ неожиданнымъ успѣхомъ драмы на первомъ представленіи я обязанъ магнетическому воздѣйствію того обстоятельства, что пьеса была указана вами. Первое представленіе состоялось въ минувшій четвергъ, 30-го января. Театръ былъ полонъ, любопытныхъ оказалось больше, чѣмъ мѣсть въ залѣ, и съ конца перваго дѣйствія аплодисменты не прекращались. Меня вызывали много разъ и сдѣлали приемъ, который я не могу иначе назвать, какъ триумфомъ. Правда, что артисты, побуждаемые насколько своимъ личнымъ расположеніемъ ко мнѣ, настолько и горячимъ интересомъ, выказаннымъ великимъ герцогомъ, отнеслись къ разучиванію драмы съ неслыханнымъ усердіемъ. Роль Ивана Грознаго исполнялъ Лефельдъ, Годунова—Ламе. Лефельдъ былъ восхитителенъ, Ламе превосходенъ, а остальные почти всѣ хороши. Г-жа Шарль, одѣтая въ исторически-точный костюмъ по рисункамъ нашего академика Шварца, была великолѣпна въ своей маленькой роли царицы. Наконецъ, все вообще удалось удивительно, и директоръ театра, г. Лознтъ, въ одинъ голосъ со всѣми артистами, утверждаетъ, что рѣдкая пьеса бываетъ такъ принята, какъ моя. Ближайшія подробности вы, вѣроятно, узнаете чрезъ вашихъ Веймарскихъ корреспондентовъ ¹⁾. Въ день моего приѣзда я имѣлъ удовольствіе встрѣтить Ремени ²⁾ и, не безъ сердечнаго волненія, вспомнилъ о быломъ добромъ времени въ Римѣ. Моя переводчица, г-жа Павлова, издастъ 12 моихъ стихотвореній въ нѣмецкомъ переводѣ; я поручилъ Бобринскому передать вамъ одинъ экземпляръ. Послѣ-завтра я выѣзжаю въ Петербургъ, къ моей женѣ. Я не прошу насъ писать намъ: вы слишкомъ заняты; но время отъ времени вспоминайте насъ, которые любятъ васъ больше, чѣмъ я сумѣлъ бы высказать это.

Да хранитъ Васъ Богъ, дорогой Листъ; обнимаю Васъ ото всего сердца; поклонитесь отъ меня княгинѣ Витгенштейнъ. Весь вапъ
Алексій Толстой.

¹⁾ Эта фраза въ подлинникѣ сказана по-нѣмецки.

²⁾ Извѣстный скрипачъ, венгерецъ по происхожденію.

¹⁾ Съ французскаго.

Простите за неоплату письма; я дѣлаю это для большей вѣрности.

Отъ Маріи Калержи (Мухановой, урожд. гр. Нессельроде) ¹⁾.

Брюссель. Русское посольство.
8 февраля 1854 г.

Дорогой Листъ, мнѣ очень хочется знать, что съ вами, и напомнить вамъ о себѣ. Вотъ почему, противъ всякихъ правилъ вѣжливости, запрещающихъ посылать скучныя письма даже и къ очень любимымъ людямъ,—я рѣшилась надобѣдать вамъ своимъ мараньемъ.

Къ чему пришли вы съ вашими *злотами*? Я пребыла въ Петербургѣ 8 мѣсяцевъ, часто говорила о княгинѣ ²⁾ и, конечно, если бы у меня были добрыя для нея вѣсти, я бы заѣхала въ сентябрѣ въ Веймаръ, но *высокопоставленные* люди, епископъ и ваши лучшіе друзья неизбѣжно отвѣчаютъ одно: *Римъ* и путешествіе въ Россію. Но у меня не хватаетъ рѣшимости поддержать такой совѣтъ. Къ тому же военныя событія принуждаютъ оставаться въ выжидательномъ положеніи. Эта злополучная и безплодная борьба вселяетъ во мнѣ непреодолимый ужасъ. Время пока не утеряно; можно бы еще все уладить. Нравственная побѣда католицизма на Востока могла бы вознаграждать въ будущемъ за все зло, въ изобиліи порожденное человѣческимъ безуміемъ; но если надъ Тюйлери рѣветъ духъ гордости, бѣды продлятся еще на много времени, а за ними,—я вижу это ясно,—произойдутъ безусловныя катастрофы. Съ осени безпрерывно кочую.—Хрептовичи ³⁾, съ которыми я пребыла сюда на двѣ недѣли, не хотятъ меня отпускать; но въ моея личной жизни слишкомъ мало интереса для того, чтобы меня не интересовали всѣ мѣста и всѣ предметы.—Вы знаете Брюссель съ вызы-

¹⁾ Съ французскаго.—Марія Калержи (впослѣдствіи Муханова)—племянница пѣвственнаго русскаго политическаго дѣятеля гр. Нессельроде; въ молодости и сама она играла видную политическую роль въ Парижѣ, но потомъ отдалась одному лишь искусству и стала ревностной поклонницей Листа и Вагнера. Умерла въ 1874 г.

²⁾ Рѣчь здѣсь идетъ, очевидно, объ отношеніяхъ Листа и княгини Витгенштейнъ.

Переводъ.

³⁾ Графиня Хлептовичъ была дочерью гр. Нессельроде.

ваемымъ имъ раздраженіемъ лучше, чѣмъ я. Музыкою здѣсь заправляютъ гг. Фетисъ и Лемманъ: этимъ все сказано. Время отъ времени меня навѣщаетъ Серве; я люблю его странный и своеобразный талантъ, но онъ только талантъ: геній запечатлѣнъ иными чертами и, чтобы дать себя понять, онъ формируетъ души другихъ по своему образу и вызываетъ къ жизни всю сокрытую въ нихъ самихъ силу чувствованія.

Когда я сознаю себя нравственно умирающей, мнѣ хочется отправиться въ Веймаръ, чтобы ожить тамъ.

Въ Парижѣ я не слышала ничего, что потрясло бы меня. «*Окровавленная монахиня*» ¹⁾ имѣетъ нѣсколько второрядныхъ по красотѣ мѣстъ, порядочна по фактурѣ, но либретто въ своей непроглядной мрачности доходитъ до смѣшного; въ иныхъ мѣстахъ чувствуется сила, но нигдѣ не чувствуются мягкость и идеализмъ. Фелисьенъ Давидъ познакомилъ меня съ отрывками изъ своей оперы «Конецъ міра». Сюжетъ взятъ изъ Апокалипсиса и обработанъ г-номъ Мери.—Мери и Апокалипсисъ!

Не знаю, какова инструментовка произведенія и каково впечатлѣніе отъ него въ цѣломъ, но то, что я слышала, очаровало меня. Давидъ привезъ съ собой съ Востока тайну томительной пѣнги,—того, что заставило Наполеона I сказать: «я люблю погрязнуть въ музыку, какъ въ теплую ванну». Сравненіе—далекое отъ метафизики, но въ Парижѣ ничто на нее и не наводитъ. Литольфъ далъ вчера концертъ, присутствовать на которомъ мнѣ помѣшалось легкое нездоровье. Какого вы мнѣнія о немъ? Онъ слишкомъ не нравится мнѣ, какъ человѣкъ, для того, чтобы я чувствовала себя способною восхищаться его искусствомъ.—Въ общемъ, нынче не приходится считаться съ мнѣніемъ великобританскаго общества; генералы, дипломаты и проч. погрязли въ посредственности, и вотъ ошибки однихъ создаютъ успѣхъ другихъ. Провидѣніе дало намъ долгій миръ, несомнѣнно, для того, чтобы онъ былъ плодотворенъ. Но миромъ мы ни мало не воспользовались, ибо я не называю прогрессомъ побѣду человѣка надъ природой и то матеріальное развитіе, которымъ такъ кичится нашъ вѣкъ.

¹⁾ Опера Ш. Гуно.

Для отдѣльнаго человѣка, какъ и для общества, необходимъ идеаль; нынче однако всѣ и каждый обходятся безъ него; всѣмъ хочется непосредственной ощущаемой пользы; ко всему, что не можетъ быть *овеществлено*, относятся съ презрѣніемъ, и все-таки, что вчера называлось *безумствомъ*, завтра пользуется успѣхомъ и становится геніальнымъ.

Не сочинили-ли вы въ свободныя минуты чего-нибудь, что пришлось бы по моимъ скромнымъ средствамъ исполненія? Я играю *Винскіе Вечера* съ чрезвычайнымъ удовольствіемъ; кружокъ моихъ близкихъ знакомыхъ безъ ума отъ нихъ. Серве по этому же поводу поручилъ мнѣ передать вамъ массу своихъ восторженныхъ замѣчаній. Надѣюсь исполнить его просьбу *a viva voce*, такъ какъ надо имѣть особое несчастье, чтобы наканунѣ переселенія народовъ не встрѣтиться съ вами.

Познакомьте меня съ вашими планами. Гдѣ вы будете въ маѣ и іюнѣ? Хрептовичи просятъ передать вамъ ихъ горячій привѣтъ; я же отдаю себя подъ покровъ вашей дружбы, — я имѣю на это кое-какое право, ибо съ давнихъ поръ глубоко предана вамъ, не говоря уже о моемъ удивленіи вамъ, отдаю-щемъ меня въ полную вашу власть: вѣдь такъ пріятно быть способной удивляться, и это становится возможнымъ такъ все рѣже и рѣже.

Мои пожеланія всего лучшаго княгинѣ и ся прелестной дочери.

Марія Калержи.

Отъ нея-же.

Варшава. Дворецъ Потоцкаго.

1 января 1860 г.

Вамъ пришлось перенести жестокое

испытаніе, дорогой Листъ. О вашемъ несчастіи я узнала изъ газетъ, — и не посмѣла написать вамъ тотчасъ же. Вы позволите мнѣ (не правда-ли?), во имя нашей старинной дружбы, присоединиться къ вашему горю? Я не могу сказать: «принять въ немъ участіе». Къ сожалѣнію, намъ не дано природою становиться на мѣсто любимыхъ нами людей для того, чтобы нести лежащій на нихъ крестъ. Въ такомъ случаѣ жизнь была бы прекрасной. Я горячо сожалѣю о томъ, что не могла увидѣть васъ въ этомъ году: наступившіе у моей дочери роды принудили меня сократить срокъ путешествія, которое привело бы меня въ ваши края; кромѣ того, во время свадьбы княгини Маріи я, быть можетъ, оказалась бы незваннымъ гостемъ.

Передайте княгинѣ Витгенштейнъ мои привѣтствія по этому случаю. Я лишь мелькомъ видѣла Великаго Князя Константина, но о немъ знаю все, что только возможно, хорошее. Хвалятъ его умъ и доброту; кромѣ того, онъ принадлежитъ душою той, которая такъ мужественно отстаивала право и правду. Событія cadaго послѣдующаго дня доказываютъ, что онъ привималъ тамъ участіе, — въ чемъ я ни мало не сомнѣвалась.

Если вы сможете и если пожелаете, дайте о себѣ вѣсть: я заслуживаю хоть немного памяти взамѣнъ той глубокой привязанности, которую всегда питаетъ къ вамъ мое сердце.

Марія Калержи.

Пусть наступающій новый годъ будетъ благостенъ вамъ и всему, что вамъ дорого.





Хроника.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Актъ С.-Петербургской консерваторіи.

Одинадцатаго Мая состоялся актъ 31-го выпуска учащихся въ С.-Петербургской консерваторіи.

На этотъ разъ актъ происходилъ въ небольшой залѣ консерваторіи, такъ какъ въ концертномъ отдѣленіи не принимали участіе ни оркестръ, ни хоръ: въ нихъ не оказалось надобности, потому что на программѣ не значилось ни одной кантаты, т. е. конкурсной работы специалистовъ теоретиковъ.

Едва ли не въ первый разъ наша консерваторія не выпустила ни одного композитора, между тѣмъ какъ въ предшествующіе годы таковыхъ бывало по нѣскольку человѣкъ.

Вообще можно замѣтить, что истекшій учебный сезонъ консерваторіи не богатъ результатами по части выпускныхъ учениковъ: такъ изъ специалистовъ-теоретиковъ невыпущенъ ни одинъ, по классамъ пѣнія изъ мужчинъ окончилъ лишь одинъ ученикъ, по классу смычковыхъ инструментовъ и арфы также не явилось ни одного представителя.

Изъ прочитаннаго секретаремъ отчета за истекшій сезонъ 1895 — 96 года дѣ-

ятельности консерваторіи видно, что въ стѣнахъ ея обучалось 647 лицъ обоюга пола, на 55 человѣкъ болѣе противъ прошлаго года. Изъ всего этого числа, какъ всегда наибольшій контингентъ, а именно половину, составляли учащіеся по классу фортепіано съ огромнымъ преобладаніемъ пианистокъ (265) надъ пианистами. Среди преподавателей въ должности профессора фортепіанной игры утверждёнъ старшій преподаватель г. Демянскій, а профессоръ элементарной теории г. Рубецъ за потерю зрѣнія долженъ былъ оставить свои занятія. Затѣмъ отмѣчены были денежные пожертвованія, сдѣланныя разными лицами на пользу обученія; изъ нихъ обращаетъ на себя вниманіе крупная сумма въ 53 тысячи рублей, капиталъ пожертвованный г. Афонасьевымъ на учрежденія стипендій учащихся по классамъ нѣкоторыхъ оркестровыхъ инструментовъ.

Среди учащихся, окончившихъ курсъ съ дипломомъ, названа была г-жа Розанова, ученица фортепіаннаго класса проф. г-жи Есиповой, какъ удостоенная награды (т. е. рояля, ежегодно жертвуемаго фирмой К. Шредеръ), въ качествѣ лучшей ученицы по классу фортепіанной игры.

Присужденіе такой награды г-жѣ Розановой художественнымъ совѣтомъ консерваторіи на этотъ разъ обратило вниманіе всѣхъ присутствовавшихъ явною несправедливостью этого присужденія. Неизвѣстно, какими соображеніями руководствуется художественный совѣтъ въ подобныхъ случаяхъ, но достовѣрно извѣстно лишь то, что за послѣдніе годы лауреатами оказывались отнюдь не достойнѣйшіе изъ учащихся. Несмотря на то, что въ предшествовавшихъ двухъ выпускахъ три піанистки г-жи Друккеръ, Клеменсъ и Бриллиантъ, класса проф. г-жи Малоземовой, рѣзко выдѣлялись на публичныхъ экзаменахъ какъ своею выдающеюся талантиностью, такъ и яркимъ впечатанкомъ въ игрѣ гениальной школы А. Г. Рубенштейна. ни одна изъ нихъ не была удостоена преміей, а послѣдвія двѣ даже не играли на актѣ.

Въ текущемъ году произошло опять подобное же явленіе. Отдавая должное хорошимъ качествамъ игры г-жи Розановой, нельзя по справедливости не замѣтить, что изъ пяти конкурировавшихъ на актѣ піанистокъ и одного піаниста эта ученица была въ числѣ двухъ слабѣйшихъ и что, наоборотъ, болѣе выдвинулись двѣ ученицы проф. г-жи Малоземовой, — г-жи Ясевичъ и Цимъ; изъ нихъ первая играла концертъ (Es-dur) Листа, а вторая двѣ части изъ концерта (F-dur) Рубенштейна.

Изъ окончившихъ по классу пѣнія на актѣ принимали участіе не всѣ лучшія вокальныя представительницы: двѣ изъ нихъ, — г-жа Кристманъ класса проф. г-жи Ирецкой и Страхова класса проф. г-жи Джиральдони — отсутствовали. Изъ бывшихъ на лицо лишь г-жа Марковичъ класса проф. г-жи Ирецкой, обнаружила достаточно звучное для сцены и хорошо поставленное меццо-сопрано.

Наконецъ изъ отдѣльныхъ инструменталистовъ хорошее впечатленіе произвели: гобоистъ г. Грюнертъ класса проф. Шуберта и кларнетистъ г. Харламовъ класса проф. Нидмана, какъ съ виртуозной, такъ и съ общей музыкальной стороны передачи.

— M —

Концерты въ Павловскѣ.

Сезонъ въ Павловскомъ вокзалѣ въ полномъ разгарѣ: начались симфоническіе концерты (по пятницамъ), были — одинъ музыкально-вокальный вечеръ (29 Мая) и *первый* бенефисъ счастливаго дирижера этихъ концертовъ, Н. В. Галкина, пожинаящаго такихъ бенефисовъ нѣсколько въ каждомъ сезонѣ. Серьезнаго значенія эти лѣтніе концерты, конечно, не имѣютъ и имѣть не будутъ, по причинамъ высказаннымъ ниже. Но игнорировать или исключительно хулить ихъ отнюдь не слѣдуетъ — этого слишкомъ не заслуживаютъ ни дирижеръ, ни оркестръ его, ни — еще менѣе — программа концертовъ.

Дирижеръ г. Галкинъ достаточно знакомъ павловской (и даже петербургской зимней) публикѣ. Это музыкантъ, повидимому, очень образованный, имѣющій очень солидное преимущество между своими собратьями — капельмейстерами, превосходящими его и знаніемъ, и талантомъ: въ немъ совершенно отсутствуетъ духъ партійности. А въ наше время, когда даже (за весьма рѣдкимъ исключеніемъ) основательныхъ партій и кружковъ не имѣется, а на лицо лишь кружечки, лагерчики, друзья — пріятели, близорукіе или косые рука-руку-мойки, — между дѣйствующими музыкантами трудно можно встрѣтить безпартійность. Къ сожалѣнію, дирижеръ Павловска поставленъ въ такія условія — если онъ музыкантъ исправный — что долженъ дирижировать съ одинаковымъ усердіемъ, если не съ увлеченіемъ, и симфоніями Бетховена или Шумана, и пьесками Вьетана, Жилле, Кеттерера и др., и вальсами. На то и лѣтній сезонъ, и лѣтняя музыка, и лѣтняя публика, требующая всякаго жита по лопатѣ. Весьма утѣшительнымъ является большая успѣшность въ манерѣ дирижированія Галкина, особенно сказывающаяся въ постепенномъ исчезновеніи разныхъ некрасивыхъ (или, вѣрнѣе, черезчуръ красивыхъ) жестовъ, на которые я неоднократно указывалъ въ отчетахъ о павловскихъ концертахъ въ прежніе годы. *Безспорная* заслуга г. Галкина состоитъ въ постепенномъ и значительномъ *обруствѣніи* программы своихъ концертовъ. Въ этомъ отношеніи нынѣшній

капельмейстеръ долженъ считаться первымъ дирижеромъ этихъ лѣтнихъ концертовъ, который постоянно и въ большомъ количествѣ популяризируетъ произведенія русскихъ композиторовъ. На это мнѣ могутъ возразить чересчуръ серьезные музыканты: «такъ-то такъ, да въдѣ исполненіе ихъ оставляетъ желать много лучшаго». Но—во первыхъ—исполненіе это совсѣмъ не дурно, а—во вторыхъ—гдѣ же большинству нашей публики прислупиваться къ русской музыкѣ (т. е. настоящей, а не той, которая часто за нее сходитъ)?

Въ симфоническихъ концертахъ уже болѣе тридцати лѣтъ рассказываютъ консерваторскую сказку про бѣлаго бычка, которую нашей публикѣ не надоѣсть, повидимому, слушать еще тридцать лѣтъ. Публика въ «русскіе» концерты не ходитъ; тамъ можно встрѣтить только любителей и музыкантовъ, даже враждебныхъ русской музыкѣ. Русская опера же ограничивается выплачиваніемъ пенсій Сусанину, Руслану, Русалкѣ, Рогнедѣ и мелкихъ пособій Игорю, Майской ночи и т. д., а главное богатство свое отдала въ аренду Онѣгину (кажется единственно по заслугамъ), Дубровскому—русскимъ—и иностранцамъ: Ромео, Фаусту, Паяцамъ и т. д. Вотъ тутъ русская музыка и процвѣтай!...

Такимъ образомъ концерты въ Павловскѣ хотя лѣтомъ приучаютъ публику къ русской—и хорошей русской музыкѣ.

По вторникамъ, какъ извѣстно, программа посвящается почти цѣликомъ (за исключеніемъ послѣдняго отдѣленія) русскимъ произведеніямъ. Въ одномъ изъ нихъ (21 Мая) была исполнена чудесная «Воскресная увертюра» Римскаго—Корсакова, повторенная г. Галкинымъ въ I-мъ вокально-музыкальномъ вечерѣ (29 Мая); затѣмъ изъ выдающихся произведеній русскихъ авторовъ были исполнены «Шопениана» г. Глазунова, увертюры и Камаринская Глипки, Интермеццо—Мусорскаго, «Донъ-Кихоть» Рубинштейна, «Итальянское каприччио» и 3-я сюита Чайковскаго.

Переходя къ симфоническимъ концертамъ, отмѣтимъ исполненіе, очень часто весьма толковое и вполнѣ удовлетворительное, симфоній—«Героической» Бетховена, «Тассо» и двухъ Эпизодовъ изъ «Фауста Ленау», Листа,

«Антара», Римскаго—Корсакова и D-moll ной Шумана. Если къ этимъ произведеніямъ присоединить еще хорошей выборъ увертюръ (Бетховена и Шумана), концертовъ и пьесъ, какъ рѣдко исполняемое *cop moto andante*, Шуберта, то дѣйствительно получится программа, рѣдко встрѣчающаяся даже въ лучшихъ концертахъ. Солистами въ симфон. вечерахъ явились: очень недурной скрипачъ, г. Крикбоомъ (исп. «Испанск. симф.» Лало, «Шотландскую фант.» Бруха), очень посредственная пианистка (на мой взглядъ, вѣрнѣе, слухъ) г-жа Цимъ, только что окончившая нашу консерваторію (грубый, бездушный ударъ, даже далеко невыработанная техника) и... «Любимецъ павловской публики» скрипачъ г. Вольфъ-Израэль, полагающій, вѣроятно, что «выше Эрнста музыканта нѣтъ»...

Первый «вокально музыкальный вечеръ» заключалъ въ себѣ (кроме «Воскресной ув.») «Коронаціонную кантату» г. Ипполитова-Иванову, пьесу весьма симпатичную и хорошо выдержаннаго характера, *весь эпитологъ* изъ «Жизни за Царя», далѣе арію изъ «Руслана», вступленіе и польскій изъ «Бориса», «Козачекъ» изъ «Вакулы» (г. Соловьева) и извѣстный коронаціонный маршъ Чайковскаго. Публика достаточно могла убѣдиться, что существуетъ и русская музыка.

Мнѣ не хотѣлось бы писать о первомъ бенефисѣ г. Галкина (5 Іюня). Во первыхъ въ немъ участвовали цыгане, о которыхъ достаточно (и основательно) сказалъ недавно г. Бессель; далѣе въ антрактахъ полагалась большая (?) «Баталія конфетти», которая въ нашемъ петербургскомъ климатѣ, съ нашими дамами и кавалерами, кажется удивительно уродливою (вобразите себѣ, напр. цѣлый рядъ извожиковъ съ верблюдами, —на Невскомъ, Садовой или Гороховой!...) Наконецъ, кромѣ отлично исполненной увертюры Моцарта къ «Донъ Жуану» и вступленія «Лоэнгина» (не слышаннаго мною), цѣлый рядъ солистовъ (пѣвцовъ, пѣвицъ и пианистокъ). Съ величайшимъ терпѣніемъ я прослушала двухъ первыхъ солистокъ, но затѣмъ, простите меня за откровенность—положительно сбѣжалъ. Еще можно было слушать г-жу Кристманъ (какъ и г-жа

новъ, Тартаковъ. Гончаровъ; басы: гг. Стравинскій, Корякинъ, Серебряковъ, Майборода, Шалыпинъ, Фрей и Климовъ 1-й. На вторыя роли: г-жи Мѣшкова, Ширяева, Пилыцъ, Глѣбова, Юносова, Висленева; гг. Угриновичъ, Карелинъ, Довѣринъ-Кравченко, Ивановъ, Кондоракъ, Климовъ 2-й, Титовъ, Шараловъ, Ефимовъ и Поляковъ. Администрацію составляютъ: главный режисеръ Г. П. Кондратьевъ, режисеръ А. Я. Морозовъ, его помощникъ Ф. Ф. Беккеръ, учитель сцены О. О. Палечекъ, капельмейстеры Э. Ф. Направникъ и Э. А. Крушевскій и хормейстеры гг. Козаченко и Помазанскій. Въ началѣ сезона будетъ данъ бенефисъ за двадцатилѣтнюю службу артисту г-ну Стравинскому. Въ среднѣя вымы состоится гастроля тенора г. Ванъ-Дика. Репертуаръ предполагается изъ оперъ: «Жизнь за Царя» и «Русланъ и Людмила»—Глинки, «Русалка»—Даргомыжскаго, «Юдифь», «Рогнеда», «Вражья сила»—Сѣрова. «Князь Игорь»—Бородина, «Демонъ»—Рубинштейна, «Опричникъ», «Орлеанская дѣва», «Евгеній Онегинъ», «Пиковая дама»—Чайковскаго, «Майская ночь», «Ночь на Рождество»—Римскаго-Корсакова, «Севильскій цирюльникъ»—Россини, «Любовный напитокъ»—Доницетти, «Аида», «Риголетто», «Травиата», «Баль-маскарадъ»—Верди, «Мефистофель»—Бойто, «Паяцы»—Леонкавалло, «Гугеноты», «Пророкъ»—Мейербера, «Фаустъ», «Ромео и Юлія»—Гуно, «Карменъ»—Бизе, «Вертеръ», «Эскарионда»—Массне, «Самсонъ и Далила»—Сенъ-Санса, «Тангейзеръ», «Лоэнгринъ»—Вагнера и др. Открытіе сезона состоится 1 сентября.

— Молодымъ композиторомъ П. П. Шенкомъ написанъ, по заказу дирекціи Императорскихъ театровъ, балетъ («Синяя борода»), назначенный для будущаго сезона.

— А. К. Глазуновъ, получившій Высочайшій подарокъ за свою столь удачно написанную

короначіонную кантату, занятъ, по слухамъ, сочиненіемъ музыки новаго балета для Маринскаго театра, также заказаннаго ему дирекціей.

— Въ настоящее время напѣ консерваторія перекочевываетъ изъ своего стараго пепелища въ новое роскошное помѣщеніе, отстроеное изъ бывшаго Большаго театра. Что ожидаетъ се тамъ—Богъ вѣсть! Во всякомъ случаѣ ей—прежде всего—недостаетъ только энергичнаго руководителя, какимъ являлся ея покойный основатель.

Извѣстно, что въ консерваторіи имѣется свол музыкальная библіотека и музей. Весьма вѣроятно, что въ первой изъ нихъ собрано не мало интересныхъ и рѣдкихъ изданій. Слѣдуетъ желать составленія и изданія (въ возможно *непродолжительномъ* времени) каталога и предоставленія библіотеки для всеобщаго пользованія. А то она до сихъ поръ какъ то тщательно охранялась.

— Высочайше утвержденной комиссіей по сбору пожертвованій въ память П. И. Чайковскаго заказана профессору академіи художествъ Беклемишеву статуя покойнаго композитора, которую предполагается поставить въ новомъ помѣщеніи консерваторіи. Статуя будетъ изображать нашего знаменитаго композитора сидѣщимъ въ вольтеровскомъ креслѣ въ задумчивой позѣ. Вся фигура П. И. нѣсколько наклонена впередъ, а голова опирается на лѣвую руку; ноги его заложены одна на другую, и на изогнутомъ колѣнѣ лежитъ развернутая тетрадь нотъ. Кромѣ статуи П. И. Чайковскаго, въ новомъ помѣщеніи консерваторіи предполагено поставить статуи А. Г. Рубинштейна, Глинки и другихъ выдающихся русскихъ композиторовъ.

— Г-жа Е. К. Адамовичъ (одна изъ ученицъ Гензельта), окончила оп. «Князь Серебряный».

МОСКВА.

(Отъ нашего корреспондента).

Еще недавно, на одномъ изъ Васѣданій свѣда по техническому и профессиональному образованію, въ Москвѣ указывалось на необходимость организаціи музыкальных вечеровъ. Особенно настаивалъ на этомъ докладчикъ г. Тимковскій. Наступила лѣтняя пора, и всѣ эти отрадные вѣянія разбились въ пухъ и прахъ мѣстной городской думой. Но ближе къ дѣлу. Въ то время какъ Петербургъ, Кіевъ, Одесса, Рига имѣютъ лѣтніе концерты, въ Москвѣ они—отсутствуютъ. И нельзя сказать, чтобы отъ равнодушія населенія. Прививка

ихъ на первыхъ порахъ требуетъ еще нѣкоторой матеріальной поддержки извнѣ, и если не городского управленія, то хоть частныхъ обществъ или людей настойчиво энергичныхъ. Они и были. Когда то въ зоологическомъ саду устраивалъ концерты г. Буллеріанъ. Въ организаціи ихъ не чувствовался настоящій художественно—музыкальный интересъ, а потому они и не могли пользоваться успѣхностью. Такіе же концерты были и во время электрической выставки. Давались они подъ веденіемъ г. Главача, имѣли чисто случайный

характеръ и кончились съ закрытіемъ выставки. Остается еще указать на такіе же случайные концерты въ саду «Эрмитажъ» Лентовскаго, бывшіе прежде подъ управленіемъ умершаго теперь Золотаренко, а позднѣе Эмануэля. Съ постройкой павильона въ Сокольникахъ, казалось, дѣло это принимаетъ иной оборотъ. Городской голова Н. Алексѣевъ не разъ говорилъ о необходимости устройства постоянныхъ концертовъ. Сообразно этому они велись еще кой-какъ до его смерти. Ими дирижировалъ то г. Рябовъ, то г. Мирскій. Зависимость отъ погоды, необеспеченность субсидій, большіе ущербы въ направленіи и выборѣ программы, мало подвинули впередъ симпатичное дѣло. Г. Рябовъ, не желая рисковать, отказался. На смѣну ему объявился г. Арендс. Концерты преобразовались на лучшую степень. Въ первый лѣтній сезонъ исполнено было нѣсколько крупныхъ произведеній, въ программахъ замѣтна была серьезная подкладка, выступали солисты. Благодаря такимъ особенностямъ, рискъ дирижера покрылся прибылью. Во второй сезонъ дѣло пошатнулось матеріально, благодаря плохой погодѣ, вліявшей на сокращеніе количества слушателей, хотя въ распорядкахъ концертовъ наступили улучшения. Улучшенія продолжались и на третій лѣтній сезонъ; публика и критика почувствовала все это и порадовалась за прочность устройства такихъ концертовъ. Погода, однако, ввела дирижера въ убытокъ. Желая продолжать концерты и нынѣшнимъ лѣтомъ, опъ, тѣмъ не менѣе, не хотѣлъ рисковать и подалъ въ думу заявленіе о субсидіи. Отсюда мы бросаемъ личность и переходимъ къ сути дѣла. Заявленіе о субсидіи, хорошо мотивированное, поступило на разсмотрѣніе думы. Сумма на поддержку предпріятію исчислялась въ 3,000 рублей. Дума постановила предложить только 800 руб., да плюсъ — даровое освѣщеніе. Последнюю прибавку можно оцѣнить въ 400—500 руб. Такимъ образомъ получится сумма въ 1,200 или 1,300 руб. въ общемъ! Кто знаетъ хоть отчасти съ внутренними распорядками организаціи подобныхъ концертовъ, ихъ денежной стоимостью, тотъ не можетъ не удивиться скудости отпущенной думой суммы. И дирижеръ отказался.

Такимъ образомъ исчерпанъ былъ вопросъ, и москвичи потеряли всякую надежду хоть что нибудь имѣть на лѣтній сезонъ по части музыки. Въ утѣшеніе городскому населенію остались военные оркестры, играющіе въ извѣстные часы на бульварахъ. Могутъ ли они удовлетворять запросу? — отвѣтъ отрицатель-

ный. Здѣсь уже не столько сама по себѣ играть суть музыкальной пропаганды военныхъ оркестровъ, сколько развѣ причина оцутиться на бульварѣ и подышать воздухомъ. Бульвары, неуѣязящему на дачу москвичу, единственное мѣсто отдохновенія. Между тѣмъ, удовлетворить спросъ на концерты могли бы аттрепренеры лѣтнихъ садовъ. Нѣчто подобное и наблюдается въ саду «Фантазія» Николаева-Соколовскаго, въ Петровскомъ паркѣ. Во-едино тамъ соединяются два оркестра закрытаго и открытаго театровъ и подъ дирижерствомъ г. Балакшина-Карскаго играется программа самаго дешеваго садоваго типа. Изъ оркестра можно было бы отпифифовать лучшее, но дирижеръ на это не способенъ. Въ его размахахъ провинціональная рисовка, отсутствіе музыкальной передачи. Впрочемъ, на эту часть программы, съ преимуществами нумеровъ изъ Зуппе, Фарбаха и т. п., — дирекція, видимо, совершенно не обращаетъ вниманія. Довольно уже того, что концертное отдѣленіе исполняется по окончаніи театровъ вплоть до закрытія сада, т. е. часовъ до 2-хъ пополудни, когда въ саду никого почти нѣтъ изъ публики. Стоить ли мнить оркестрантовъ понапрасну, для кого и для чего? У нихъ и безъ того трудовой день не легокъ и утомителенъ. Ужъ если дѣлать что, такъ по крайней мѣрѣ оправдывать трудъ. Выходятъ все такія музыкальныя отдѣленія пустой забавой, «купецкимъ» капризомъ: деньги, молъ, плачу, и моему *идрау* не препятствуй!

Пока шель мѣсяць, неурядица лѣтняго сезона припала нѣсколько иной оборотъ. Такъ, въ Сокольникахъ, взаимнѣ прикончившихся концертовъ г. Арендса, предполагается давать таковые же г. Литвиновымъ. Начнутся они въ начальныхъ числахъ іюня и продолжатся, смотря по погодѣ, до 15—20-го августа. Г. Литвиновъ, такъ-же какъ и его предшественники, взялся за концерты на рискъ. Оправдается-ли его надежда — покажетъ будущее. Тогда мы скажемъ и о томъ, что это были за концерты.

А теперь о нашихъ музыкальныхъ учебныхъ заведеніяхъ: консерваторіи и объ училищѣ филармоническаго общества. По случаю коронаціи, экзамены нынѣшняго академическаго года обоявъ имъ пришлось пачать очень рано. кончить же въ послѣднихъ числахъ апрѣля. Въ консерваторіи экзамены производились по всемъ предметамъ, музыкальнымъ и общеобразовательнымъ, въ училищѣ же филармоническаго общества были только выпускные, оканчивающимъ. Актъ учащаго состоялся 27 апрѣля. Изъ отчета, читаннаго г. Кругликовымъ,

мы узнали слѣдующее. Всѣхъ учащихся, мужчинъ и женщинъ, въ отчетномъ году числились 322. Изъ этого количества, кончившіе музыкальные предметы распредѣлились такъ образомъ. Инструментальное отдѣленіе: по классу фортепіано П. Шостаковскаго—К. Поль; по классу гобоя Е. Гуревича—В. Калининъ; вокальное отдѣленіе: по классу пѣнія г-жи Махиной—В. Ларионова, г-жи Горчаковой—А. Гецевичъ. Кромѣ того, ученикъ В. Калининъ, помимо окончанія курса на гобой, завершилъ еще образованіе по теоріи композиціи въ классахъ П. Бларамберга и А. Ильинскаго. Всѣ эти ученики и ученицы удостоены выдачей диплома первой степени, дающихъ право на званіе свободного художника. Изъ нихъ ученица Шпигель, класса пѣнія г. Биженча, награждена малой серебряной медалью, а также и ученикъ Калининъ. По педагогическому отдѣленію дипломовъ второй степени удостоены; ученицы—О. Ливкъ, М. Коршъ, Е. Полькъ изъ фортепіанныхъ педагогическихъ классовъ А. Ильинскаго и А. Симова, а Е. Смагина—по классу пѣнія г. Биженча. Въ присутствіи Великій Княгини Елисаветы Теодоровны исполнялся второй актъ изъ оп. «Марта» Флотова. При входѣ Ея Высочество, покровительница училища, встрѣчена была хоромъ и оркестромъ изъ учащихся, исполнившими въ честь Ея специально написанное А. Ильинскимъ пріѣтствіе. На этомъ же актѣ Ею вручены были дипломы и окончившимъ по драматическому отдѣленію училища. Такъ какъ это не входитъ въ спеціальныя наши обозрѣнія, то не будемъ, конечно, того и касаться.

Годичный отчетъ консерваторіи, читанный профессоромъ Кашкинымъ, обрисовалъ дѣятельность учрежденія за 1895—96 учебный годъ. За это время общее число учащихся, мужчинъ и женщинъ, въ первое полугодіе состояло на лицо 445, во второмъ же—421. Платныхъ въ первомъ полугодіи было 299 человекъ, стипендіатовъ—80, на испытанія 66; во второмъ полугодіи количество платныхъ понизилось до 276 человекъ, стипендіатовъ находилось 80 и на предварительномъ испытаніи—65 человекъ. Изъ всего числа державшихъ выпускные экзамены окончили съ большими серебряными медалями: по инструментальному отдѣленію—Н. Парвова (фортепіано), по скрипкѣ—Г. Дуловъ и В. Буюкли, по пѣнію—А. Шперлингъ. Малой серебряной медали удостоены: О. Китаева по пѣнію и по фортепіано В. Амираджибова. Держали выпускные экзамены, на основаніи 75 § устава

консерваторіи, бывшіе ученики г. г. П. Юовъ и В. Астафьевъ. оба по спеціальности теоріи композиціи. П. Юовъ выданъ дипломъ свободного художника, а В. Астафьеву присужденъ аттестатъ на званіе преподавателя теоріи музыки. Всѣхъ окончившихъ въ нынѣшнемъ году было 26; девять изъ нихъ получили званіе свободного художника; пятнадцать—аттестаты по педагогическому отдѣленію игры на фортепіано и двое—аттестаты по спеціальнымъ предметамъ. Актъ состоялся въ присутствіи постороннихъ посѣтителей, учащихся, директоровъ музыкальнаго общества и профессоровъ консерваторіи во главѣ съ директоромъ В. Сафоновымъ. По окончаніи акта, окончившими учениками исполнено было концертное отдѣленіе, въ которомъ выступили: пианистки—Миловидова, Амираджибова (класса В. Сафова), Парвова (класса г. Пабста), пианистъ Богословскій (кл. Шишкива), виолончелистъ Дубинскій (кл. фонъ-Гленъ), скрипачъ Дуловъ (кл. Гржимали), органистъ Волковъ (кл. Беттинга), пѣвица Шперлингъ (кл. Лавровской) и тромбонистъ г. Гушинъ, класса проф. Борка. Интересно составленная программа воспроизведена была успѣшно.

Нѣкоторые изъ исполнителей этихъ выступили публично въ особомъ концертѣ въ пользу городскихъ попечительствъ, устроенномъ въ помѣщеніи Верхнихъ торговыхъ рядовъ. Но прежде о дѣятельности попечительствъ. Каждое порознь, они давали нынѣшнимъ сезономъ музыкальные вечера съ благотворительной цѣлью. Приглашались артисты—специалисты, и любители, какъ пѣвцы, такъ и инструменталисты, и это не могло не отозваться на оживленіи вообще музыкальной жизни столицы. Желая увеличить средства своего центрального общества, попечительства соединились и устроили во всѣхъ этажахъ Верхнихъ торговыхъ рядовъ, такъ называемый «праздникъ попечительствъ». Грандіозное помѣщеніе рядовъ убрано было національными флагами, гирляндами, транспарантами, электрическими солнцами, и т. п. украшеніями, выказывавшими виѣшнюю сторону праздника очень картинной. Не смотря, въ общемъ, на сравнительно мало доступную плату, въ одинъ и три рубля, публики собралось столько, что часамъ къ девяти вечера толпа уже двигалась сплошной стѣной и въ болѣе узкихъ проходахъ свободное гулянье задерживалось. Причина такого многолюдства, помимо сочувствія благому дѣлу попечительствъ о бѣдныхъ гор. Москвы, крылась еще въ разнообразно составленной программѣ. Она цѣликомъ заключалась въ му-

зыкальных нумерахъ. Предъ выходами, на площадкахъ, расположены были хоры трубачей: лейбъ-гвардіи коняго полка подъ упр. г. Ружекъ, гусарскаго Его Величества полка съ капелмейстеромъ г. Тюрнеромъ. Оба они исполнили очень мило по два, по три интересныхъ нумера. Но слушателямъ болѣе понравилась игра струннаго оркестра Преображенскаго полка подъ упр. г. Фридмана. Если впечатлѣніи оркестра Тюрнера проигрываетъ отъ треска маленькихъ (in Es) трубочекъ, похожее на то же и въ оркестрѣ г. Ружекъ, (звукъ этого оркестра мягче потому, что тутъ руководящее мелодированіе передано корнетъ—а—пистону in Es, у котораго тембръ матовѣе, чѣмъ у трубочекъ), то оркестръ Преображенцевъ страдаетъ отъ сильной и грубоватой игры группы мѣдныхъ. По временамъ они глушатъ квартетъ, слышится какъ бы самостоятельно военный духовой оркестръ. А въ общемъ Преображенскій оркестръ разуменъ чрезвычайно мило. репертуаръ его составляетъ тактично. Всѣ эти оркестры у насъ—петербургскіе гости, и среди нихъ почетное мѣсто занимаетъ Преображенскій. Публика его слушаетъ охотно, и рукоплескала. Во второмъ этажѣ главную площадку занималъ хоръ фармацевтическаго общества. Подъ аккомпаниментъ довольно многочисленнаго оркестра хоръ исполнилъ «Возлѣ рѣчки» Лядова, задравный хоръ изъ оп. «Русалка» Даргомыжскаго, и др. Одинъ оркестръ успѣшно выполнилъ «Славянской маршъ» Чайковскаго. Хоромъ управлялъ г. Шпейеръ, оркестромъ Е. Гуревичъ. Особеннаго вниманія заслуживалъ концертъ учениковъ и ученицъ консерваторіи, устроенный въ Большомъ залѣ рядовъ. Послѣ троекратнаго исполненія народнаго гимна, подъ управленіемъ г. Сафонова ученической оркестръ исполнилъ живо, бойко и съ блескомъ увертюру «Русланъ и Людмила» Глинки. Слѣдующимъ нумеромъ шла пѣсня Орфы съ хоромъ изъ оп. «Руонъ» Ипполитова-Иванова. Партію—solo пѣла г-жа Пукковская, обладающая пріятнымъ и свѣжкимъ сопрано. Красное *Santabile* для виолончели, соч. Ц. Кюнъ очень тонко было передано г. Дубинскимъ. Молодая пианистка г-жа Бесси довольно чисто сыграла съ аккомпаниментомъ оркестра вторую и третью части *E—moll'* наго концерта Шопена. Речитативъ и арія изъ перваго дѣйствія «Ифгенія въ Тавридѣ» Глюка отлично спѣты были г-жей Перссвѣтовой. У г-жи Кардашевой замѣтна большая талантливость въ передачѣ произведеній, какъ, въ данномъ случаѣ, первой части *D—moll'* наго концерта А. Рубинштейна. То же можно отнести и къ

скрипачкамъ сестрамъ А. и Н. Прокоповичъ выступившимъ съ испанскимъ танцемъ «Malgueña» Саразата, причемъ онѣ играли его въ униссонъ, достигая поразительной чистоты интонаціи, какъ на одномъ инструментѣ. Пѣвица г-жа Шперлингъ исполнила аріозо изъ кантаты «Москва» Чайковскаго «Мнѣ ли, Господи». Въ пьесахъ: Шопена «Ноктюрнъ» (*H—dur*, op. 32) и въ этюдѣ Листа-Паганини «Campanella», пианистка г-жа Исаковичъ показала сильно развитую технику, музыкальную нюансировку. Лучше, однако, исполненъ ею былъ Ноктюрнъ Шопена. Басъ г. Гепецкій имѣетъ прекрасный голосовой матеріалъ: пріятный, бархатистый, густой тембръ, свободные верхи и низы; все это общается въ немъ хорошаго артиста. Къ тому же у него и сценичная выѣшность. Онъ умѣло передалъ трудную арію изъ «Руслана» Глинки «О поле, поле». Пѣвецъ въ этотъ вечеръ, видимо, сильно робѣлъ, и мѣстами выходили нѣкоторыя неровности въ кантатенѣ. Окончательнымъ нумеромъ, г-жа Пукковская и г. г. Зиновьевъ и Гепецкій спѣли съ хоромъ и оркестромъ гимнъ изъ перваго дѣйствія оперы «Орлеанская дѣва» Чайковскаго. Концертъ учащихся консерваторіи вообще оставилъ благоприятное впечатлѣніе. Вѣроятно, оно было бы еще рельефнѣе, но тому сильно мѣшала публика: нумерованныя мѣста были бесплатными и посѣтители то и дѣло выходили изъ залы, безцеремонно разговаривали, мѣшая слушать другимъ. Очень жаль, что дирекція консерваторіи не сумѣла предвидѣть и предупредить такое... ну, неудобство, что ли, выражаясь деликатно.

Въ томъ же Большомъ залѣ Верхнихъ торговыхъ рядовъ, 28 апрѣля, состоялся концертъ хора слѣпыхъ, воспитывающихся и обучающихся въ пріютѣ общества призрѣнія потерявшихъ зрѣніе. Участвовали исключительно настоящіе и бывшіе воспитанники и воспитанницы пріюта. Дѣтей обучаютъ нотамъ по системѣ Брайля, заключающейся въ выпуклыхъ точкахъ съ обыкновенными названіями. Эта система принята была въ обращеніи среди слѣпыхъ въ 1888 году, когда ее рассмотрѣлъ и призналъ полезной 6-ой конгрессъ слѣпыхъ въ Брюсселѣ. Она, правда, представляетъ много удобствъ, но еще не вполне скоро достигается музицирующими—слѣпыми. Само собой разумѣется, этому дѣлу должны придти на помощь преподаватели музыки въ пріютѣ. Отъ нихъ требуется много опыта, громаднаго труда, сильное терпѣніе. Всѣ такія качества необходимо связать любовью къ дѣлу, такъ какъ только въ этомъ случаѣ преподаватель можетъ

предполагать хорошие и плодотворные результаты. Такимъ то преподавателемъ и рѣсуетсѣ намъ г. Вишнякъ, дирижировавшій названнымъ хоромъ слѣбныхъ, преподающій имъ музыку и разучивавшій программу, чрезвычайно толково составленную. Видно г. Вишнякъ не руководился мыслью отличиться во что бы ни стало; нѣтъ, изъ программы, художественно составленной, явствуетъ еще взглядъ, что онъ своимъ ученикамъ даетъ понятіе о музыкѣ не какъ о пустой, безразличной забавѣ, а какъ о явленіи, дающемъ удовлетвореніе эстетическое. А его то и лишены потерявшіе зрѣніе; оно то прекрасно и отзывается на ихъ чувствахъ. Посмотрите на ихъ лица: неподдѣльная любовь, охота, внутреннее довольство скользить по нимъ. Освѣтлить лица несчастныхъ, одѣленныхъ лучшими дарами Провидѣнія,—это большая заслуга труженика преподавателя. Обратимся теперь къ исполненію. Оно открылось хоромъ «Цыгане» Шумана, подъ аккомпаниментъ оркестра. Чувствовалась фразировка, хорошая уравновѣшенность голосовъ, какъ мужскихъ, такъ и женскихъ. Въ пѣсѣ Грига «У вратъ монастыря» выступили, помимо хора, двѣ солистки: г-жи Новожилова и Голлингъ. У первой изъ нихъ симпатичное сопрано, съ драматическимъ оттѣнкомъ, поддающееся внутреннимъ побужденіямъ пѣвицы, у второй—выразительное меццо-сопрано, особенно хорошее по густотѣ нижняго регистра. Замѣчательно то, что въ голосахъ обѣихъ исполнительницъ характернымъ признакомъ замѣчается какал то нервность, возбужденность. Объясняется ли это непривычностью къ публичному исполненію, или это свойство чисто природное, по только оно не всегда хорошо отзывается на имитации въ пѣніи. Исполнявшійся однимъ хоромъ смѣшанныхъ голосовъ «Татарскій полонъ» Римскаго-Корсакова прошелъ не вполне удачно, чему не мало вредилъ, впрочемъ, нѣсколько топорный аккомпаниментъ оркестра. Г-жа Новожилова исполнила арію «Stabat mater» Россини, съ музыкальнымъ вкусомъ, увлеченіемъ, и въ общемъ настолько хорошо, что по единодушному настоянію слушателей ей пришлось эту арію повторить. Хорошо тутъ пѣлъ и хоръ. Удачно пропѣта была г-жей Голлингъ «Пляска смерти» Мусоргскаго. Она форсируетъ звукъ своего меццо-сопрано, тѣмъ нѣсколько отнимая у впечатлѣнія цѣлостъ. Впрочемъ послѣднее можетъ быть находилось въ зависимости отъ отсутствія аккомпанимента оркестра, почему то замѣняемого фортепиано. Первое отдѣленіе концерта закончено было фугой изъ «Stabat mater» Россини. Хоръ пѣлъ

увѣренно, вступалъ вѣрно, показалъ отличную массовую дисциплину. Слѣдующее отдѣленіе началось съ «Ave Maria» Симона. Выступившіе въ этой пѣсѣ исполнители: г-жа Гамбургеръ (меццо—сопрано), гг. Петровъ (рояль) Головенковъ (фисгармонія) и Сидоровъ (скрипка) имѣли шумный, вполне заслуженный успѣхъ за хорошее воспроизведеніе. Очень мило пѣлъ потомъ басъ г. Ратушинскій и успѣшно справился съ аріей изъ оп. «Маккавей» А. Рубинштейна, сопровождаемой хоромъ. Но особенно слушателямъ понравилось произведеніе Мусоргскаго «Иисусъ Навинъ» для хора, оркестра и Solo, исполненное г-жей Голлингъ. Въ произведеніи Мусоргскаго пѣляеть и общее построеніе въ восточномъ стилѣ, и красивые удары арфы, потомъ сопровождающей голось, и могучій возгласъ баса «Остановилось солнце!», и каденція хора à capella, переходящаго черезъ небольшой періодъ къ первому tempo di marcia. Инструментовка (не Римскаго ли Корсакова?) полна чарующихъ сочетаній. «Иисусъ Навинъ» вызвалъ сильныя одобренія и по твердому настоянію его пришлось повторить. Предпоследнимъ и послѣднимъ нумерами исполнялись отрывки изъ «Жизни за Царя» Глинки: тріо «не томи, родимый» (Новожилова, Ратушинскій и теноръ Печниковъ съ хоромъ), затѣмъ арія съ хоромъ «Бѣдный конь въ полѣ палъ» (Голлингъ). Окончаніе концерта сопровождалось народнымъ гимномъ. Посѣтителей собралось чрезвычайно много и послѣ концерта они дружно привѣтствовали г. Вишняка, занимавшагося разучиваніемъ солистовъ, хора и оркестра. Не лишнимъ будетъ сообщить, что въ приюгѣ, помимо свѣтскаго пѣнія, происходитъ церковное. изучается игра на фортепиано, фисгармоніи, скрипкѣ, виолончели. Въ будущемъ предполагается такимъ образомъ завести оркестръ изъ питомцевъ. Этому нельзя не порадоваться!

Мало радости даютъ намъ оперныя итальянскія труппы. На смѣну антрепризы г. Бернарда, въ театръ Солодовникова заявился г. Лаго. Гостить онъ будетъ только до іюня, какъ разъ мѣсяць, считая со дня открытія—начало мая. По счету, это четвертая итальянская опера за нынѣшній сезонъ. Какъ и ся предшественники, она ничего не дала москвичамъ новаго. Только и слышишь, что идетъ «Фаустъ», или «Травиата», или «Трубадуръ» и пр. репертуарныя оперы. Да и въ самомъ составѣ все старые знакомцы: Арнольдсонъ, Гверчіа, Мазини и Девойодъ. О нихъ я уже писалъ, и теперь дальѣйшее разсужденіе было бы излишне. Хоръ, особенно оркестръ, слабѣ,

чѣмъ у г. Бернарда. Новостью была опера «Лоэнгринъ» Вагнера. Но постановку ея одобрить нельзя. Не говоря уже о другихъ пѣвцахъ, самъ «король теноровъ» г. Мазини забывасть, что предъ нимъ Вагнеръ, не авторъ разныхъ слащавостей, скачковъ итальянской вокальной эквилибристики. Впечатлѣніе отъ пѣнія итальянцами Вагнеровскаго «Лоэнгринъ» прямо-таки пригодное для *poste scriptum*'а какогонибудь каррикатурнаго журнала. Въ бенефисъ г-жи Арнольдсонъ шла опера старика Фелисьена Давида «Лалла-Рукъ». Сборъ всетаки у г. Лаго средній, и онъ въ убытокъ, кажется, остаться не долженъ.

Не долженъ я умолчать о двухъ выставкахъ, бывшихъ въ Москвѣ: картинной, общества художниковъ исторической живописи, и предметовъ русской старины, изъ коллекціи Н. Л. Шабельской. Предвидится вопросъ читателей специально-музыкальнаго изданія: что же общаго между музыкой, исторической картинной и предметами старины? Пока отвѣчу, что общее въ нихъ принадлежность къ искусству, воедѣйствіе коего на человѣка только идетъ различными путями, но зато въ результатѣ одинаковость та же. Обращаюсь къ фактамъ. Кто бывалъ въ провинціальныхъ театрахъ, тотъ не могъ не замѣтить, какъ часто нехотати декорации, положимъ, «Гугенотъ» четвертаго акта, написаны въ архитектурномъ стилѣ бароко, или ренессанса. Въ одномъ изъ южныхъ маленькихъ городовъ третій актъ «Жизни за Царя» исполняется не въ костромской избѣ, а въ палатахъ боярина. На мой вопросъ декоратору — почему это такъ? онъ отвѣтилъ: иначе и быть не можетъ. Я увѣрилъ его, и однако онъ всетаки отговаривался, что нѣтъ ни моделей, нѣтъ ни рисунковъ, по которымъ можно бы было писать избу, замокъ, храмы. Этому отвѣчаетъ выставка исторической живописи. Кто какъ не специалистъ художникъ-историкъ можетъ руководить самоучкой декораторомъ, пишущимъ все шиворотъ на выворотъ, какъ подскажетъ фантазія, или случайно попавшійся рисунокъ. Время выдуманыхъ, фантастическихъ декораций уходитъ. Теперь требуютъ исторической вѣрности, ибо только она одна способна перенести наше воображеніе въ эпоху дѣйствія. Вотъ собственно почему и пріятно привѣтствовать новое дѣло художниковъ, ранѣе на декорационныя работы смотрѣвшихъ какъ на занятіе маляра. Да проститъ читатель это отклоненіе. На упомянутой выставкѣ, помимо сотни акварельныхъ изображеній къ различнымъ пьесамъ, въ томъ числѣ и къ операмъ, помимо таковыхъ и масляными красками.

фигурировали еще модели декораций: Андреева — «Жизнь Юдиной» къ оперѣ того же названія А. Н. Сѣрова, умершаго. Бочарова — «Русланъ и голова» для оп. Глянки «Русланъ и Людмила», для его же оперы «Жизнь за Царя» «Сусанинъ и поляки въ лѣсу», и для оперы «Лоэнгринъ» Вагнера. Художника Иванова модель къ оперѣ Мейербера «Иоаннъ Лейденскій». Экспонировали въ декорационномъ отдѣлѣ гг. Овсяниковъ, Ивановъ, Шишковъ, Андреевъ, Яновъ. Хорошо если бы почтенные художники составили изъ всего этого матеріала альбомъ и выпустили его во всеобщее пользованіе оперныхъ антрепренеровъ, и декораторовъ. Этимъ они оказали бы несомнѣнно серьезную услугу театральному дѣлу. Въ собраніи предметовъ русской старины Н. Шабельской, также не мало поучительнаго. Главнымъ образомъ это касается русскихъ старинныхъ одеждъ, головныхъ уборовъ и различныхъ подѣлокъ изъ матеріи. Тутъ есть древнія вышивки золотомъ, серебромъ, жемчугомъ, цвѣтными камнями, есть женскія и мужскія одежды разныхъ губерній, разныхъ племенъ населенія Россіи, отдѣлы тканей, и т. п. Всѣ эти образцы могутъ служить примѣромъ вѣрнаго сортирента оперныхъ костюмовъ. Вдумчивые антрепренеры могутъ открыть для сцены цѣлый кладъ. А то у насъ теперь уже невѣрность изображенія костюма играетъ роль, а просто «сарафаны» съ современной отдѣлкой, подобранной какъ попадо — рѣжутъ глазъ. Какъ хотите, а странно видѣть Скуду и Ерощку изъ «Игоря» въ рубахахъ подмосковныхъ крестьянъ, или хохлушекъ изъ «Майской ночи» въ костюмахъ, сдѣлавшихся показнымъ у бойкихъ горожанокъ Кіева или Харькова. Между тѣмъ композиторы не всегда безразлично какъ будутъ выглядѣть дѣйствующій хоръ или пѣвецъ. Не безъ умысла Р. Вагнеръ толковалъ когда то о взаимодѣйствіи искусствъ. Вотъ поэтому то я и коснулся выставокъ.

Въ заключеніе о придворной пѣвческой капеллѣ, даншей духовный концертъ 24 мая. Нужно сказать, въ Москвѣ церковное пѣніе любятъ, и потому повятно съ какимъ петербургскимъ и интересомъ ожидали этого концерта. Время, для него набранное, представляло нѣкоторое неудобство: во первыхъ въ концѣ мал публика вообще неохотно посѣщаетъ концерты въ закрытыхъ зимнихъ помѣщеніяхъ, во вторыхъ — коронаціонныя событія отвлекли очередныя явленія дня на второй планъ. Не смотря на то, залъ Благороднаго собранія мало наполнился лишь въ партерѣ, что же касается мѣсть па хорахъ и за колоннами, то они были заняты окончательно, доказательство, до чего москвичи

внимательно отнеслись къ пѣнію капеллы. Мальчики ея разодѣты были въ красное облаченіе съ отдѣлкой золотымъ шнуромъ, взрослые—въ видѣ мундировъ. Управлялъ С. А. Смирновъ. Начался концертъ исполненіемъ «Слава... Единородный» (3-хъ голосное) Бортиянскаго. Необычайная мягкость звука, стройность и компактность сразу обратили вниманіе слушателей. Въ «Услыши, Господи, молитву мою» Львова съ высокой стороны показали себя солисты—дискантъ и альтъ. Не всегда гармонировалъ съ ними солистъ теноръ. Въ большинствѣ, поетъ онъ груднымъ фальцетомъ, отъ этого звукъ не безупреченъ въ интонаціи, получаютъ «подъбзды» къ нему. Такія особенности желательны больше въ хоровомъ общемъ пѣніи, въ нотахъ высокаго регистра, что мы и наблюдали у партіи теноровъ. Стильно и ровно, по округлости звука всѣхъ голосовъ. спѣла капелла «Богородице, Дѣво, радуйся» греческаго распѣва. Выдающіяся голосовыя средства дискантовъ и альтовъ, ихъ умѣнье и мастерство не выдѣляются надъ уровнемъ со товарищей, замѣтно было въ композиціи Макарова «Ангель вопіае». Богатый контрастъ настроенія этой пьесы обнаружился во вступленіи всего хора при словахъ: «Свѣтися, свѣтися новый Іерусалиме». Гдѣ хоръ можетъ выказать свою музыкальность, хорошей слухъ, такъ это при пѣніи диссонансовъ. «Вечера твоя тайныя» Львова какъ разъ въ большинствѣ своихъ эпизодовъ предъявляетъ такіе запросы. Капелла разрѣшила ихъ удивительно чутко и тонко, а пѣвецъ — октавистъ, какъ говорятъ церковные пѣвчіе, выказалъ недюжинный basse contralto. Двухорный концертъ Бортиянскаго «Воспойте, людие!» спѣтъ былъ и аффектированно и театрально. Излишняя акцентуація, рѣзкости сочетаній тихаго съ громкимъ пѣніемъ, наконецъ выдѣленіе нѣкоторыхъ голосовъ изъ хоровой массы, рекомендуютъ такое исполненіе зауряднымъ. Оправданіе поκειται развѣ только на особенностяхъ самой композиціи Бортиянскаго, ходульной, итальянски слащавой, съ повтореніями нѣсколько разъ однихъ и тѣхъ

же словъ, напр. слова «Осанна». «Се жєвихъ грядеть» Римскаго-Корсакова и «Херувимская пѣснь № 7» Бахметева прозвучали превосходно. Ровность пѣнія хора на протяженіи нѣсколькихъ десятковъ тактовъ, а также и постепенное сокращеніе пѣнія до едва внятнаго шопота—большая трудность. Но въ этомъ смыслѣ очаровательно спѣтъ былъ «Благообразный Іосифъ» Авѣва. Тоже замѣтно было и въ «Милость мира» Чайковскаго, особенно съ началомъ словъ «молитися Боже нашъ». Чайковскаго же «Достойно есть» прошло не особенно удачно. Пьеса эта написана очень высоко для голосовъ, притомъ въ слишкомъ широкомъ расположеніи, отчего кажется зависить и не столь хорошее исполненіе, какого всетаки вправѣ ждать отъ образцовой капеллы. Послѣднимъ нумеромъ исполнено было «Тебѣ Бога хвалимъ № 2» Бортиянскаго. Здѣсь капелла ничего особеннаго не показала. Капелла въ общемъ дѣйствительно заслуживаетъ названія образцовой, и если здѣсь указаны недостатки, то по весьма понятнымъ причинамъ строгости къ выдающемуся учрежденію. Произношеніе словъ пѣвцами мягкое, но внятное и повсюду слышное, дыханія пѣвцовъ не замѣтно, чистота интонаціи безупречна, матовая, массовая звучность—примѣръ рѣдкаго свойства, а пѣніе въ истинно церковномъ стилѣ—великая заслуга. Солисты дисканты — Воскресенскій, Бутенко, Соколовъ; альты—Килияновъ, Васильевъ, Прядиловъ; тенора—Свиридовъ, Чичеринъ; басы—Черемховичъ, Лепинскій, Килияновъ,—всѣ достойны сочувственнаго отзыва. Только одно очень жаль, что капелла не дала москвичамъ удовольствія послушать свое богатое пѣніе зимнимъ сезономъ, когда публика въ Москвѣ на лицо. Насколько понравилось исполненіе капеллы, можно судить по тому, что, несмотря на программныя извѣщенія о недопущеніи аплодисментовъ, публика во время исполненія нумеровъ прорывалась рукоплесканіями, а по окончаніи—они громомъ пролетѣли по залѣ.

Ив. Липаевъ.

МУЗЫКА ВЪ ПРОВИНЦІИ.

Одесса. (Отъ нашего корреспондента). Полтъ почти четырехмѣсячнаго непрерывнаго отсутствія у насъ оперы, открылся наконецъ, 23 мая, глѣтный оперный сезонъ. Гастролируетъ у насъ на подмосткахъ Городскаго театра русское оперное товарищество подъ управленіемъ артиста Императ. театровъ М. Е. Медвѣдова. Для перваго дебюта избрали традиціонную «Жизнь за Царя».

Въ главныхъ роляхъ выступили г-жи Клямжинская и Карамзина и гг. Антоновскій и Лугарті (Сабиния); послѣдніе оба исполнили свои партіи блѣдно и безцвѣтно: г. Лугарті (altotenoroso) выказалъ подлѣйшее неумѣніе пользоваться своимъ несомнѣнно выработаннымъ голосомъ; онъ очевидно ложно исходитъ съ той точки зрѣнія, что игра должна стоять на первомъ планѣ, а голосъ

на второмъ, а между тѣмъ игра ни въ какомъ случаѣ не только не должна убивать звука, а хотя бы только даже нѣсколько его стѣснять. Г-жа Клямпинская обладаетъ тѣмъ же симпатичнымъ голосомъ, что и прежде, и въ высшей степени хорошо провела партію Антонида, хотя въ нотахъ верхняго регистра колоратура голоса нѣсколько страдала у нея тусклостью. Что касается г-жи Карамзиной, выступившей въ роли Вани, требующей заправскаго альта, а не mezzo-сoprano cantante, какимъ обладаетъ послѣдняя, то она поетъ хорошо, но неимовѣрно экономничаетъ своимъ голосомъ, такъ что ноты выходили сжатыми и послѣднее обстоятельство незамедливо неблагоприятно сказалось въ нотахъ средняго регистра.

Затѣмъ шли: «Демонъ», «Фаустъ», «Евгеній Онгинъ» и «Самсонъ и Далила», въ русскомъ переводѣ (въ первый разъ въ Одессѣ).

Партію Гудала въ первомъ и Мефистофелю во второмъ исполнялъ г. Бухтояровъ, обладающій basso-profundo, но настолько необработаннымъ и рѣзкимъ, что даже невозможно указать ни на одну арію въ этихъ операхъ, проведенную имъ сносно; даже такая арія какъ «Злата Богъ» (въ партіи Мефистофеля), которая обыкновенно биссировается даже плохими артистами, была проведена имъ самымъ невозможнымъ образомъ; впрочемъ партію князя Гремина, игранную имъ на слѣдующій день, онъ провель настолько недурно, что зублика заставила его биссировать. Мы смѣемъ, однако, думать, что г. Бухтояровъ еще не совсемъ ознакомился съ репертуаромъ нашей сцены и потому не на мѣстѣ. Въ роли Татьяны выступила г-жа Остафьева, обладающая небольшимъ, но очень симпатичнымъ голосомъ и провела всю партію довольно удовлетворительно; г. Максимовъ — Онѣгинъ и г. Медвѣдевъ — Ленскій были безусловно хороши и биссировали многіе №№. Послѣднему, послѣ аріи «Что день грядущій мнѣ готовитьъ», поднесли вѣнокъ. Хорошъ былъ также г. Медвѣдевъ въ роли Самсона и голосъ его въ нотахъ средняго и нижняго регистра производилъ очень выгодное впечатлѣніе.

Изъ женскихъ персонажей нашей оперы выдается г-жа Сюнербергъ (Далила), которая обладаетъ безусловно всеми данными хорошей оперной артистки, а изъ мужскихъ, помимо упомянутыхъ, г. Борисовъ — опытный пѣвецъ, которому очень удаются партіи, требующія basso cantante средняго регистра.

Товарищество русскихъ оперныхъ артистовъ дастъ у насъ еще 24 спектакля, которые закончатся къ 25 іюня.

Изъ давно неигранныхъ у насъ оперъ пойдутъ: «Тангейзеръ», «Мазепа», «Рогнеда» и «Русалка».

Постановка иностранныхъ оперъ объясняется тѣмъ, что репертуаръ одними русскими держаться не можетъ, ибо товарищество находится въ полной зависимости отъ дирекціи театра, которая требуетъ много времени для подготовки декораций и т. д., да къ тому же наши хоры и оркестръ совершенно не готовы.

По окончаніи опернаго сезона г. Медвѣдевъ ѣдетъ въ Харьковъ, гдѣ съ 15 сентября начнутся гастролы и куда онъ приглашенъ дирекціей мѣстной оперы на шесть мѣсяцевъ съ платою 200 руб. въ мѣсяцъ и двухъ бенефисовъ, при девяти обязательныхъ спектакляхъ въ мѣсяцъ. (Г. Медвѣдевъ выступитъ здѣсь въ заглавной партіи «Нерона» и «Дубровскаго») новой оперы г. Направника, и кромѣ того въ «Гамлетъ» А. Тома.

Вообще, нынѣшняя мѣстная опера состоитъ изъ силъ, которыя выдержали по цѣлому сезону, а нѣкоторыя даже по два и сдѣлались любимцами публики, которая вѣроятно не откажется посодѣйствовать матеріальному успѣху товарищества.

На ряду съ оперой, въ Грандъ-Отелѣ (одинъ изъ мѣстн. самыхъ лучшихъ кафе-шантановъ) пріютилась недурная польская оперетка подъ управленіемъ Болеслава Марецкаго, которая ставила два раза «Гальку», но особыхъ исполнителей нѣтъ и говорить не о комъ, такъ какъ подобная игра скорѣе является одной только пародіей на серьезную музыку.

С. Зусманъ.

Орель. (Корреспонденція). То громадное нравственное значеніе, которое имѣетъ музыкальное образованіе въ воспитаніи души человѣка, можетъ быть и не всей интеллигенціей сознается у насъ, но все таки послѣдняя не чужда любви къ музыкѣ, доказательствомъ чему служатъ образованія у насъ музыкальнаго общества, «Музыкально-драматическаго кружка», и, наконецъ, «Общества любителей изящныхъ искусствъ». Причиной же тому, что эти общества *блещутъ* скоро, повсе не нелюбовь къ музыкѣ или нежеланіе развивать и совершенствовать свои музыкальныя способности и познанія, а просто недомысліе условій общественной жизни и жизни вообще, благодаря чему исключительно личные интересы или примѣшавшіеся къ главной цѣли дѣятельности Общества совершенно чуждые ей интересы и стремленія, даже вообще весьма *нежелательные*, нечальные, не только тормозятъ его прогрессивное развитіе, но просто разрушаютъ его.

Недомысліемъ, исключительно личнымъ интересомъ, страдаетъ у насъ «Музыкальное Общество»; «Музыкально-драматическій кружокъ» распался потому, что главные его инициаторы и дѣтели принадлежали къ составу служащихъ въ правленіи

Орловско-Витебской ж. д., уѣхало оно, погнбло и Общество. Но уже послѣ этого, возникло новое молодое Общество, соединившее въ себѣ всѣ функции дѣятельности искусства и художества, именно: «Общество любителей изящныхъ искусствъ». Сначала, почти въ теченіи года, оно было довольно блѣдно, считало у себя, если не ошибаемся около 40 членовъ, пока не явились среди его энергичныя лица, поднявшія его численность, въ какой либо мѣсяцъ, до 450 членовъ. Цѣль его существованія была крайне симпатичная; на устраиваемыхъ имъ вечерахъ каждый могъ играть на какомъ-либо инструментѣ, читать, декламировать, разсуждать о прочитанномъ. На нѣкоторыхъ вечерахъ эта программа до известной степени исполнялась. Яркими силами среди исполнителей являлись: мѣстный пианистъ-любитель В. Д. Кашкинъ (Старшина Общества), родной братъ профессора московской консерваторіи Н. Д. Кашкина; его собственные произведенія то же много говорятъ о глубинѣ души автора. Вторымъ, по техникѣ и художественному исполненію въ игрѣ, прѣжавшій къ намъ, можно сказать небезызвѣстный въ музыкальномъ мірѣ, пианистъ и композиторъ П. А. Щуровскій. Являясь и молодыя силы, наприимѣрь, пианистка В. А. Цадикова и нѣкоторые другія.

Представительницей вокальной музыки, главной можно сказать, была супруга г. Щуровскаго (рожд. В. И. Офросимова); затѣмъ были весьма недурные мѣстные пѣвцы и пѣвицы. Къ сожалѣнію, благодаря нѣкоторымъ обстоятельствамъ, о которыхъ здѣсь говорить не мѣсто, Общество получило печальную извѣстность *скандальнаго*, вслѣдствіе чего оно лишилось возможности получить въ какомъ либо изъ нашихъ клубовъ помещеніе для своихъ вечеровъ, какъ это было прежде, и теперь оно влечетъ свое фиктивное существованіе. Возродится ли оно? Этого отъ души можно желать, но утвердительно или отрицательно отвѣтить на этотъ вопросъ покуда положительно невозможно.

В. П.

Саратовъ. (Отъ нашего корреспондента). Удѣляя настоящій отчетъ спектаклямъ подвижающейся у насъ опереточной труппы г. Шульца—предпошлемъ нашей замѣткѣ нѣсколько словъ объ опереткѣ въ Саратовѣ вообще. Оперетта въ столицѣ Поволжья имѣетъ свою, довольно интересную, исторію. Основаніе этому особому культу музыкальнаго творчества у насъ въ Саратовѣ было положено еще въ началѣ восьмидесятыхъ годовъ блаженной памяти извѣстнымъ провинціальнымъ антрепренеромъ Г. М. Ковровымъ. Дѣла послѣдняго въ то время шли довольно неважно и онъ, въ цѣляхъ подъема сборовъ, прицѣпился къ уже существовавшей драмѣ—еще и оперетту. Пу-

блика увлеклась новинкой и дѣла догадливаго антрепренера пошли какъ по маслу. Театръ дѣлалъ необыкновенные сборы, даже не вмѣщая всѣхъ желающихъ, и ввбудораженные театралы бредили вальсами и пикантными мотивами изъ игривыхъ опереттъ Одрана, Планкетта и др. корифеевъ веселаго жанра. Но ничто ни вѣчно подъ луной! Много утекло воды съ тѣхъ поръ; измѣнилось и самое положеніе вещей: яркая звѣзда оперетки того времени значительно померкла. Теперь уже со всѣмъ не то! Поселившіяся въ городскомъ театрѣ, солидно поставленныя—драма и опера—вытѣснили оперетту и молочной сестрѣ комической оперы пришлось перекочевывать въ другой театр—лѣтній г. Очкина. Но тутъ дѣла оказалось въ совершенно другихъ, менѣе благоприятныхъ, условіяхъ: театръ г. Очкина, разсчитанный на ограниченное количество публики не удовлетворилъ карманныхъ интересовъ гг. антрепренеровъ. Опереточныя антрепризы трехъ послѣднихъ сезоновъ поэтому едва-ли можно назвать вполне удачными. Два первыхъ предпринимателя, гг. Горинъ-Горяиновъ и Новиковъ, соображаясь съ доходомъ театра, давали труппы, не вполне удовлетворяющія вкусы публики, а антрепренеръ прошлаго сезона г. Межевитенко хотя и собралъ значительную по силамъ труппу, но потерпѣлъ крахъ, не разсчитавъ дохода съ расходами по антрепризѣ.

Труппа опереточныхъ артистовъ подъ дирекціей І. Ф. Шульца не думаетъ поселиться въ Саратовѣ на весь лѣтній сезонъ. До 1-го Мая она играла въ Оренбургѣ, два хорошихъ, въ смыслѣ сбора мѣсяца, май и іюнь, предполагаетъ подвизаться у насъ, а затѣмъ ретируется въ Астрахань. У насъ спектакли открылись 2-го мая при хорѣ въ 24 и оркестрѣ—20 человекъ. Со 2 и по 12 мая въ репертуаръ вошли оперетты: «Бокаччіо», «Бродяга», «Цыганскій баронъ», «Шѣвецъ изъ Палермо», «Красное солнышко», «Зеленый островъ», «Бѣдный Ионафанъ», «Наши допъ-жуаны» и «Фатиница». Какъ видно изъ перечисленнаго. оперетты пока еще всѣ заграбныя, или такъ сказать «архивныя», за исключеніемъ развѣ «Донъ-Жуановъ», которые являются для Саратова новостью. Положимъ труппа отрекомендовала и «Бродягу» новинкой для нашей публики, съ чѣмъ, къ сожалѣнію, нельзя согласиться, такъ какъ оперетта шла уже въ одинъ изъ предъидущихъ опереточныхъ сезоновъ. Въ трехъ первыхъ спектакляхъ, которые мы посѣтили, намъ пришлось познакомиться почти со всѣмъ составомъ труппы, о которомъ мы вратѣ и выскажемся.

Г-жа Иванова сценически опытная пѣвица. съ достаточно сильнымъ soprano. Въ пассивѣ артисткѣ можно поставить пѣкоторую недоброкачественность ея голоса, а именно рѣзкость тембра и вибрирующій характеръ на потахъ верхняго регистра. Г-жа Иванова очевидно одна изъ лучшихъ персонажей труппы. Пѣвица имѣла вполнѣ заслуженный успѣхъ въ Фіаметтѣ («Бокаччіо») и Саффи («Цыганскій баронъ»). Г-жа Флорова (заглавная роль въ «Бокаччіо») какъ по качеству голоса, такъ и по достоинству игры, самая заурядная пѣвица на ампуа каскадныхъ. Во всякомъ случаѣ она едва-ли можетъ конкурировать съ талантливой примадонной предыдущихъ сезоновъ, г-жей Стройновой. Лирико-каскадная пѣвица г-жа Дмитріева—въ партіи Арсены («Цыганскій баронъ») показала всю мизерность своихъ голосовыхъ средствъ. Болѣе на мѣстѣ она была въ «Бокаччіо» (Изабелла).

Теноръ Дунаевъ дебютировалъ въ «Цыганскомъ баронѣ». Голосъ средній по объему, вѣскольکو суховатъ по тембру. Въ нижнемъ регистрѣ даетъ намъ право желать гораздо большаго. Играетъ довольно непринужденно. Баритонъ Долинскій въ партіи Пьетро («Бокаччіо») и заглавной въ «Бродягѣ» очень много игралъ и очень мало пѣлъ. А впрочемъ голосъ пѣвца, небольшой въ діапазонѣ, едва-ли можетъ позволить обратное. Изъ трехъ имѣющихся въ наличности комиковъ мы отдаемъ большое предпочтеніе г. Блажеву. Онъ удачно, безъ шаржа, справился съ ролями бочара Лотриппи въ «Бокаччіо» и «Свинскаго князя» въ «Цыганскомъ баронѣ». Менѣе удовлетворителенъ г. Туманскій—Ламбертучіо въ «Бокаччіо» и Графъ Омонай—въ «Цыганскомъ баронѣ». Остается еще лирическое soprano г-жа Отрадина и цѣлый сонмъ второстепенныхъ персонажей. Первая къ сожалѣнію еще не дебютировала, а писать о вторыхъ—значитъ наполнять страницу только описаніемъ ихъ недостатковъ. Во всякомъ случаѣ въ труппѣ г. Шульца если и достоятъ вниманія, такъ только женскій персоналъ, какъ болѣе качественныи, а самая труппа, по своему составу, можетъ быть отнесена къ разряду самыхъ заурядныхъ въ провинціи. Этими отчасти и можно объяснить равнодушіе публики къ опереточному театру даже на первыхъ порахъ. Мало обширный театръ г. Очкина и теперь очень часто бываетъ далеко не полнымъ.

А, впрочемъ, можетъ быть интересъ къ театру и поднимется, такъ какъ нашей публикѣ общава: «М-ше Санъ-Женъ», «Мартинъ Рудокопъ», «Мокрый амуръ», «Маркизъ Риволл»

и др. новинки опереточнаго жанра? А если такъ, то поживемъ—увидимъ.

Н. У. Лыгинъ.

Сел. **Сарынамышъ.** (Отъ нашей корреспондента). 15-го мая, въ селеніи Сарыкамышъ (Закавказье, Карской обл.) гдѣ расположенъ штабъ-квартира 156-го пѣх. Елисаветпольскаго ген. князя Циціанова полка, послѣ парада, на плацу, передъ казармами, состоялся концертъ, устроенный для солдатъ. Игралъ военный оркестръ, подъ управленіемъ капельмейстера г-на А. Г. Чеснокова. Первымъ номеромъ была исполнена увертюра М. Глинки «Русланъ и Людмила», звучно и эффектно инструментованная на военный оркестръ, г. Чесноковымъ. Несмотря на громадныя трудности въ техническомъ отношеніи, эта увертюра была исполнена чрезвычайно хорошо. Кларнеты и флейты, замѣняющіе въ военномъ оркестрѣ скрипки и альты, звучали замѣчательно отчетливо и ясно; музыканты-солдатики, играющіе на этихъ инструментахъ, блестяще выполнили свои партіи. Между прочими пьесами, этимъ же оркестромъ были исполнены отрывки изъ оп. «Совѣтъ Волгѣ» А. Аренскаго. Но самымъ главнымъ и интереснымъ номеромъ явилась «Слава» подблюдная пѣсня для хора и оркестра, сочиненія Н. Римскаго-Корсакова, инструментованная на военный оркестръ, (какъ намъ извѣстно, съ оригинальной партитуры) тѣмъ же г. Чесноковымъ. Хоръ былъ мужской, (хотя эта пьеса написана для смѣшаннаго хора, но за неимѣніемъ женскихъ, или дѣтскихъ голосовъ поневолѣ пришлось ограничиться мужскими) и состоялъ исключительно изъ солдатъ. Судя по исполненію, замѣтно было, что въ разучиваніи какъ хора, такъ и оркестра вложено было много старанія, потому что, писавшему эти строки удалось слѣдить за исполненіемъ этой пьесы по оригинальной партитурѣ, — всѣ малѣйшіе отбѣнки были выполнены какъ оркестромъ, такъ и хоромъ, чрезвычайно тщательно. Эта пьеса инструментована на военный оркестръ, вообще, очень полно и звучно, но на словахъ «Чтобы большимъ-бы рѣкамъ слава неслась до моря, малымъ рѣчкамъ слава до мельницы» оркестръ у г. Чеснокова пріобрѣлъ поразительную мощь и силу. Послѣдніе, дивные по красотѣ, мужественные аккорды, великолѣпно заканчиваютъ эту пьесу. По единодушному требованію публики «Слава» была повторена. Этимъ номеромъ окончился концертъ. произведшій на всѣхъ слушателей прекрасное впе-

чатлѣніе. Вечеромъ былъ устроенъ солдатскій спектакль; были поставлены двѣ пьесы изъ военной жизни. Этимъ спектаклемъ закон-

чился прекрасно начатый торжественный день 15-го мая.

Любитель.

ЗАГРАНИЧНАЯ ХРОНИКА.

(МАРТЪ — АПРѢЛЬ — МАЙ — ИЮНЬ).

Самымъ значительнымъ, въ художественномъ отношеніи, событіемъ парижскаго опернаго сезона можно назвать возобновленіе «Орфея» Глюка, состоявшееся 6-го Марта, въ театрѣ Комической Оперы. Настоящая же новинка этого театра, 5-ти-актная опера А. Мессаже, «Шевалье д'Арманталъ» (текстъ П. Феррье) успѣха не имѣла и послѣ 4-хъ представлений исчезла изъ репертуара. Также безуспѣшной оказалась и постановка новой оперы А. Дювернуа, «Hellé» на сценѣ Большой Оперы. Авторъ ея, извѣстный пианистъ и уважаемый профессоръ фортепьянной игры въ Консерваторіи, какъ въ этой, такъ и въ предыдущихъ своихъ композиціяхъ, обнаружилъ очень важный недостатокъ — отсутствіе оригинальности и силы вдохновенія. Употребляемая имъ старая оперная форма также мало соответствуетъ современнымъ требованіямъ слушателей. Слабости впечатлѣнія, произведеннаго новой оперой, содѣйствовало отчасти вадорное либретто до-Локли и Нюитте, героиней котораго (Hellé) является изысканная жрица Дианы, похищенная въ *Thessalin* и перевезенная во *Флоренцію*. Дѣйствіе происходитъ въ XIV в. нашей эры!.. Не болѣе, чѣмъ *succès d'estime* вызвало и пышное возобновленіе Тома-совскаго «Гамлета». Вообще, вкусъ французскъ, также и бельгийцевъ, къ современной національной оперѣ, слабѣетъ все болѣе и болѣе, начиная питаться образцами музыки иностранной, какъ по-нѣйшей, такъ и классической. Послѣдніе дни сезона брюссельской оперы оживились не постановкой новыхъ для города «Маркизантъ» Годара и «Тансы» Массенэ, а гастроллями Ван-Дейка въ «Лозангриль» и «Тангейзеръ». Послѣдній, впервые поставленный въ Марселѣ совершенно уничтожилъ своимъ успѣхомъ данную почти одновременно съ нимъ «Маркизантку», также новинку для марсельцевъ. «Бакерія» Лало и Кокара, сильно понравившаяся во многихъ городахъ, снята съ репертуара лильскаго оперы послѣ 2-хъ спектаклей. Причину послѣдняго видятъ, впрочемъ, въ небрежности постановки и плохости исполненія. За то, въ Руанѣ, какъ необычайное торжество, состоялось первое во Франціи представленіе «Моряка-Скитальца», уже устарѣвшей, сравнительно съ современными національными продуктами, оперы

Вагнера. Успѣхомъ сопровождалась лишь постановка «Вертера» Массенэ въ Льежѣ, вмѣстѣ съ одноактной оперой (новинка) Мири «Свадьба Маргариты». Но, болѣе значительнымъ успѣхомъ современной французской сценической музыки слѣдуетъ считать состоявшееся въ Парижѣ 100-ое представленіе балета Ш. Видора «Корригана», поставленнаго впервые въ январѣ 1894 г. Большой интересъ, но и не меньшее разочарованіе вызвала постановка оперы Ц. Франка «Гизелла» въ Монте-Карло. Опера обожаемаго французами композитора сохранилась только въ наброскахъ, привели ее въ должный видъ и инструментовали ученики Франка, Бревилья, Шоссонъ, д'Энди, Руссо и Кокаръ. Представленіе ея лишній разъ доказало, что талантъ Франка мало отвѣчалъ требованіямъ оперной музыки и, что рискованно выставлять на сцену первоначальные черновые наброски даже и знаменитыхъ художниковъ, хотя бы и въ обработкѣ искусныхъ мастеровъ. Оперный сезонъ въ Ниццѣ закончился постановкой новыхъ для этого города, оперъ «Бардъ» Гастинеля, «Отелло» Верди (съ Таманьо) и «Наварянка» Массенэ.

Опаснѣйшее соперничество приходится выносить французскимъ композиторамъ въ области музыки духовной и симфонической. Мастера первой, Палестрина, Лассусъ, Бахъ, Гендель, (въ особенности *Bach*), также какъ и германскіе представители второй, Брамсъ и Шуманъ, становятся настоящими кумирами парижанъ и другихъ французовъ. Это составляетъ разумѣется, благотворное слѣдствіе «вагнеризма», но слѣдствіе это должно тягело вѣдвать самолюбіе музыкальныхъ шовинистовъ (естъ и такіе). Рѣчь о духовной музыкѣ Гуно, не говоря уже о прочихъ, рѣдко обходится безъ усмѣшки. Исполненный въ Лондонѣ «Хоровымъ обществомъ Баха» «Requiem» Альфреда Брюно, считаемаго новаторомъ-реалистомъ въ оперной музыкѣ, произвелъ на воспитанныхъ Бахомъ и Генделемъ англичанъ впечатлѣніе новизны и смѣлости, тогда какъ 1-е исполненіе его въ Парижѣ (концерты) Оперы можно назвать проваломъ. Парижане были шокированы плоскостью, банальностью и «недуховностью» этой духовной музыки. При такихъ обстоятельствахъ, не малое значеніе приобретаетъ крупный успѣхъ мистической сим-

фонии съ хорами «Христосъ» соч. Ад. Самюэля, исполненной въ Брюсселѣ (концерты Исабе), — успѣхъ превосходный предыдущіе успѣхи этого произведенія въ Гентѣ и Кельнѣ. Послѣ «Св. Франциска» Эдг. Тивеля, это кажется первая ораторія, встрѣчающая такой горячій пріемъ. Что до «Франциска», то появленіе его на программахъ (последнія овація выпали на его долю въ Копенгагенѣ и, кажется, въ Женевѣ) приветствуется съ меньшимъ восторгомъ, чѣмъ появленіе ораторій Франка. Довольно серьезное вниманіе обратило на себя произведеніе въ этомъ же родѣ С. Дюпюи, «Иуда», написанное для соло, хора и оркестра на слова Совеньера, исполненное въ 1-й разъ въ Льежѣ, 10-го мая, подъ управленіемъ автора. Въ области симфонической и камерной музыки французскіе композиторы довольно стойко выдерживаютъ натискъ иностранцевъ. Интересъ и вниманіе къ нимъ не падаютъ. Особыхъ новинокъ по этой части въ этомъ сезонѣ не оказалось, но за послѣднее время значительнымъ успѣхомъ пользовалась, исполнявшаяся въ главныхъ музыкальныхъ центрахъ Франціи, «Жизнь поэта» симфоническая драма берліозиста Шарпантье.

Въ Германіи оперный сезонъ также особо крупныхъ новинокъ не представилъ и значительнѣйшимъ событіемъ его приходится считать реставрацію «Донъ-Жуана» Моцарта въ Мюнхенѣ. Три главныхъ оперы Моцарта составляютъ неотъемлемую принадлежность репертуара всѣхъ болѣе или менѣе значительныхъ нѣмецкихъ оперныхъ сценъ. «Донъ-Жуанъ» исполняется однако въ томъ видѣ, который придали ему 1) несообразное введеніе разныхъ добавочныхъ арій, принужденно сдѣланное Моцартомъ подъ давленіемъ капризовъ оперныхъ пѣвцовъ и пѣвицъ при первой вѣнской постановкѣ 2) режиссерскія вольности послѣдующихъ постановокъ. Директору мюнхенскихъ королевскихъ театровъ, Поссарту, пришла мысль очистить знаменитую оперу отъ этого послѣдовательнаго накопленія различныхъ измѣненій и поставить въ томъ видѣ, въ какомъ исполнялась она въ 1-й разъ въ Прагѣ, подъ управленіемъ самаго композитора. Партитура была свѣрена съ хранящимся у г-жи Віардо моцартовскимъ оригиналомъ и сообразно съ этимъ была восстановлена въ точности моцартовская оркестровка, восстановленъ порядокъ вокальныхъ №№, выпущены вставныя аріи, уничтожены дѣлашіяся до сихъ поръ произвольныя купюры (главная изъ нихъ—финальный ансамбль оперы), сдѣланъ новый, тщательно проверенный по итальянскому подлиннику, переводъ текста и пр. Реставрированная опера съ громаднымъ успѣхомъ была представлена подъ управленіемъ Р. Штрауса въ Резиденцъ-Театрѣ, въ началѣ іюня. Обстановка исполнена художественно

(одной изъ особенностей постановки является вертящаяся сцена, дающая возможность избѣгать опущенія промежуточной занавѣси при столь частой въ моцартовой оперѣ перомѣнѣ мѣста дѣйствія), исполненіе доведено до невозможнаго соответствія стилю и характеру эпохи произведенія. Видъ представленій этой оперы, а также и поставленной подобнымъ же образомъ «Свадьбы Фигаро» уже возвышенъ на осень. Вообще, интересъ къ Моцарту, является характернымъ отличіемъ истекшаго сезона въ Мюнхенѣ. Еще ранѣе художественныхъ постановокъ «Фигаро» и «Жуана» тамъ состоялись возобновленія юнопесенной оперы Моцарта «Бастіенъ и Бастіенна» и помпезнаго «Малосердія Тита». — Изъ другихъ спектаклей, носившихъ юбилейный характеръ, можно отмѣтить почти повсемѣстное (въ Германіи) празднованіе 50-лѣтія для 1-го представленія популярной оперы Лорцинга «Оружейники» и 100-я представленія оперы «Мейстераингеры», «Валькирія» и «Генаэль и Гретель» въ Берлинѣ. На послѣднемъ, автору ея были вручены Императоромъ собственноручно знаки ордена Короны.

«Evangelimann» Кинля, съ обычнымъ успѣхомъ завоевалъ себѣ сцену дрезденскаго театра. Также приобретающая себѣ навѣстность опера Ревничека «Донна-Діала» съ крупнымъ успѣхомъ поставлена въ Веймарѣ. Забытая, но достаточно талантливая опера П. Корнелиуса «Багдадскій цирюльникъ» поставлена въ Майнѣ. До сихъ поръ еще неисполнявшаяся одно-актная оперетта Ф. Шуберта «Der vierjährige Posten», обработанная для современной сцены д-ромъ Гиршфельдомъ подготавливается къ постановкѣ въ Дрезденѣ.

Первыя представленія другихъ новыхъ оперъ состоялись: въ Берлинѣ — «Инго» соч. Филиппа Рюфера (уроженецъ Льежа). Либретто, составленное изъ романа Фрейтага, своей неудачностью повредило успѣху оперы, который, несмотря на горячій пріемъ, оказанный автору на первомъ представленіи, слѣдуетъ считать сомнительнымъ. «Laurin» балетъ съ музыкой Мошковскаго. Въ Мюнхенѣ — «Кунигильда» оп. въ 3 д. Кистлера (представленная впервые въ 1884 г. въ Золицергаузенѣ), успѣхъ незначителенъ. Въ Штуттартѣ — «Astorge» оп. Кругъ-Вальдае. Въ Лейпцигѣ — «Много шума изъ ничего» оп. Допплера. Въ Майнѣ — «Княгиня Авинская» оп. Фр. Зуха. Въ Мангеймѣ — «Genesis» Ф. Вейнгартнера. Въ Франкфуртѣ на Майнѣ — «Мельникъ изъ «Сан-Суси» Отто Урбаха. Въ Штеттинѣ — «Гунардь» Лаубнера. Въ Эльберфельдѣ — «Альбрехтъ Розеръ», оп. въ 4 д. Э. Кортена. Въ Вѣнѣ — «Вальтеръ фонъ-дерб-Фогельвейде» оп. А. Кандера, безъ успѣха и «Heimchen am Heerd» оп. К. Гольмарка (сюжетъ изъ разсказа Диккенса) съ большимъ успѣхомъ,

Въ Буда-Пештѣ «Азаръ» оп. гр. Геза Зичи и «A Falu Rossza» оп. скрипача Иено Губал, съ национально-венгерскимъ сюжетомъ; успѣхъ послѣдней громадный. авторъ вызванъ 7 разъ. Въ Прагѣ—«Гайда» (сюжетъ заимствованъ изъ «Дон-Жуана» Байрона) оп. Эденко Фибиха, большой успѣхъ. Въ Ростокѣ—«Florentina» оп. Альб. Тирфельдера. Въ Лондонѣ—«Schames O'Brien» оп. Станфордса. Въ Ла-Гае—«Психея» балетъ съ музыкой van't Kruis и «Мученица» оп. Замары.—Италия. Римъ—«Чаттертонъ» Леонкавалло, либретто передѣлано изъ драмы де-Виньи. Успѣхъ неопредѣленный. Въ Миланѣ—«Занетто» Масканьи (1-е представление состоялось въ Пезаро, съ большимъ успѣхомъ) и «Андрей Шенье» Джордано. Необычайный успѣхъ, авторъ вызванъ 12 разъ. Сезонъ въ «La Scala» уже закончился; репертуаръ его составляли (съ 26 декабря по 15 апрѣля) слѣдующія оперы: «Самсонъ и Далила» (12 представлений), «Андрей Шенье» (11), «Генрихъ VIII» С. Санса (9), «Гамлетъ» (8), «Ратклифъ» Масканьи (6), «Занетто» (4), «Гибель Фауста» Берлиоза (3), «Искатели жемчуга» (3) и «Кармень» (2). Во Флоренці поставлена новая опера «Un dramma in vendemmie» Форнари. Въ Тоди—«Гонелла» соч. Манганелли. Въ Валледжіо—«Il Teudatario» Веронези. Въ Реджіо—«Пальмира» Витриоли. Въ Туринѣ—«La Bohème» Пуччини.

Наступленіе лѣтняго сезона обыкновенно ознаменовывается на Западѣ грандіозными музыкальными фестивалями. Самымъ торжественнымъ изъ нихъ явилась въ этомъ году 27-е собраніе членовъ «Всеобщаго нѣмецкаго музыкальнаго союза», въ Лейпцигѣ, продолжавшееся съ 28 мая по 1 іюня включительно. Въ первый день состоялось представление оперы Резничека «Донна Діана»; на слѣдующій день утромъ—концертъ камерной нѣмецкой музыки (Древеке, Е. Линдперъ, Брамсъ. Фр. Штейнбахъ, Генрихъ XXIV, князь Reuss), вечеромъ—концертъ симфонической нѣмецкой музыки въ Гевандгаузѣ (Брамсъ—симфонія с—moll, Резничекъ—сюита, дириж. авторъ,—д'Альберъ—Дуэтъ изъ оп. «Гисмонда», Листъ—«Пляска смерти», Дуэтъ д'Альберъ,—Р. Штраусъ—«Донъ Жуанъ», Листъ—«Лорелея», Вагнеръ—«Kaisertagscl») концертомъ дирижировалъ А. Никишъ. Утромъ 30-го мая—сеансъ Богемскаго квартета (квартеты Бендя, Чайковскаго и Дворжана); вечеромъ, подъ управл. Никиша и Панцнера состоялся *русскій концертъ* (Бородинъ—симфонія H-moll, Чайковскій—арія изъ оп. «Олегина», Рубинштейнъ—арія изъ оп. «Демонъ», Глинна—Камаринская, Аррагонская Хота, квартетъ изъ «Жизни за Царя», Римскій-Корсаковъ—сюита «Шехеразада»). 31-го мая состоялся *историческій концертъ*, подъ управ-

леніемъ д-ра П. Кленгеля; 1-го іюня утромъ, въ консерваторіи исполнена была музыка Фолькмана къ траг. Шекспира «Ричардъ III», а вечеромъ съездъ заключился грандіознымъ духовнымъ концертомъ въ церкви Св. Оумы; программу послѣдняго (дириж. Арт. Никишъ) составилъ Grauer Messe *Листа* и Te Deum *Берлиоза*. По случаю этого художественнаго праздника, «Allg. Musik-Zeitung», являющаяся какъ бы органомъ этого основаннаго Листомъ союза, выпустила, по примѣру прошлыхъ лѣтъ, специальный №, въ составъ котораго вошли, между прочимъ, любопытный юношескій портретъ Листа, факсимиле найденнаго его неизвѣстнаго «скерцо» и статьи: Р. Вагнеръ, Ф. Листъ и Г. Бюловъ въ ихъ отношеніяхъ къ Филармоническому Обществу въ Петербургѣ (сообщеніе Ф. Реша), затѣмъ анализъ сюиты «Шехеразада» Римскаго-Корсакова и поэмы «Донъ Жуанъ» Штрауса.

Ежегодный «Рейнскій Муз. Фестиваль» (73-ій) состоялся нынѣшнимъ лѣтомъ въ Дюссельдорфѣ, при участіи оркестра (съ органомъ) въ 130 челов. подъ управл. Юлія Буса и Рих. Штрауса, и солистовъ: г-жъ Вильгельми, Прежи, Гаасъ, Шаузейль, гг. Цуръ-Мюленъ и Месшаертъ (пѣніе), Саравате (скрипка) и Ф. Бузони (ф.-пьяно). Трехдневную программу составили: 2 коронаціонныхъ антифона Генделя, «Магнифікатъ» Баха, 9-ая симфонія и «фантазія для фп. съ хорами и оркестромъ» Бетховена, «Рай и Перп» Шумана, «Kaiser-Marsch» Вагнера, 6-ая симфонія H-moll, (Патетическая) Чайковскаго, «Донъ Жуанъ», «Тилъ Эйленшпигель» и «Wanderers Sturmlied» Рих. Штрауса, скрипичн. конц. Мендельсона, ф.-пьянный конц. Листа (A-dur), пѣсни Брамса и пр. и пр.

Также 3-хъ дневный муз. фестиваль устроенъ былъ Обществомъ Поощренія Муз. Искусства въ Голландіи, въ Гарлемѣ (5, 6 и 7 Іюня), на которомъ, въ числѣ прочихъ пѣснь исполнены были «Мессія» Генделя, 9-ая симфонія Бетховена, «Ралсодія» Брамса и «Пѣснь Колокола» Венсана д'Энди.

Жители Арраса предполагаютъ отпраздновать этимъ лѣтомъ память своего земляка, Адама де-ла Halle, знаменитаго *трубадура XIII вѣка*; осенью задумана постановка памятника ему.—Тюрингенскій городъ Арнштатъ приготавливаетъ большія муз. торжества въ честь I. С. Баха. Въ соборѣ этого города хранится органъ на которомъ игралъ и komponировалъ Бахъ. Памятникъ этому царю контрапункта будетъ, въ недалекомъ будущемъ, поставленъ въ церкви св. Іоанна въ Лейпцигѣ. Работа поручена скульптору Зеффнеру. Членами завѣдующаго этимъ дѣломъ комитета состоятъ Іоганнесъ Брамсъ, Артуръ Никишъ и Карлъ Рейнке.

Открытие памятника Моцарту состоялось въ Вѣнѣ, 21 апрѣля, и вызвало немало негодованія со стороны нѣмецкаго музыкальнаго міра. За неимѣніемъ свободныхъ площадей, комитетъ по устройству памятника, выбравъ мѣстомъ для него даже не площадку, образуемую углами 5-ти улицъ, а какой-то уголокъ въ ней и воздвигъ памятникъ передъ портерной, хотя и «высшаго разряда». Остряки прибавляютъ, что вѣнская опера отказалась отъ Моцарта, «повернувшись спиной» къ новому памятнику. Памятникъ сооруженъ скульпторомъ В. Теллгнеромъ, скончавшимся незадолго до освященія его. Композиторъ, въ костюмѣ своей эпохи, изображенъ стоящимъ, опираясь лѣвой рукой на клавиеснъ. Цоколь (съ барельефами: «ребенокъ Моцартъ за клавиеснью» и «финаль *Дон-Жуана*»), украшенный гирляндами и музыкальными инструментами, окруженъ группой дѣтей; на немъ надпись: MOZART — MDCCLVI — MDDXCI. Монуменъ сдѣланъ изъ бѣлаго тирольскаго мрамора, нѣкоторыя детали изъ бронзы. На открытіи присутствовалъ императоръ. Послѣ рѣчей и передачи памятника представителямъ города, *Viener Männergesangverein* исполнилъ союзный гимнъ и хоръ изъ «Волшебной Флейты». Дальѣйшая музыкальная сторона событія выразилась «моцартовой недѣлей». Корол. Опера давала 3 оперы Моцарта (*Д. Жуанъ, Фигаро* и *Волшебная Флейта*); Филармоническое общество устроило торжественный концертъ подъ управленіемъ Г. Рихтера и Р. Ф. Пергера (симфонія *Es-dur*, «*Maurische Chambermusik*», концертъ *c-moll* для фортепiano, исп. К. Рейнеке, и «*Ave Verum*»); затѣмъ слѣдовали: камерный концертъ квартета Розе и оперный спектакль учащихся въ вѣнской консерваторіи.

Еще, какъ о выдающихся музыкальныхъ фестиваляхъ, слѣдуетъ упомянуть о берлинскомъ и миנדенскомъ. Магистратъ Берлина получилъ отъ неизвѣстнаго любителя музыки 5,000 марокъ для основанія фонда, потребнаго на постановку памятника Рих. Вагнеру въ этомъ городѣ; изысканія средствъ начались съ устройства 3-хъ дневнаго концерта (5, 7 и 8-го мая), причемъ была исполнена впервые ораторія Макса Бруха, «*Моисей*». Въ Миנדенѣ состоялся (3 мая) торжественный Бетховенскій концертъ», при участіи оркестра въ 112 и хора въ 300 человекъ, подъ управленіемъ капельмейстера Зали, по слѣдующей программѣ: уверт. «*Коріоланъ*», речит. и арія Леоноры изъ «*Фиделио*», *F-dur* ный скрипачный романсъ (исп. Бейеръ-Бюксбургъ), шотландскія пѣсни, фантазія ор. 80 для фортеп. съ хоромъ (г-жа Шмидтъ) и 9-я симфонія.

Во второй половинѣ іюля, въ Реймсѣ назначенъ конгрессъ поборниковъ Грегорианскаго цер-

ковнаго пѣнія и духовной музыки. Открытіе послѣдуетъ 22 іюля, засѣданія 23, 24 и 25. Съѣздъ закроется исполненіемъ въ базиликѣ С. Реми мессы въ палестриніанскомъ стилѣ.

— Въ Парижѣ, съ іюля по ноябрь, открывается музыкальная и театральная выставка, обшпающая много интереснаго. Помимо воспроизведенія оранжскаго театра, помимо ежедневныхъ концертовъ, предположено устроить при соотвѣтственной обстановкѣ, изображающей средневѣковую площадь *Notre-Dame*, представленія первоначальныхъ мистерій и древнихъ драматическихъ «дѣйствъ».

— На берлинской промышленной выставкѣ весьма интересенъ XII отдѣлъ, включающій въ себѣ роскошную коллекцію музыкальныхъ инструментовъ всѣхъ родовъ. Среди 115 экспонентовъ находятся лучшія фирмы.

— Въ Парижѣ многими композиторами и любителями предположено основать «Общество Моцарта», цѣлью котораго является устройство 8-ми ежегодныхъ камерныхъ концертовъ (съ участіемъ знаменитыхъ артистовъ) въ видахъ образцоваго исполненія сочиненій гениальнаго композитора. Сообразно съ матеріальными средствами, общество будетъ также давать одинъ или два годичныхъ концерта съ участіемъ хоровъ и оркестра.

— Піанистъ Падеревскій вручилъ гг. Стейнвею, Мевону и Хиггинсону 50,000 фр. для учрежденія «капитала Падеревскаго для поощренія музыкальныхъ композиторовъ въ Америкѣ». Это учрежденіе имѣетъ цѣлью назначать, черезъ каждые 3 года, преміи въ 2,500, 1,500 и 1,000 фр. за лучшія музыкальныя композиціи, главнымъ образомъ за оркестровыя пьесы и сочиненія камерной музыки.

— Въ началѣ іюня (2-го) справлялъ въ Парижѣ 50-ти-лѣтній юбилей своей артистической дѣятельности, композиторъ К. Сен-Сансъ. Въ залѣ Плейеля, той самой, въ которой выступилъ Сен-Сансъ въ своемъ первомъ публичномъ концертѣ, состоялся интересный музыкальный вечеръ. Для начала, юбиляръ, который также и поэтъ немножко, прочелъ стихотвореніе, посвященное имъ памяти своихъ учителей. Въ программу, кромѣ произведеній виновника торжества, включены были также пьесы Моцарта, между прочимъ, тотъ фортепiанный концертъ его, который исполнялъ С. Сансъ при первомъ своемъ появленіи на эстраду, 50 лѣтъ тому назадъ. Въ числѣ первыхъ, публикѣ были преподнесены двѣ новинки: соната ор. 102, для фортеп. и скрипки (исп. авторъ и Савата) и 5-ый концертъ для ф-п. ор. 103 (исп. авторъ). Вечеръ прошелъ блестяще. Сборъ поступилъ на благотворительныя цѣли. На слѣдующій день, въ Оперѣ возобновили «Самсона и Давиду». Затѣмъ, 12 іюня, школой органной игры

Жигу, былъ устроенъ концертъ, посвященный сочиненіямъ С. Саяса. Авторъ выступилъ въ немъ также, какъ органистъ.

Въ Брюссель, 21 апрѣля, скромнымъ, почти домашнимъ образомъ, былъ оправданъ 25-лѣтній юбилей дѣятельности Ф. А. Геваерта, какъ директора королевской консерваторіи. Празднованіе ограничилось рѣчами и поздравленіями на квартирѣ юбиляра. На главной лѣстницѣ зданія консерваторіи поставленъ (на средства, собранныя по подпискѣ персоналомъ профессоровъ и учащихся) мраморный бюстъ Геваерта, исполненный скульпторомъ Даланомъ.

— Преемникомъ Амбр. Тома на посту директора Парижской Консерваторіи явился Теодоръ Дюбуа. Массенз отклонилъ сдѣланное ему предложеніе этой должности въ виду произведенныхъ въ управленіи консерваторіей реформъ. По слухамъ, онъ намѣренъ даже выйти изъ состава профессоровъ ея. Реформы же эти заключаются, главнымъ образомъ, въ слѣдующемъ: директоръ назначается только на *пятилѣтній* срокъ, по истеченіи котораго вторичное его избраніе зависитъ отъ результатовъ показанной имъ дѣятельности и его личнаго желанія; власть и труды свои онъ раздѣляетъ съ главнымъ совѣтомъ, подраздѣленнымъ на 2 секціи (музыка и декламация). Музыкальная секція совѣта состоитъ изъ 12 членовъ: шести композиторовъ, назначенныхъ министромъ, трехъ профессоровъ, также назначенныхъ имъ и трехъ профессоровъ, избранныхъ своими коллегами. Каждая секція имѣетъ совѣщательный голосъ въ вопросахъ, касающихся ея специальности. Въ общедѣловыхъ вопросахъ обѣ секціи соединяются въ полный совѣтъ. Назначеніе Т. Дюбуа встрѣчено публикой сочувственно. На оставленную послѣднимъ должность органиста въ церкви М. Магдалены назначенъ Габріэль Форэ.—Замѣстителемъ Тома въ должности предсѣдателя комитета по поставкѣ памятника Гуно, явился Рейз. Собранный этимъ комитетомъ, посредствомъ подписки, фондъ уже превышаетъ сумму 100.000 Фр. Членомъ Французской Академіи, на вакантное кресло покойнаго Тома, избранъ Ш. Ленеппе, учитель гармоніи въ консерваторіи и незначительный композиторъ. Избраніе это забавно тѣмъ болѣе, что въ спискѣ кандидатовъ стояли такія имена, какъ Видоръ, Жонсеръ и, въ особенности, Бурго-Дюкурра. Послѣдній получилъ *однѣмъ* голосъ при 1-мъ голосованіи и *ни одного*—при послѣдующихъ. Академія, впрочемъ, нѣсколько заглядила сдѣланную глупость, пожаловавшемъ Иоганнесу Брамсу званіи «*membre associé*», на мѣсто умершаго въ Рямѣ археолога Фіорелли. Иностранныхъ членовъ «*associés*» не можетъ существовать одновременно болѣе 10-ти, вслѣдствіе чего званіе это является въ

5 *разъ* почетные званія «корреспондента», такъ какъ число иностранцевъ, пользующихся послѣднимъ, опредѣляется цифрой 50. Дирекціей Парижской Оперы (?) заказанъ скульптору Фогьеру памятникъ Тома. Извѣстіе это, какъ и проектъ художника представить *бронзоваго* композитора, сидящимъ «въ слегка олимпійской позѣ» на скамьѣ, внизу которой *мраморная* Офелія протягиваетъ ему цвѣты, встрѣчено съ недоумѣніемъ. Болѣе достовѣрнымъ является заказъ портрета (живописецъ Ринкенбахъ) и бюста Тома (скульпт. Хаманнъ), сдѣланный магистратомъ Мена, роднаго города композитора.

Интересъ къ музыкальной старинѣ и археологіи продолжаетъ усиленно развиваться на западѣ. Устраиваются частые историческіе концерты, сеансы старинной музыки въ исполненіи на старинныхъ инструментахъ, и пр. и пр. Интересъ этотъ захватываетъ даже самыя темныя, неизслѣдованныя эпохи исторіи музыкальнаго искусства. Выдающимся явленіемъ въ этой области музыкальной жизни слѣдуетъ считать устроенный бельгійскимъ Филологическимъ Обществомъ въ залѣ Брюссельской Консерваторіи «греко-римскій концертъ». Извѣстный музыковѣдъ Геваертъ сдѣлалъ сообщеніе объ античныхъ инструментахъ и историческихъ условіяхъ ихъ употребленія, вслѣдъ за чѣмъ произошла демонстрація этихъ тщательно исполненныхъ по оригиналамъ (частію реставрированнымъ), хранившимся въ музеяхъ, инструментовъ, по слѣдующей программѣ: 1) Экверсысы, прелюдія и маленькія пьески для *кифары*, въ гиподорійскомъ ладѣ, извлеченныя изъ анонимаго муз. трактата времени Римской Имперіи. 2) Гимнъ Музѣ, въ дорійскомъ ладѣ, II в. по Р. Х., пѣніе съ прелюдіей и аккомпаниментомъ *кифары*. 3) Гимнъ Немезидѣ, въ гипофригійскомъ ладѣ II в. о. Р. Х., также. 4) Похоронное пѣніе въ синтопо-лидійскомъ ладѣ (по *литаніи* VI в. арр. Гевертомъ), исполненное *спондеической тибіей*. 5) *Синаулія* въ фригійскомъ ладѣ, соч. Геваерта, исполн. на двойномъ *ауло* (*aulos*) 6) *Trochaem* и *classicum* (Ф. Геваерта), римскія фанфары для *buccina* (военная труба), 7) Тралесская пѣсня, (найденная въ Малой Азіи), высѣченная на похоронномъ памятникѣ, II в. до Р. Х., пѣніе съ аккомпаниментомъ *кифары*.—Своей чрезвычайной оригинальностью, сеансъ этотъ произвелъ большое впечатлѣніе на аудиторію.—Кстати, слѣдуетъ сказать, что «Гимнъ Музѣ» изданъ въ Парижѣ извѣстнымъ археологомъ Т. Рейнахомъ. Это наиболѣе древній памятникъ (отрывокъ) эллипской музыки, извѣстный уже въ концѣ XVI в. и изданный впервые Винцентомъ Галлиеемъ. Существуютъ еще четыре или пять редакцій (Геваертъ

Лянь и др.) этого гимна, которыя всѣ соединены въ настоящемъ изданіи и къ которымъ Т. Рейнахъ добавляетъ свою собственную редакцію, наиболѣе первыхъ отвѣчающую, по его мнѣнію, характеру древне-греческой музыки. Этотъ же ученый сдѣлалъ недавно въ Парижской Академіи сообщеніе объ античномъ музык. документѣ, известномъ подъ названіемъ *Ормизин*. Рейнахъ доказывалъ что этотъ отрывокъ составляетъ родъ дуэта съ аккомпаниментомъ кифары. Два голоса чередуются, не сливаясь вмѣстѣ, «по вагнеровски». Документъ этотъ является отрывкомъ «примѣровъ» или упражненій, составлявшихъ часть греческаго, написаннаго болѣе 2000 л. тому назадъ, элементарнаго учебника музыки.

Британскій музей въ Лондонѣ приобрѣлъ отъ частнаго лица за 5250 ф. ст. рѣдкій пѣвческій псалтырь, отпечатанный въ 1459 году и принадлежавшій ранѣе Аббатству св. Винпента въ Мецѣ.

Въ Брюсселѣ, у *J. B. Katto* появилось новое изданіе «*Wohltemperirtes Klavier*» Баха, сдѣланное подъ редакціей профессора Брюссельск. Консерваторіи, Вутерса. Послѣдній стремился сдѣлать это

изданіе наиболѣе вѣрнымъ оригиналу, освободивъ его отъ всѣхъ неточностей и неправильностей предыдущихъ редакцій, обнаруженныхъ при сличеніи ихъ съ подлинникомъ. Однимъ изъ удобствъ новаго изданія, принятаго какъ руководство, въ консерваторіяхъ Брюсселя, Льежа, Гента и Мона является то, что всѣ мелизматическія украшенія напечатаны полностью, безъ замѣпы ихъ условными знаками.

Изъ числа полившихся за послѣднее время, касающихся музыки сочиненій, обратили на себя вниманіе: *G. Grove* «*Beethoven and his Nine Symphonies*» (Лондонъ), подробный, всесторонній анализъ симфоній Бетховена, снабженный историческимъ обзоромъ, перечнемъ изданій и новыми матеріалами анекдотическаго свойства; *F. G. Edwards* «*The History of Mendelsson's oratorio «Elijah»*» (тамъ же), монографіи, содержащая въ себѣ, между прочимъ, новыя, впервые являющіяся въ печати, письма Мендельсона.

— Въ Парижѣ, съ Малъ мѣсяца началъ издаваться новый музыкальный журналъ подъ названіемъ: «*Le Journal Musical*».



РУССКАЯ МУЗЫКА ЗАГРАНИЦЕЙ.

Въ помѣщаемый перечень произведеній русской музыки, исполненныхъ за границей во 2-ой половинѣ концертнаго сезона, не входятъ: 1) Мелкія ф.—пѣнные пьесы и романсы, которыя (въ особенности сочин. Рубинштейна) все чаще и чаще появляются на программахъ концертантовъ, и 2) крупныя произведенія, составившія программу *русскаго* концерта въ Лейпцигѣ («Общегерманскій Муз. Союзъ»), помѣщенную нами выше въ заграничной хроникѣ.

Исполнены были слѣдующія произведенія.—Аренский, —Тріо D-moll для фп. скрипки и виолончели, въ Антверпенѣ, 2 раза; 1-ый—въ сеансѣ *Kwartet-kapel*, партію фп. исп. Максъ Пауэръ, 2-ой, тамъ же, исп. Гг. Зидоти, Томсонъ и Жакобсъ; «Серепада» для скрипки, въ Женевѣ, исп. А. Ауэръ.—Ауэръ, Л.—«Тарантелла» для скрипки, въ Женевѣ, исп. Авторъ Балаиревъ, «Тамара», симф. поэма для орк., въ Лондонѣ, въ концертѣ Ш. Ламурэ.

Бородинъ, хоры изъ оп. «Князь Игорь», въ Парижѣ, въ конц. Хор. Общ. «Евтерпа», подъ управл. Дютейль д'Озаннь; Каватина княжича изъ оп. «Князь Игорь», въ Женевѣ, симф. Конц. 2 Мая, исполнялъ Варимбротъ Глазуновъ, «Славянскій квартетъ», въ Брюсселѣ, исп. квартетъ Е. Исайе; «Rè-

verie Orientale», въ Льежѣ, при открытіи лѣтнихъ симф. конц. подъ управленіемъ Доссэна; «Стенка Разинъ» симф. поэма, въ Женевѣ, Симф. Конц. 16 Мая подъ упр. Г. Дорэ. Глинка, Увертюра «Русланъ и Людмила», въ Льежѣ, 1-ый лѣтн. симф. конц. подъ упр. Доссэна. Давыдовъ, «La source» для виолонч., въ Парижѣ, 3-ій истор. конц. виолончелиста Аббiate. Кюи, «Торжественный маршъ» для орк., въ Льежѣ, 1-ый лѣтн. симф. конц. подъ управл. Доссэна; «In modo populari» сюита, въ Льежѣ, подъ упр. Л. Шарлье. Мусоргскій, «Пляска Персидокъ», 1-го Марта, въ Парижѣ, подъ управл. Pister; «Пораженіе Сеннахериба» и хоръ прислужницъ Марьяны изъ оп. «Борисъ Годуновъ», тамъ же, конц. Х. О. «Евтерпа» подъ упр. Дютейль д'Озаннь. На 7 лекціяхъ П. д'Адема о Мусоргскомъ, въ Парижѣ, были исполнены пианистомъ Ферстеромъ и пѣвицей Маріей Олениной слѣдующія произв. этого автора: «Гопакъ», «Свиротка», «Колокольный звонъ» (изъ оп. «Борисъ»); «Гаданье Марфы», «Пляска Персидокъ» и многіе другіе отрывки изъ оп. «Хованщина»; «Сказка Мамки» изъ оп. «Борисъ Годуновъ», «Молитва» изъ «Дятской», «Рынокъ въ Лиможѣ», «Колыбельная Смерти», «Послѣ Битвы», «Богатырскія Ворота въ

Кіевъ», «Колыбельная Еремушитъ», «Крестьянская колыб. пѣсня», «Свѣтикъ Савишна», «По Грибы», «Телѣга», «Іисусъ Навинъ», «Еврейская пѣсня», «Баба Яга» «Дѣтская» (Разскази мѣ няня, Съ куклой, Верхомъ на палочкѣ. Молитва, Въ Углу), «Дѣти въ Тюльери» «Te vecchio Castello», «Смерть и дѣвушка» «Трепакъ смерти», «Въ Катакомбахъ», «Безъ солнца» (Въ четырехъ стѣнахъ, На берегу). По востребованію публики повторены были «Свѣтикъ Савишна», «Колыбельная Смерти», «Богатырскія ворота», «Послѣ битвы», «Рынокъ въ Лиможѣ», «Разскази мѣ няня», «Пляска Персидокъ» и всѣ отрывки изъ «Хованщины», также какъ и лекція, посвященная этой оперѣ и прочитанная 14 Марта, была цѣликомъ повторена 19 Марта.

Направиниъ, «Русская фантазія для фп. съ оркестромъ», въ Берлинѣ, въ конц. піаниста Віанна де-ла-Мотта. Римскій Корсановъ, Увертюра «Майская Ночь», въ La Haye, въ конц. «Diligentia», подъ упр. Рихарда Голя Рубинштейнъ, А.,—Концертъ Es-dur для фп., въ Франкфуртѣ на Майнѣ, X Freitags-Konzert Museums Gesellschaft, исп. Ф. Бузони; Соната a-moll для скрипки и фп., въ Лондонѣ, исп. І. Вольфъ и Кл. Клебергъ; Соната D-dur для фп. и виолончели, въ Лионѣ, исп. Удегорнъ (виолонч.) и Штаубъ (фп.); опера «Демонъ» представлена 2 раза въ Дрезденѣ, въ 20-хъ числахъ Марта и Апрѣля Соколовъ, Н. «Серенада» для стр. орк., въ Льежѣ, въ конц. Кружка любителей; «Два хора» (оба повторены на *bis*), въ Парижѣ, въ конц. X. О. «Евтерпа», подъ упр. Дютейль д'Озаниъ. Тамъевъ С., Квартетъ B-moll, въ Берлинѣ, 3 абон. кварт. собр. Богемскаго квартета. Чайковский, Балетъ «Спящая Красавица» поставленъ въ Миланѣ; Концертъ для фп. C-moll, въ Берлинѣ, исп. г-жа Гарриетъ фон-Мютхель;

Концертъ для скрипки съ орк., въ Берлинѣ, 5-ый Opernhaus-Konz., исп. Печниковъ,—въ *Konemann*, въ 4-мъ конц. Берлинск. Оркестра, исп. онъ-же,—въ Дрезденѣ, въ 6-омъ симф. конц., исполнялъ онъ-же,—въ Женевѣ, исп. А. Ауэръ; «Romance» для скрипки тамъ-же, исп. онъ-же; Квартетъ D-dur къ Антверпенѣ, конц. Kwartet-Kapel; Сюита изъ балета «Щелкунчикъ», въ Геттингенѣ, собр. Konzertverein; «Франческа да Римини» симф. фантазія для орк., въ Берлинѣ, XII-ый Freitags-konzert; 5-ая симфонія, въ Прагѣ 3-ій филармон. Нѣмецкій Конц. подъ управл. Е. Шухъ; 6-ая симфонія H-moll («Патетическая»), въ Прагѣ 2-ой филарм. Чешскій конц., дириж. А. Чехъ,—въ Женевѣ, подъ упр. Вилля Реберга, въ Дюссельдорфѣ, подъ упр. Юлія Бутса,—въ Лондонѣ, подъ упр. Ганса Рихтера—въ Брюсселѣ подъ упр. Ганса Рихтера,—въ Льежѣ, дир. С. Дюкою,—въ *Konemann*, дир. Карлъ Мукъ.

Русскіе артисты продолжаютъ обращать на себя вниманіе заграничной публики. Не говори уже о фурорѣ, вызванномъ концертами Л. Ауэра, этой Европейской Знаменитости, стоитъ указать на поразительный успѣхъ г. Печникова. Г. Сапельникова очень горячо принимали въ Лондонѣ, г. Злоти уже давно хорошо извѣстенъ и любимъ заграничной публикой, С. Якимовскую встрѣтили также очень привѣтливо. Талантъ г. А. Скрябина, какъ композитора и піаниста, все болѣе и болѣе привлекалъ къ себѣ парижскихъ меломановъ, принимавшихъ его шумно и съ удовольствіемъ. Последній концертъ (2-ой) г. Скрябина въ Парижѣ состоялся 5-го Мал (4 preludes, Improptu, 3 Mazurkas, 2-me Ionate, Nocturne, Etude, Allegro appasionato).





БИБЛІОГРАФІЯ.

«Принцесса Ильза». Поэма А. Родевальдъ, переводъ И. Тюменева. Музыка (для 3-хъ голоснаго женск. хора, соло и фортепьяно) А. Бюнте. Изд. П. Юргенсона. Москва, 1896.

Прямаго указанія на цѣль настоящаго изданія не имѣется, но, небольшимъ замѣчаніемъ автора относительно декламаціи, сюжетомъ поэмы, особенностями литературой и музыкальной обработокъ послѣдняго, скромностью употребленныхъ локальныхъ и инструментальныхъ средствъ, вполне ясно опредѣляется назначеніе его для школы. Сообразно съ все болѣе и болѣе повышающимся общимъ уровнемъ музыкальной интеллигентности, начинаетъ развиваться и эта, сравнительно новая, отрасль музыкальнаго производства—школьная литература. Препрежнее небрежное довольствованіе переложеніями извѣстныхъ и переизвѣстныхъ часто тривіальныхъ, оперныхъ хоровъ и псевдо-народныхъ пѣсенъ, постепенно смѣняется внимательнымъ и серьезнымъ отношеніемъ къ этой немаловажной сторонѣ умственнаго воспитанія. Образованія школьныхъ хоровъ, школьныхъ оркестровъ стало одной изъ симпатичнѣйшихъ заботъ современныхъ педагоговъ. Откликомъ на развитіе исполнительскихъ средствъ школы является все большее и большее обогащеніе специально-дѣтской музыкальной библіотеки. Вслѣдъ за сборниками «школьнаго» хороваго пѣнія, начинаютъ появляться дѣтскія оперы, кантаты и пр. Послѣднія, какъ произведенія съ извѣстной широтой и разнообразіемъ внѣшнихъ формъ, къ тому же содержащія въ себѣ, кромѣ музыкальнаго, драматическаго и эпическаго элементы, сильнѣе

первыхъ говорятъ молодому воображенію и слѣдовательно (въ принципѣ) болѣе способны оказать дѣйствительное вліяніе на развитіе и воспитаніе вкуса и эстетическаго мышленія. Цѣлая исторія, спѣтая и рассказанная въ лицахъ, вызоветъ въ своихъ исполнителяхъ несомнѣнно болѣе интересъ, вниманіе и увлеченіе, чѣмъ разрозненныя пѣсенки (помимо ихъ чисто музыкальныхъ достоинствъ) и, не теряя своего общеобразовательнаго значенія, будетъ служить желаннымъ часомъ удовольствія и отдыха отъ другихъ занятій.

Произведеніе подобнаго рода, «Принцесса Ильза», особенно интересно какъ иностранный образецъ школьной литературы. Это родъ кантаты, состоящей изъ 10 небольшихъ музыкальныхъ номеровъ, соединенныхъ промежуточной декламаціей, форму которой приняла вся повѣствовательная сторона сказки. Разумѣется, многословная, тяжеловатая поэма А. Родевальдъ не имѣетъ и сотой доли той восхитительной поэзіи, той музыкальности стиха и образовъ, которыми проникнуто небольшое одноименное стихотвореніе Гейсе («Принцесса Ильза») въ его «Поѣздкѣ на Гарцъ»; слишкомъ отягченная излишнимъ грузомъ прописной морали, слишкомъ обезцвѣченная шаблонными чертами правоучительныхъ рассказовъ, она почти утратила свою долю красоты и свѣжести, особенной чарующей свѣжести легендъ, зародившихся въ области антично-языческаго или христіанскаго Пана. Но, независимо отъ своей тенденціозно-школьной обработкы, сюжетъ поэмы заключаетъ въ себѣ довольно много разнообразія, что и дало въ результатѣ, благодарный матеріалъ для нѣсколькихъ характерныхъ музыкальныхъ иллю-

стрэцій. По мпнованіи всемірнаго потопа, горные ручейки не могут отыскать своихъ прежнихъ дорогъ, исчезнувшихъ въ размокшей и разрыхленной почвѣ. Посланные имъ Богомъ па помощь ангелы разводятъ заблудившихся, поручая ихъ большимъ рѣкамъ. Одна своенравная и гордая принцесса Ильза, не пожелавъ служить своими струями человѣку, отказалась отъ помощи ангела и вслѣдъ затѣмъ, соблазнившись увѣщаніями демона, допустила перевести себя на Брокенъ, гдѣ вмѣсто обещаннаго пышнаго праздника, нашла гнусный шабашъ вѣдьмъ. Въ испугѣ и раскаяніи принцесса обращается къ Богу, — тогда мѣсяцъ освѣщаетъ ей путь бѣгства, а горные камни разступаются передъ ней, укрывая ее отъ погони. Сбѣжавъ въ долину, она находитъ пріютъ въ старомъ, привѣтливомъ лѣсу, гдѣ и остается довольная привольною жизнью... Но, лѣсъ срубленъ, поставлены запруды и принцесса является принужденной вертѣть мельничное колесо. Проченная и смиренная опытомъ, она находитъ это новое занятіе веселымъ и легкимъ. Заключительный хоръ водъ славитъ трудъ, необходимость жить для пользы человѣка и благословляетъ Творца. Переводъ поэмы сдѣланъ г. Тюменевымъ въ общемъ порядочно, хотя внѣшняя краснота стиха прискорбно нарушается частымъ вторженіемъ рубленой прозы, многими фразами, звучащими слишкомъ грубо и угловато. Мѣстами переводъ становится очень вольнымъ и только приблизительно отвѣчающимъ смыслу подлинника, а въ текстѣ финальнаго хора курьезнымъ образомъ противорѣчить ему. Не прекращающія ни на минуту своей работы, воды поютъ по-нѣмецки что онѣ любятъ человѣка и служатъ ему *«bei Tag und bei Nacht, ohne Rast, ohne Ruh»*, тогда какъ по русски тѣ же самыя воды прямо начинаютъ заявленіемъ *«окончивъ работу, стѣшимъ отдохнуть...»* и пр. Со стороны соблюденія правильности и неизмѣняемости музыкальной фразы переводъ безупреченъ.

Строго соображаясь съ требованіями духовной и музыкальной культуры своихъ исполнителей и слушателей, А. Бюнте написалъ очень простую по фактурѣ, ясную, однаково легко слушаемую, запоминаемую и воспроизводимую музыку. Тесситура вокальныхъ партій строго ограничена, предѣльные ея тоны составляютъ нижнее *as* альты и верхнее *as* сопрано, встречающіеся, впрочемъ, рѣдко, не болѣе двухъ разъ. Голосоведеніе очень несложно, употребляемые интерваллы янтонируются легко и свободно (исключеніе составляетъ лишь неудачный для дѣтскаго голоса интерваллъ ма-

лой септими въ дуэтѣ вѣдьмъ), не требуя голосоваго напряженія. Мелодическіе рисунки пезатѣйливы, обыкновенны, но всетаки достаточно рельефны. Видно даже стремленіе къ обрисовкѣ характера героини. Такъ, ритмика 1-ой пѣсни Ильзы, въ особенности кадансированіе на слабыхъ временахъ, придають музыкѣ, вмѣстѣ съ частымъ повтореніемъ главнаго мотива, капризный и нестойчивый характеръ, горделивыя фанфарки 2-ой части пѣсни звучатъ очень забавно. Гармоническая сторона кантаты также несложна и ясна; не смотря на всю сдержанность ея эффектовъ, банальной назвать ее нельзя (NB въ заключительныхъ тактахъ № 6 «Привѣтъ лѣса», составляющихъ модуляціонный переходъ къ 2-ой пѣснѣ Ильзы, неприятно поражаетъ рѣзко звучащая, непонятная дѣтскому уху, комбинація задержанія съ интервалломъ ноны). Аккомпанименты очень легки и, не требуя особо развитой техники, стремятся быть въ предѣлахъ возможнаго картинными; извращающимъ вкусъ звукоподражаніемъ они, однако, не злоупотребляютъ. Въ послѣднемъ отношеніи, можно указать на довольно милое изображеніе грохота мельничнаго колеса (мелодекламация), переданное несомкнаемой, постоянной фигурой басовъ. Композма въ музыкѣ пѣть, но онъ отсутствуетъ и въ текстѣ поэмы. — Важнымъ и существеннымъ недостаткомъ «дѣтской» музыки Бюнте, являются излюбленные авторомъ частые переходы въ минорныя тональности. Послѣднія, не составляя необходимыхъ красокъ при трактовкѣ сюжета подобнаго рода, придають многимъ мѣстамъ удачной въ общемъ музыки, въ связи съ простотой и несложностью ея формъ, пошловатую окраску. Миноръ, употреблявшійся съ такой осторожностью композиторами періода «дѣтства музыки», сдѣлался за послѣднее время однимъ изъ разсчитливо бьющихся по нервамъ средствъ диллетантизма. Большинство изъ наиболѣе распространенныхъ и любимыхъ публикой продуктовъ цыганскаго нытья, этой отвратительной трактирной пародіи на пѣніе и музыку, скмпанованы въ минорѣ; большинство изъ ежедневно плодящихся дамскихъ салонныхъ шесокъ и романсиковъ своей манерной и фальшиво—сентиментальной минорностью угодливо служатъ пошлой потребности диллетантизма рисоваться на почвѣ искусства. Слѣдуетъ заботиться, чтобы предназначенная для дѣтей музыка имѣла какъ можно меньше точекъ соприкосновенія съ подобными темными, анти-музыкальными явленіями. Нельзя забывать, что если музыка и способна явиться однимъ изъ существенныхъ

и дѣйствительныхъ факторовъ воспитанія, то въ то же время одной изъ отрицательныхъ ея способностей является способность преждевременно изверлять человѣка, разливать въ воспріимчивыхъ патурахъ склонность къ умственнымъ лѣни и мечтательности. Отъ этого то изверляющаго вліянія, въ которомъ не послѣднюю роль играетъ злоупотребленіе минорными тональностями и болѣзненными причудами современной гармоніи, и слѣдуетъ уберечь музыцирующихъ дѣтей.—Коснувшись минорныхъ излишествъ «Принцессы Ильзы», укажу на среднюю часть ея «молитвы», въ которой дѣло не обошлось даже безъ хроматизма. отзывющаго оперной сценой,—также на разговоръ ея съ лѣсомъ (№ 8), сильно сбивающійся на сантиментально-унылый романсъ. Въ обихъ этихъ мѣстахъ незнакому съ текстомъ слушателю можетъ небезосновательно показаться, что дѣло идетъ о сердечныхъ страданіяхъ, о любовныхъ мечтахъ и, уже ни въ какомъ случаѣ, не о сказочныхъ приключеніяхъ задорнаго ручья. Подобные недосмотры составляютъ нежелательное пятно этого милаго произведенія, которое, въ общемъ, можно смѣло рекомендовать вниманію молодыхъ меломановъ. Не имѣя сколько либо замѣтнаго значенія съ точки зрѣнія чистаго искусства, трудъ А. Родевальда и А. Бюнте можетъ принести свою посильную долю пользы въ общей педагогической работѣ вѣка.

П.

«Снѣгурка». Дѣтская опера въ 1 д. Муз. и текстъ В. М. Орлова.

«Ворона Въщунья». Дѣтская опера въ 1 д. Муз. и текстъ В. М. Орлова. Изд. П. Юргенсона. Москва, 1896 г.

Послѣ «Принцессы Ильзы» особенный интересъ и, прибавлю, особенное разочарованіе представили подобнаго же назначенія работы русскаго автора, являющагося, въ нѣкоторомъ родѣ, специалистомъ по части музыкальной композиціи для дѣтей¹⁾. Одно уже чтеніе текста названныхъ оперъ заставляеть предположить присутствіе странной мистификаціи во вкусѣ (разумѣется, безъ того таланта) Прутковскихъ пародій или «Театра Клары Газуль», по серьезности издательской фирмы и предисловіе автора, расчитывающаго, что при весьма очевидной потребности въ дѣтскихъ спектакляхъ, «настоящія оперы могутъ

найти для себя вниманіе между учащейся молодежью», уничтожаютъ это предположеніе.—Передать сколько либо ясно безтолковое содержаніе этихъ странныхъ, представленныхъ вниманію «учащейся молодежи» оперъ, рѣшительно невозможно. Въ нихъ дѣйствуютъ звѣри, птицы, люди, пастушья, разговариваютъ между собой плоскимъ набивающимся на мелкій газетный юморъ, языкомъ, неизвѣстно ради чего поютъ стихотворенія Некрасова, Пушкина, Жуковскаго, басни Крылова и пѣсню «Мальбрукъ въ походѣ пустился»... Присутствіе послѣдней (болѣе извѣстной въ ея цинической передѣлкѣ) въ этой непріятной безвкусицѣ, сочиненной на пользу, поученіе и развлеченіе дѣтямъ, особенно шокируетъ слухъ, вызывая «добавокъ», опасеніе, что въ будущихъ операхъ г. Орлова мы встрѣтимъ «Стрѣлка», «Тигрелла», куплеты о Мамашѣ Анго, «Маргариту»... Вотъ серьезный и, по истинѣ, оригинальный взглядъ на русскую дѣтскую музыку!—Помимо всѣхъ этихъ снигирей, поющихъ Мальбрука, воронъ, питающихся мотыльками, резонирующихъ бабочекъ, крестьянъ, представляющихъ свои огороды въ пользованіе птицъ и звѣрей, помимо безперемоннаго вингирета изъ басенъ Крылова и др. извѣстнѣйшихъ стихотвореній, г. Орловъ вставляетъ въ свою галиматью еще собственные стихи, употребляя ихъ для перефразировки... стиховъ Крыловскихъ. Вотъ отрывокъ изъ новой (для дѣтей!!) редакціи «Демьяновой ухи»:

Демьянъ. Безъ перемоніи...

По мнѣ—чѣмъ проще, братъ, тѣмъ лучше.

Мяндальничать я не люблю и т. д.

Фока. Уфъ! Накопецъ-то справился.

Старался такъ, что жаромъ проняло и т. д.

Не безцеремонность ли толковать, послѣ этого, о вниманіи учащейся молодежи? не вызоветъ ли подобная гильдъ, вмѣсто обѣщаннаго эстетическаго развлеченія, северную головную боль?... А музыка? Въ отношеніи безвкусицы, плоскости, нелогичности, бессодержательности, она почти не уступаетъ тексту. Прискорбныя диллетантскія потуги, даже попопозновеніе на широту, неудачные подходы къ русскому стилю, опереточная аллюра мѣстами, безсвязность и отсутствіе простоты, безобразныя музыкальныя гримасы (какъ примѣръ укажу «Пѣсню о мотылькѣ», съ ея инструментальными каденцами, съ варьированнымъ аккомпаниментомъ, проводящимъ, послѣдовательно, арпеджіи à l'italienne, повторяемые октавы ф. п. экверсенъ и этюдовъ, тремоло опернаго оркестра и пр.; не обошлось даже безъ нисходящаго ряда хроматическихъ секстажкордовъ à la «Тангей-

¹⁾ Кроме оперъ, о которыхъ идетъ рѣчь, фирмой П. Юргенсонъ изданы еще три дѣтскихъ оперы г. Орлова, «Лисица и виноградъ», «Свинья подъ дубомъ», «Снигирь и ласточка».

веръ)... Во всемъ чувствуется неувѣренность композиціи, порождающая шероховатости гармоніи, пущенной на волю Божию, слышится боназлая опаса запрещенныхъ послѣдованій въ связи съ претензіями на новизну; но, въ особенности, тяжелое докучное впечатлѣніе производить это отсутствіе все направляющаго и все регулирующаго художественнаго вкуса и чутки, отсутствіе всякой мысли, всякаго воображенія,—монотонно, плоско, безхарактерно, мертво... Зачѣмъ это написано? зачѣмъ напечатано? Кому, кромѣ автора, способна подобная музыка доставить удовольствіе? Заставить дѣтей играть и пѣть эти оперы было бы безбожной насмѣшкой, непониманіемъ ихъ эстетическихъ запросовъ и потребностей, неосновательнымъ расчетомъ на мнимое убожество ихъ вкусовъ!.. А автору очень бы хотѣлось видѣть свои оперы исполняемыми. Онъ даетъ много заботливыхъ совѣтовъ для постановки (Предисловіе), онъ сообщаетъ что лѣстья слѣдуетъ «нарѣзать изъ зеленой бумаги», а «виноградъ можно повѣсить настоящей»; для избѣжанія затратъ, онъ соглашается ограничить костюмную часть одними характерными шапками, на которыхъ «не лишнимъ будетъ сдѣлать видныя надписи» «Оселъ», «Волкъ», «Лисица» и т. д.» (по типу известной подписи «се левъ, а не собака»); наконецъ, переходя къ музыкальной части, вопреки обычной настойчивости авторскаго самолюбія, онъ раздѣляетъ свою музыку на обязательную и не обязательную, т. е. могущую быть замѣненной декламацией, выкинутой или же сифтой не звуками его вдохновенія, а «обыкновеннымъ мотивомъ». «Мотивы этихъ пѣсенъ», сообщаетъ онъ, очень хорошо известны и найдутся въ любомъ дѣтскомъ сборникѣ пѣсенъ». Примѣръ рѣдкой уступчивости! Но, къ чему же тогда, спрашивается, было и музыку сочинять, «на что-жъ бы огородъ городить», говоря словами финальнаго хора «Вороны», и не лучше ли въ такомъ случаѣ предоставить дѣтей ихъ собственнымъ играмъ, въ которыхъ они проявятъ несомнѣнно большіе мысли и фантазіи, чѣмъ то удалось сдѣлать доморощенному композитору «дѣтской музыки?»

П.

Einführung in die Musik von Adolph Pochhammer. Preis gebunden M. 1.—изданіе фирмы «Musikführer», Н. Bechhold, Frankfurt a. M. (Введеніе въ музыку, А. Поххамера).

Нѣсколько череачуръ громкое названіе этой книжечки не мѣшаетъ ей быть все же очень полезной для большой публики—музыкантовъ-вспеціалстовъ. Въ ней популярнымъ языкомъ

и весьма толково хотя очень кратко изложено все касающееся музыки: исторія, теорія и даже инструментовка. Среди безчисленнаго множества другихъ подобнаго же рода изданій, настоящая книжка является одной изъ лучшихъ; по ней публика съ облегченіемъ узнаетъ, что какойнибудь квинтсекстъ-аккордъ не есть названіе какого либо пресмыкающагося животнаго или гада, и что на свѣтѣ существуютъ не только Бахъ, Гайднъ, Моцартъ, Бетховенъ и Штрауссъ, но и другіе композиторы.

Книжечка издана съ настоящей нѣмецкой опрлтностью и въ изящной папкѣ, стоитъ всего 1 марку. Для большой публики, не выдающей въ музыкѣ то, что въ ней есть на самомъ дѣлѣ—она вполне пригодна: дешево и сердито!

Richard Wagner, Nachgelassene Schriften und Dichtungen (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Въ видѣ дополненія къ 10-ти-томному изданію полнаго собранія литературныхъ статей Вагнера, въ настоящее время изданъ дополнительный томъ, въ 216 страницъ, заключающій въ себѣ не послѣдніе въ первое изданіе: «Мысли, наброски и отрывки» (были изданы въ 1885 г. отдѣльно) съ указателемъ; далѣе вошли сюда: набросокъ 5-актной драмы «Иисусъ Назаретскій», сюжетъ которой занималъ Вагнера въ концѣ 40-хъ годовъ (1848) по окончанію драмы «Смерть Зигфрида» и либретто тоже 5-ти актной оперы «Сарацинка» (Die Sarazenen), первые наброски которой относятся къ 1841 г., ко временахъ его парижскихъ мятарствъ. Этотъ новый томъ является прекраснымъ собраніемъ матеріаловъ, въ особенности для характеристики и біографіи творца «Нибелунгова перстня».

L.

Albert Heintz. «Der fliegende Holländer» von Richard Wagner. Charlottenburg 1895.

Интересъ къ художественному наслѣдію гениальныхъ артистовъ, создающихъ своей дѣятельностью эпохи въ исторіи искусства, проходить, по большей части, въ своемъ развитіи нѣсколько опредѣленныхъ фазисовъ. Начальная, задорно, пристрастная, полемическая борьба переходить, при быстромъ увеличеніи числа adeptовъ новаго культа, въ болѣе очищенное, болѣе безкорыстное эстетическое благоговѣніе. Последнее, подвергая предметы своего поклоненія, теоретическому и критическому изученію, перестаетъ быть исключительно эстетическимъ и расширяетъ свою область включеніемъ въ нее задачъ психологіи и исторіи. Приобрѣтая такимъ образомъ въ извѣст-

ной степени, научную окраску, изучение творчества выдающегося художника идет двумя путями, вѣрнѣе сказать, интересъ къ нему раздвѣляется. Съ одной стороны, чисто эстетическое отношение къ произведеніямъ искусства измѣняется въ изученіе таковыхъ, какъ фактическаго матеріала для исторіи обще-культурныхъ эволюцій; съ другой—оно переходитъ въ изслѣдованіе особенностей создавшаго ихъ индивидуума, приобщаясь такимъ образомъ къ цѣлямъ, пресѣдуемымъ психологіей. Въ послѣднемъ случаѣ, при перерожденіи интереса къ произведенію въ интересъ къ личности художника, нерѣдко является то, что произведенія, имѣющія сравнительно съ прочими, очень небольшую эстетическую цѣнность, становятся для изслѣдователя значительно важнѣе шедевровъ, такъ какъ преимущественно своими слабыми сторонами могутъ наглядно и рельефно представить ходъ развитія натуры автора, измѣненіе его воззрѣній и постепенное созрѣваніе его реформаторскихъ идей. Этимъ явленіемъ, въ значительной степени, объясняется какъ то, что «Набелунги», «Парсифаль», «Тристанъ» и «Мейстерзингеры» не только не уничтожили «Тангейзера», «Летающаго голландца» и «Риенца», но, еще способствовали возрожденію юношеской, самимъ авторомъ отвергнутой оперы «Фей», такъ и то, что комментарий отдѣлу богатѣйшей Вагнеровской литературы продолжаетъ пополняться сочиненіями, посвященными этимъ раннимъ драмамъ, не имѣющимъ большаго значенія только въ глазахъ новообращеннаго вагнериста, впервые вкушавшаго таинствъ «Парсифала» и «Зигфрида». Не можетъ быть сомнѣнія, что эти первые проблески вагнеризма еще долго будутъ служить предметомъ кропотливаго вниманія критиковъ, еще долго будутъ составлять благодарный матеріалъ для ихъ изысканій и умозаключеній.—Появившаяся теперь брошюра Гейнца, въ этомъ отношеніи представляетъ немного интереса, такъ какъ, составляя тематическій указатель къ музыкѣ «Голландца» и подробный пересказъ его сюжета, почти не касается вопроса о постепенномъ развитіи му-

зыкальныхъ формъ Вагнеровской драмы, поскольку такое развитіе сказалось въ настоящей оперѣ. Оставивши въ сторонѣ представляемую «Голландцемъ» интересную картину освобожденія творческой мысли изъ подъ могущественнаго ига первыхъ и старыхъ впечатлѣній, брошюра Гейнца, написанная легкимъ языкомъ, иллюстрирующая изложеніе предмета многочисленными нотными примѣрами, подкрѣпляющая его частыми ссылками на критическія статьи Листа и самаго Вагнера, является предназначенной для слушателей, не имѣющихъ возможности предварительна ознакомиться съ оперой по клавираусдугамъ. Подобное же предварительное знакомство необходимо даже при слушаніи Вагнерскихъ оперъ перваго періода, такъ какъ способствуетъ болѣе широкому пониманію и болѣе вѣрной оцѣнкѣ ихъ; а правильно понятыи и оцѣненныя, эти оперы могутъ служить, въ свою очередь прекрасной подготовкой для наивозможно полнаго проникновенія въ красоту и значеніе капитальныхъ шедевровъ «вагнеріады».

П.

1) Ueber Gesang-Unterricht und Gesangsmethoden. Kritische Skizzen von L. Schultze-Strelitz. 1896. Verlag K. Fritsche. Leipzig. Preis 1 Mark.

2) Sanger-Fibel. Elemente des Kunstgesanges. Zusammengestellt von L. Schultze-Strelitz. 1896. Verlag K. Fritsche Leipzig.

Обѣ брошюры преслѣдуютъ одну и ту же цѣль: указывать на способы нормальнаго изученія искусства пѣнія. Въ первой изъ нихъ авторъ справедливо указываетъ на существующіе недостатки въ современныхъ методахъ преподаванія и даетъ совѣты къ возможному устраненію ихъ. «Пѣвческій букварь» (Sanger Fibel) представляетъ изъ себя черезчуръ краткій курсъ пѣнія. Обѣ брошюры могутъ быть прочтаны не безъ интереса.

L.



ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ О МУЗЫКѢ.

Новая партитура Глинки въ Императорской публичной библиотекѣ. „Новости“ № 166.

Въ одномъ изъ послѣднихъ каталоговъ известной книгопродавческой фирмы Chagavaу-fils, въ Парижѣ, стояло объявленіе о продажѣ подлинной музыкальной партитуры Глинки, писанной собственной рукою автора. Это объявленіе имѣло такую форму: «Glinka, le célèbre compositeur russe.—Grand sestetto per pianoforte, violino 1-me, violino 2-do, viola, violoncello et basso; manuscript autographe; 1832, 93 pages in 4° oblong. Très-rare, 150 francs. Important et précieux monument» (Глинка, знаменитый русскій композиторъ. Секстетъ для фортепіано, двухъ скрипокъ, альты, виолончели и контрабаса. Собственноручная рукопись 1832, въ 4-ю долю листа. *Очень рѣдка*. 150 франковъ. Важный и драгоценный памятникъ). Императорская публичная библиотека немедленно приобрѣла, по телеграфу, эту музыкальную рѣдкость, столько для нея желательную и драгоценную, такъ какъ большинство музыкальныхъ автографовъ Глинки находится уже въ ея владѣніи.

Оказалось, что этотъ секстетъ есть тотъ самый, про который Глинка разсказывалъ въ своихъ автобіографическихъ «Запискахъ» слѣдующее: «Въ началѣ лѣта 1832 г. мой докторъ De Filippi считалъ необходимымъ увезти меня изъ Милана, гдѣ становилось очень жарко. Въ деревнѣ Luinate, что недалеко отъ города Varese, находящагося между Lago Maggiore и Lago di Como, жила замужняя дочь De Filippi. Она была чрезвычайно высокаго роста, но съ пріятной и выразительной фізіономіей, сверхъ того, она была превосходно воспитана, хорошо знала французскій, нѣмецкій и англійскій языки, и играла примѣчательно хорошо на фортепіано, такъ что лучшіе артисты, напримѣръ Шопень, посѣщали ее: она нерѣдко играла съ ними за годъ до моего пріѣзда.

...Послѣ отъѣзда De Filippi, я, по его рекомендаціи, поселился у доктора Бранка; естественно,

что я часто навѣщала дочь De Filippi: сходство воспитанія и страсть къ одному и тому-же искусству не могли не сблизить насъ. Сосражаясь съ ея сильною игрою на фортепіано, я началъ для нея Sestetto originale для фортепіано, двухъ скрипокъ, альты, виолончели и контрабаса; но въ послѣдствіи, окончивъ его уже осенью, я принужденъ былъ посвятить его не ей, а ея пріятельницѣ. Я долженъ былъ прекратить частыя мои посѣщенія, потому что она возбудила подозрѣнія и сплетни... Въ октябрѣ я продолжалъ мой секстетъ, въ гостяхъ у негодянта Пини, на его дачѣ, на среднѣмъ Lago di Como... По окончаніи же секстетта, въ Миланѣ, онъ былъ исполненъ въ домѣ у пріятельницы дочери De Filippi. Она сыграла секстетъ неудовлетворительно, но поддержали пьесу лучшіе артисты, которые ей аккомпанировали»...

Нѣкоторыя собственноручныя замѣтки Глинки на оригиналѣ вполне сходятся съ показаніями «Записокъ». Вверху 4-й страницы рукою Глинки написано: «Luinate, 3 di Maggio — 21 Giugno» (Луинате, 3-го мая—21 июня). Конца 2-й части (Andante) нѣтъ, оно въ настоящемъ черновомъ наброскѣ не дописано. Въ началѣ-же 3-й части (финала), рукою Глинки написано: «2 ottobre» (2-го октября 1832). Но въ концѣ секстетта стоитъ отмѣтка Глинки, которая противорѣчитъ одному показанію «Записокъ». На послѣдней страницѣ рукописи, рукою Глинки приписано: «Terminato a Tremezzo il 17 Ottobre» (кончено въ Тремеццо 17-го октября). Тремеццо—небольшая деревушка у Комскаго овера: значить секстетъ былъ конченъ здѣсь, а не въ Миланѣ.

Еще въ 1882-же году этотъ секстетъ былъ напечатанъ въ Миланѣ, у известнаго музыкальнаго издателя Рикорди, но не партитурой (т. е. всѣ партіи вмѣстѣ, на одной страницѣ), а каждая партія отдѣльно. Спустя 50 почти лѣтъ, М. А. Балакренъ посоветовалъ московскому музыкальному издателю, П. И. Юргенсону, напечатать этотъ секстетъ, такъ какъ миланское изданіе давно сдѣ-

жалось совершенною рѣдкостью, а рукописныхъ списковъ нигдѣ не находилось. Это было выполнено въ 1881 году, и, по указанію М. А. Балакирева, пьеса напечатана въ настоящемъ своемъ видѣ, т. е. въ видѣ партитуръ.

Гдѣ съ 1832 года находилась подлинная рукопись Глинки, неизвѣстно. На оберткѣ ее, карандашомъ, написано (неизвѣстною рукою): «Ceduto a me dal maestro suo Leopoldo Zamboni. 12 Luglio 1881. Arrigoni Luigi». Цамбони былъ учитель пѣнія въ Москвѣ, и Глинка бралъ у него уроки теоріи, въ 1828 году. Когда онъ уѣхалъ изъ Москвы въ Италію, когда, какъ и почему получилъ въ Миланѣ, вѣроятно въ подарокъ отъ Рикорди, автографъ бывшаго своего ученика, Глинки, ставшаго уже европейскою знаменитостью—ничего неизвѣстно, и справляться о томъ уже негдѣ. Еще менѣе можно узнать, кто такой былъ Луиджи Арригони, получившій въ 1881 г. секстетъ Глинки въ подарокъ отъ Цамбони, и какъ и когда эта рукопись перешла въ Парижъ, къ Шаравэ, торговцу рукописями.

Впродолженія пьесы всѣ обычные обозначенія написаны Глинкой *по-итальянски* (energico con garbo, scherzando, и т. д.); но въ нѣсколькихъ мѣстахъ встрѣчаются надписи *по русски*. Это именно слѣдующія: въ *I-й части*: «писать такъ» (стр. 18); «переправить» (стр. 55); въ *III-й части*: «исправить всѣ партіи» (стр. 84); «объ самомъ концѣ подумать» (стр. 96).— На страницѣ же 12-й встрѣчается любопытная надпись *по-итальянски*: «Domandare s'è meglio 8-va più alta» (спросить: лучше-ли будетъ октавой выше).

По всей вѣроятности, Глинка тутъ назначилъ себя: спросить совѣта у профессора миланской консерваторіи Базили, у котораго онъ тогда учился теоріи музыки, въ Миланѣ. Но можно подивиться этой недовѣрчивости Глинки къ самому себѣ въ такомъ маловажномъ вопросѣ: писать-ли октавой выше, или октавой ниже? Въ 1832 году, 18-ми лѣтній Глинка былъ уже и самъ изрядный анатокъ фортепіано, для котораго уже не мало написалъ въ то время: самъ-же Глинка пишетъ: «Мы съ пѣвцомъ Ивановымъ въ то время были уже нѣсколько извѣстны; въ Миланѣ говорили о насъ, какъ о двухъ maestri Russi, изъ которыхъ одинъ поетъ, а другой играетъ на фортепіано. Желая поддержать пріобрѣтенную уже нѣкоторую извѣстность, я принялся писать пьесы для фортепіано; для пѣнія еще не осмѣлился начать, потому что по справедливости не могъ еще считать себя вполне знакомымъ со всеми тонкостями искусства (malizie del arte)». Значитъ, онъ уже считалъ себя достаточно знакомымъ съ «этими тонкостями» по части фортепіано. Притомъ-же,

онъ мало довѣрялъ педагогикѣ этого Базили, и скоро вовсе пересталъ у него учиться.

Нашъ первоначальный *черновой* набросокъ секстета почти вовсе не разнится отъ печатнаго текста, т. е. *окончательной редакціи* самого Глинки. Одно существенное измѣненіе—это нѣсколько тактовъ на страницѣ 25-й первой части (стр. 15-я печатнаго изданія). Но, какъ и слѣдовало ожидать, поправка Глинки была несравненно къ лучшему противъ первоначальнаго *чернового* наброска.

«Секстетъ» не принадлежитъ къ числу крупныхъ созданій Глинки, однако, онъ не лишень интереса, обладаетъ и изяществомъ, и энергіей, и граціей, и особенно любовителенъ тѣмъ, что представляетъ образецъ инструментальнаго творчества Глинки въ его итальянскую пору, всего за четыре года до созданія великаго, уже вполне зрѣлаго, произведенія его: «Жизнь за Царя». Скачокъ отъ этого секстета до этой оперы—громко.

В. Стасовъ.

О первоначальномъ преподаваніи игры на фортепіано.

Профессора С.-Петербургской Консерваторіи

В. В. Демянскаго.

(«Воспитаніе и Обученіе», Май).

(Окончаніе).

Сдѣлавъ общее замѣчаніе относительно техническихъ задачъ и постановки руки вообще, коснемся послѣдняго вопроса болѣе подробно. Правильная постановка руки требуетъ, чтобы первый палецъ лежалъ на клавишѣ бокомъ, не по всей своей длинѣ, а только частью послѣдняго сустава по длинѣ ногтя, въ немного согнутомъ положеніи; остальные четыре пальца должны быть закруглены и стоять на кончикахъ, но не на ногтяхъ, и послѣдніе ихъ суставы не должны быть вдавлены внутрь; пятый палецъ долженъ стоять такъ, чтобы ладонь нисколько не свѣшивалась въ его сторону. Первые суставы пальцевъ, прилегающіе къ ладони, должны быть тоже выгнуты, и нужно очень внимательно слѣдить за тѣмъ, чтобы они не вдавливались внутрь во время игры.

Кисть руки (кистью на языкѣ учителей музыки называется запястье, т. е. сгибъ между ладонью и рукою) должна быть на одномъ уровнѣ съ ладонью и ни въ какомъ случаѣ не выше ея.

Какъ мы уже сказали, первые уроки постановки руки лучше всего начинать не на роялѣ, а на столѣ. Установивъ руку вышеописаннымъ способомъ на столѣ, слѣдуетъ заставлять дѣтей ежедневно продѣлывать слѣдующее упражненіе: подымать каждый изъ пальцевъ (раза по четыре)

на небольшую высоту и снова его опускать, строго соблюдая все вышесказанные условия (главное — не вытягивать пальцев при поднимании их и не вдавливать при опускании), ни в чем не изменяя положения ладони и других пальцев, остающихся в покое. Поднимать палец следует по счету *разъ* и опускать по счету *два*.

Это упражнение нужно продвигать каждой рукой отдельно, так как дети не в состоянии вначале следить одновременно за обеими руками. Это замечание относится ко всем первоначальным упражнениям. Прибавим к этому, что все упражнения нужно играть очень медленно и равномерно, не напрягая руки для усиления звука. Когда ребенок несколько привыкнет правильно держать руки, можно перейти к упражнению на рояль.

Считаю долгом напомнить еще раз об условиях, которые должны быть при этом соблюдены. Ребенок должен сидеть за роялем так, чтобы локти его были на одном уровне с близкими клавишами; ноги не должны висеть; плечи должны быть приподняты; локти не должны быть прижаты к туловищу и очень отставлены от него; ладонь должна быть на одном уровне с кистью, несколько не наклонена в сторону 5-го пальца, и, наконец, пальцы должны быть поставлены закругленно на кончики, но не на ногти.

Первое на рояль упражнение должно быть исполнено так: ребенок ставит пять пальцев правой руки на пять клавиш 2-ой октавы (от *до* между 3 и 4 линейками) и только одним первым пальцем беззвучно опускает клавишу *до*, а вторым по счету *разъ* легко опускает клавишу *ре* и по счету *два*, не отнимая от клавиши пальца, поднимает его настолько, насколько поднимается сама клавиша (таким образом палец вместе с клавишей составляют как бы одно целое); такое опускание и подымание 2-го пальца должно быть продвигано раза четыре или пять, при чем остальные пальцы, т. е. 3-ий, 4-ый и 5-й стоят свободно на неопущенных клавишах, а 1-й все время держит опущенной клавишу *до*. То же самое повторяется с 3-м пальцем, т. е. 3-й палец опускает и подымает клавишу *ми* четыре раза в то время, как 2-ой держит клавишу *ре* опущенной и остальные три (1-й, 4-ый и 5-ый) свободно стоят на неопущенных клавишах; затѣм третій держит неподвижно ноту *ми*, пока 4-ый подымает и опускает клавишу *фа*; потом таким же образом играет 5-ый палец ставя на ноту *до* между 2-й и 3-й линейкой басового ключа (малой октавы). Замѣтимъ, что при этомъ упражненіи нужно особенно слѣдить за вторымъ пальцемъ, чтобы онъ не вытягивался при подыманіи и не вдавливался при опусканіи.

Для развитія 1-го пальца, его подвижности и силы ребенка заставляютъ ежедневно при полномъ спокойствіи ладони брать по нѣсколько разъ поочередно вверхъ и внизъ слѣдующія ноты: *си* 1-мъ пальцемъ, *до* 2-мъ и *ре* опять 1-мъ. Этими нотъ будетъ равнать способность подкладыванія 1-го пальца. Затѣмъ, если эти ноты будутъ ударены *си* 2-мъ, *до* 1-мъ и *ре* опять 2-мъ, то получится упражненіе для перекидыванія 2-го пальца черезъ 1-й. Далѣе это же упражненіе на тѣхъ же самыхъ нотахъ проигрываютъ 1-мъ и 3-мъ и, наконецъ, 1-мъ и 4-мъ пальцами. Очень помогаетъ выработкѣ независимости 1-го пальца исполненіе вышеприведеннаго упражненія при *нѣмомъ* 1-мъ. т. е. когда 1-ый палецъ при полномъ спокойствіи ладони опускаетъ клавишу беззвучно.

Уже было сказано, что слѣдуетъ обращать особенное вниманіе на укрѣпленіе слабыхъ 4-го и 5-го пальцевъ и на расширеніе разстояній между пальцами, особенно между 3-мъ и 4-мъ пальцами, Для этого дается слѣдующее упражненіе: надо поставить 3-ий палецъ на *фа* # и держать его на этой клавишѣ, ударить, примѣрно, четыре раза 4-мъ пальцемъ *соль*, затѣмъ тѣмъ же 4-мъ ударить *соль* # и, наконецъ, *ля* (современемъ можно дойти и до *ля* #), продолжая держать 3-мъ пальцемъ опущенную клавишу *фа* #. Такимъ же образомъ возвращаются назадъ. Потомъ дѣлаютъ иначе: нѣсколько разъ играютъ эти ноты внизъ и вверхъ, ударяя поочередно каждую изъ нихъ только по одному разу. То же самое продвигаютъ, держа на *фа* # 4-й палецъ и ударяя остальные ноты 5-мъ. Левая рука продвигаетъ это держа 3-й палецъ на *ля* #, а 4-мъ играя *ля*, потомъ *соль* #, *соль* и позже *фа* #.

Для развитія въ пальцахъ силы и равномерности удара дается слѣдующее упражненіе: ребенокъ ударяетъ одну за другой подъ рядъ пять клавишъ въ очень медленномъ темпѣ, начиная съ *до* и кончая *соль*, и играетъ эти ноты нѣсколько разъ внизъ и вверхъ круглыми пальцами, не слишкомъ высоко ихъ подымая, и слѣдя слухомъ за равномерностью силы звуковъ и равенствомъ разстояній между ними.

Одновременно съ упражненіемъ для пальцевъ надо дать и упражненіе для кисти. Для этого слѣдуетъ подымать на небольшую высоту ладонь такъ, чтобы остальные рука оставалась вполне неподвижною, затѣмъ ронять ладонь на клавиши, чтобы получался звукъ подъ однимъ 2-мъ пальцемъ, при чемъ остальные пальцы надо держать нѣсколько приподнятыми, чтобы не задевать другихъ клавишъ. Этотъ ударъ по клавишамъ 2-мъ пальцемъ при посредствѣ кисти происходитъ по счету «четыре четверги». Сперва играютъ 2 такта и каждую четверть ударяютъ 1 разъ, затѣмъ игра-

ють 2 такта, ударяя на четверть 2 раза. Исполняется это каждой рукой отдѣльно по 1 разу въ день, въ медленномъ темпѣ и равномерномъ движеніи. Черезъ нѣкоторое время можно заставлять дѣлать то же упражненіе терціями, т. е. ударяя 2-мъ и 4-мъ пальцами вмѣстѣ по клавишамъ *до* и *ми*. Упражненія кисти при излишествѣ и неравномѣрности ихъ весьма часто вызываютъ переутомленіе, результатомъ чего является боль въ рукѣ; поэтому очень важно, чтобы упражненія эти производились ежедневно, съ одинаковой силой, съ одинаковой скоростью и въ одномъ и томъ же вышесказанномъ количествѣ.

Къ начальнымъ упражненіямъ слѣдуетъ отнести также исполненіе раздробленныхъ аккордовъ *до—ми—соля* (1-ый, 3-ий и 5-й пальцы ¹⁾), *ми—соля—до* (1-ый, 2-ой и 5-ый), *соля—до—ми* (1-ый—3-ий—5-ый). Ребенку постоянно приходится въ пьесахъ и этюдахъ имѣть дѣло съ этими аккордами, а потому очень полезно познакомить его съ ними заблаговременно. Играть ихъ нужно вполнѣ связано, не снявша предыдущаго пальца до тѣхъ поръ, пока не будетъ взята слѣдующая нота. Каждый день аккорды эти должны быть сыграны въ предѣлахъ двухъ актовъ въ одномъ изъ слѣдующихъ тоновъ: *до* мажоръ, *ре* мажоръ, *ми* мажоръ, *фа* мажоръ, *соля* мажоръ и *ля* мажоръ, строя ихъ такъ же, какъ было указано выше, напри- мѣръ, въ тонѣ *до* мажоръ.

Мѣсяцевъ черезъ шесть для дальнѣйшаго развитія силы и самостоятельности пальцевъ я считаю нужнымъ предложить слѣдующее упражненіе. Установивъ надлежащимъ образомъ пальцы ребенка на опущенныхъ пяти клавишахъ, заставляютъ его поднимать очень медленно 1-ый палецъ вмѣстѣ съ клавишей, т. е. такъ, чтобы онъ составлялъ съ ней какъ бы одно цѣлое; когда клавиша станетъ въ нормальное положеніе, то палецъ, не отдѣлившись отъ нея, быстро безъ усилія снова опускается ее, — тогда происходитъ звукъ, послѣ котораго чрезъ мгновеніе палецъ нажимаетъ или надавливаетъ, опущенную клавишу. Такимъ образомъ въ этомъ упражненіи различаются три момента: первый — медленное подниманіе пальца вмѣстѣ съ клавишей, второй — быстрое опусканіе клавиши (толчекъ) и третье — беззвучное нажиманіе клавиши. Необходимо слѣдить, чтобы нажиманіе это не сопровождалось движеніемъ ладони или руки, т. е. дѣлалось бы безъ малѣйшаго напряженія или, иначе сказать, вполнѣ соответствовало бы силамъ ребенка. Упражненіе это продлывается не болѣе двухъ разъ каждымъ пальцемъ

начиная съ пераго до пятаго пальца, но только вверхъ и, конечно, порознь обѣими руками. Считаю должнымъ еще разъ напомнить, что при исполненіи этого упражненія надо строго слѣдить за тѣмъ, чтобы пальцы стояли на клавишахъ закругленно, не вдавливаясь внутрь. Послѣ достаточнаго укрѣпленія пальцевъ ребенокъ, исполнивъ вышеописанное упражненіе, долженъ черезъ нѣкоторый промежутокъ времени (отдыха) или, вѣрнѣе, въ другой присѣсть за рояль сыграть то же самое упражненіе такъ, чтобы вмѣсто вышеуказанныхъ трехъ моментовъ движенія пальца слѣлать только два, соединивъ быстрое опусканіе клавиши, или толчекъ, съ нажиманіемъ, или надавливаніемъ ея. Это упражненіе всего болѣе развиваетъ силу пальцевъ и способность воспроизводить тотъ полный звукъ, который необходимъ для исполненія пѣвучихъ вещей. Но неосторожное обращеніе съ этимъ упражненіемъ, вызывая подчасъ слишкомъ большое напряженіе кисти и даже надрагиваніе всей руки, можетъ дать плохой результатъ, заставляя ребенка, вслѣдствіе чрезмѣрныхъ усилій, играть всей рукой. Одновременно съ этими упражненіями ребенку даютъ играть обыкновенныя пятинотныя упражненія Шмита (*Exercices pégéparatoires*) или тому подобныя упражненія, требуя, чтобы при исполненіи ихъ онъ не высоко подымалъ и не вытягивалъ пальцы. Изъ всѣхъ упражненій Шмита слѣдуетъ давать начинающимъ только тѣ, которыя написаны для свободныхъ пальцевъ, т. е. до того упражненія, съ котораго начинается выдерживаніе одного пальца при упражненіи остальныхъ. Вполнѣ достаточно будетъ требовать отъ ребенка ежедневнаго исполненія двухъ тактовъ этихъ упражненій, сыгранныхъ по четыре раза, при чемъ такты эти время отъ времени мѣняются. Игравъ ежедневно вышеобозначенныя упражненія и экзерсисы Шмита въ указанномъ мною размѣрѣ, при соблюденіи всѣхъ правилъ постановки руки, можно получить въ короткое время замѣтные техническіе успѣхи. Къ сожалѣнію, есть еще не мало преподавателей, заставляющихъ своихъ учениковъ играть подобныя упражненія по цѣлымъ страницамъ въ теченіе чуть ли не часа и тѣмъ самымъ нерѣдко вызывающихъ въ учащихся отвращеніе къ фортепьянной игрѣ.

Перечисленныя упражненія представляютъ достаточный матеріалъ по всѣмъ отдѣламъ техники и потому съ успѣхомъ могутъ замѣнить этюды, предлагаемые обыкновенно съ той же цѣлью, тѣмъ болѣе, что потребовалось бы сыграть ежедневно слишкомъ много этюдовъ для того, чтобы въ нихъ нашелся такой разносторонній матеріалъ, какой даютъ намъ эти упражненія. Ни въ одномъ борникѣ нѣтъ подборя этюдовъ, соответствующа-

¹⁾ Раздробленными аккордами называются такіе, въ которыхъ ноты берутся не одновременно, а одна за другой.

щихъ всѣмъ вышеупомянутымъ мною отдѣла техники; только въ нѣкоторыхъ, очень немногихъ школахъ техники или сборникахъ упражненій эти отдѣлы отчасти намѣчены. Но и въ нихъ начинающій, а тѣмъ болѣе, ребенокъ, мало принятъ въ расчетъ, и помѣщенный материалъ такъ великъ и расположенъ настолько несистематично, что въ немъ и знающему человѣку нелегко разобратъ; къ тому же сборники эти отличаются дороговизной. На всѣ перечисленные упражненія должно быть ежедневно употреблено отъ 10 до 15 минутъ.

Далѣе слѣдуетъ изученіе гаммъ.

Размѣръ этой статьи не позволяетъ говорить о нихъ подробно. Скажу только, что гаммы слѣдуетъ начинать играть съ дѣтми только послѣ предварительной теоретической и технической подготовки и никакъ не въ первый годъ занятій. Ребенокъ долженъ быть сперва ознакомленъ со строеніемъ гаммъ и быть настолько твердымъ въ этомъ, чтобы могъ самъ создавать ихъ, а не играть бесовнательно по нотамъ. Умѣнье самому составить гамму, т. е. вывести одну изъ другой, можетъ заинтересовать ребенка, а потому уменьшить сухость ихъ разучиванія. Техническая же подготовка путемъ предварительныхъ упражненій должна такъ развить пальцы, что гладкое и ровное по силѣ и разстоянію между звуками исполненіе гаммъ сдѣлается для ученика возможнымъ въ очень короткое время, тогда какъ достигнуть этого очень трудно (если не невозможно) путемъ безконечныхъ повтореній различныхъ гаммъ, ежедневно исполняемыхъ каждый разъ съ одними и тѣми же неровностями.

Какъ только ребенокъ нѣсколько усвоитъ скрипичный ключъ, ему слѣдуетъ дать первую тетрадь «Дѣтскихъ упражненій», Лютша или же «50 morceaux pour les premiers commençants», Verens'a op. 70. Выбравъ для упражненія ребенка одно изъ вышеперечисленныхъ сочиненій, не слѣдуетъ ни въ какомъ случаѣ вставлять его переиграть, все въ немъ заключающееся, тѣмъ болѣе, что материалъ въ нихъ расположенъ не въ строгомъ порядкѣ постепенной трудности. Кромѣ того весьма желательно не утомлять ребенка этими сухими упражненіями и по возможности скорѣе перейти къ сборникамъ пьесъ, указаннымъ ниже¹⁾. Пьесы слѣдуетъ выбирать очень легкія и возможно дольше оставаться на этихъ легкихъ пьесахъ, исполняя которыя ребенокъ не чувствовалъ бы никакого напряженія и привыкъ бы разучивать вещь вполнѣ законченно. Что касается этюдовъ, то было уже сказано, что вышеприведенныя упражненія сдѣлаютъ ненужными скучные технические этюды, какъ, напр., Клементи, Черни и т. п. Для того

же, чтобы умѣть справляться со всякимъ дѣленіемъ нотъ, научиться считать (выработка рифма), соблюдать знаки ослабленія и усилія звука, иначе говоря, выполнять отгѣнки (выработка вкуса) и, наконецъ, чтобы умѣть сыграть извѣстную вещь безостановочно, безъ спотыканій (выдержка), необходимо давать играть мелодическіе этюды, какъ, напр., первую тетрадь Лѣнгорна, op. 65, вторую и третью тетрадь «Мелодическихъ упражненій» Лютша.

Руководитель начальной игры на фортепиано долженъ приложить самое серьезное стараніе къ тому, чтобы научить ребенка заниматься производительно. Для этого нужно, чтобы ребенокъ разучивалъ вещь очень медленно, каждой рукой отдѣльно строго соблюдая правильную аппликатуру (пальцевъ ставъ, doigté); затѣмъ начать играть вмѣстѣ, обѣими руками, онъ долженъ разучивать вещь по тактамъ, останавливаясь на томъ, который для него представляетъ затрудненіе, и проигрывая его отдѣльно по нѣскольку разъ, не тратя времени на безтолковую игру всего подъ рядъ. При разучиваніи ребенокъ долженъ дѣлать удареніе на тѣхъ нотахъ, которыя берутся имъ съ трудомъ или нечасто. слѣдуетъ строго требовать, чтобы исполненіе было безъ спотыканій, а для этого темпы должны браться всегда очень медленные: въ противномъ случаѣ, такое спотыканіе можетъ настолько укорениться, что отвыкнуть отъ него будетъ очень трудно; этотъ недостатокъ встрѣчается весьма часто, и учителя хорошо знаютъ, какъ трудно съ нимъ бороться. Въ интересахъ успѣшности занятій и развитія охоты къ нимъ слѣдуетъ достигнуть гладкости исполненія извѣстной пьесы и отложивъ ее на время, черезъ нѣкоторый промежутокъ снова дать ее играть ребенку, который найдетъ въ ней новый интересъ, такъ какъ она будетъ для него доступнѣе, и онъ увидитъ свои успѣхи, а это поощритъ его къ занятіямъ.

Здѣсь умѣстно будетъ сказать о весьма распространенномъ обыкновеніи играть съ начинающими въ четыре руки или подыгрывать гармонию къ исполняемой ими мелодіи. При исполненіи въ четыре руки ребенокъ слышитъ то, что одинъ исполнить не можетъ; послѣ красивыхъ аккордовъ аккомпанемента и полноты звуковъ при игрѣ въ четыре руки собственное его исполненіе покажется ему такимъ бѣднымъ, что можетъ у ребенка отбить охоту исполнять сольными вещами. Польза, приносимая игрой въ 4 руки, не настолько велика, чтобы этимъ рисковать, а потому, можно допускать игру въ 4 руки не со всѣми дѣтми и, во всякомъ случаѣ, не часто, развѣ только въ видѣ поощренія прилежанія ученика.

¹⁾ Списокъ этотъ здѣсь вышущъ. Прим. Ред.

Балалайка. Очерки исторіи ея развитія и усовершенствованія.

(«Русская Бесѣда», Мартъ).

IV.

Для того чтобы опредѣлить форму кузова балалайки, употреблявшейся въ болѣе отдаленныя отъ насъ времена, мы должны обратиться къ авторамъ, писавшимъ въ концѣ прошлаго столѣтія объ этомъ инструментѣ. При чтеніи ихъ насъ поражаетъ разнорѣчивость мнѣній, существующихъ между ними по поводу этого вопроса. Штелинь говоритъ, что балалайка имѣла кузовъ треугольный, иногда же и кругловатый ¹⁾. Георги—видъ продолговатаго полушарія ²⁾. Беллерманъ сообщаетъ, что балалайка болѣею частію имѣла кузовъ треугольнаго очертанія, но встрѣчались и круглаго ³⁾.

Гютри проводитъ въ своемъ сочиненіи ⁴⁾, рисунокъ, изъ котораго видно, что балалайка имѣла кузовъ полушаровидной формы.

Еще болѣе удивляетъ насъ то, что авторы первой половины текущаго столѣтія вовсе не упоминаютъ о треугольной формѣ кузова балалайки, тогда какъ писатели прошлаго вѣка, какъ мы видимъ, различаютъ ихъ двѣ. Такъ въ статьѣ о балалайкѣ въ энциклопедическомъ лексиконѣ (1835 г.) говорится, что корпусъ этого инструмента имѣетъ видъ «небольшаго полушара, ущемленнаго къ верхнему концу». По мнѣнію Фаминцына недоразумѣніе разъясняется легко.

Сомнѣваться въ показаніяхъ вышеприведенныхъ старинныхъ авторовъ мы не имѣемъ основанія, т. к. они были очевидцами и весьма добросовѣстными собирателями свѣдѣній изъ области русской народной поэзіи и художественной музыки.

Ближайшіе же къ намъ изслѣдователи заимствовали свѣдѣнія по болѣею части у Гютри, «оставивъ современную имъ истинную дѣйствительность безъ всякаго вниманія ⁵⁾».

Большую помощь оказываетъ въ этомъ случаѣ народныя картинки, собранныя Ровинскимъ, о которыхъ было уже сказано выше. На двухъ изъ нихъ «Знай себѣ, укаывая въ своемъ домѣ» и «Мыши кота погребаютъ» изображены балалайки, весьма подходящія по очертанію своего кузова къ формѣ, описанной Штелинымъ.

¹⁾ *Stachlin Nachr v. der Mus. in Russl.* 67.

²⁾ *Georgi. Beschri all. Nat. des Russ. Reichs* IV. 496.

³⁾ *Bellerman. Bemerkungen über Russland in Rücksicht auf Wissenschaft, Kunst, Religion und andere merkwürdige Verhältnisse, 1788, 1, 362.*

⁴⁾ *Guthrie. Dissertation sur les antiquités de Russie, 1795. P. 29.*

⁵⁾ Фаминцынъ. Домра и сродные ей инструменты. Стр. 68, 69.

Какимъ же образомъ и почему русская балалайка имѣла свою первоначальную форму?

Намъ достоверно известно, что балалайка произошла отъ домры. Въ періодъ такъ сказать своего младенчества она имѣла форму этого инструмента, т. е. овальный (грушевидный) кузовъ и длинную шейку. Но съ теченіемъ времени верхняя часть кузова постепенно суживалась, нижняя расширялась, шейка укорачивалась и, пройдя чрезъ нѣсколько фазъ, балалайка приняла наконецъ свою теперешнюю форму, т. е. треугольный кузовъ и сравнительно короткую шейку. (Хотя въ нѣкоторыхъ губерніяхъ, напр. Воронежской, встрѣчаются балалайки и съ овальными кузовами). Народъ далъ другое очертаніе кузову инструмента, какъ предполагаетъ Фаминцынъ, не въ видахъ акустическихъ цѣлей, но ради удобства, такъ какъ современная форма балалайки представляетъ меньшія трудности при «самодѣльномъ сооруженіи».

Одна изъ наиболѣе характерныхъ чертъ всѣхъ тавбуровидныхъ инструментовъ заключается въ длинной шейкѣ. Принадлежа къ музыкальнымъ орудіямъ того же типа, балалайка должна была также имѣть эту особенность. И дѣйствительно, у Штелина, Георги, Беллермана, писавшихъ въ серединѣ прошедшаго столѣтія, мы находимъ указанія на то, что балалайка была снабжена весьма длинной шейкой, иногда втрое и вчетверо длиннѣе высоты кузова. Но уже авторы конца XVIII вѣка говорятъ о шейкѣ балалайки лишь вдвое болѣею чѣмъ кузовъ; изъ этого можно заключить, что къ этому времени шейка значительно укоротилась и, какъ увидимъ ниже, въ настоящее время не поражаетъ своей громадностью по сравненію съ высотой кузова. Что же касается до формы шейки и лопатки старинной балалайки, то у насъ нѣтъ никакихъ на то опредѣленныхъ свѣдѣній. На теперешнихъ балалайкахъ шейка плоская со стороны струнъ и овальная съ противоположной. Надо полагать, что типъ шейки выработался съ теченіемъ времени въ видахъ удобства.

На балалайку, какъ и на всѣ тавбуровидные инструменты, навязывались поперегъ грифа кишечныя струны, обозначающія лады.

Первоначально на балалайкѣ, какъ и на домрѣ, было двѣ струны. Указанія на то находимъ у авторовъ XVIII столѣтія. Балалайка, изображенная на народныхъ картинкахъ, имѣетъ также двѣ струны. Въ настоящее время наиболѣе употребительная въ народѣ балалайка о трехъ струнахъ; встрѣчается и о двухъ, но рѣже. На основаніи сказаннаго можно заключить, что третья струна была прибавлена позднѣе и представляетъ собою нѣкоторое усовершенствованіе инструмента.

Кузовъ современной народной балалайки обыкновенно треугольнаго очертанія—значительно болѣе

по отношенію къ шейкѣ кузова старинной. Задняя его часть склѣивается изъ пяти неравныхъ или шести почти равныхъ дощечекъ, или такимъ образомъ, что двѣ изъ нихъ представляютъ собою бока инструмента, а три остальныхъ его нижнюю деку.

Или же расположены равномерно вокругъ шейки такъ, что дно инструмента представляетъ собою часть почти правильнаго многогранника.

На верхней голосной декѣ имѣется обыкновенно шесть миндалевидныхъ или круглыхъ, расположенныхъ звѣздочкой голосовыхъ отверстій. По изслѣдованію, сдѣланному въ музеѣ С.-Петербургской консерваторіи Мих. Пѣтуховымъ и П. С. Штейнбергомъ, основной тонъ кузова приблизительно с'. (Высота тоновъ обозначена ими по Гельмгольцу). Кузовъ прикрѣпляется къ шейкѣ посредствомъ пятки.

Шейка современной балалайки значительно короче шейки старинной. Со стороны струнъ (см. выше) она плоская, а противоположной овальная. Поперекъ шейки, какъ и у старинной балалайки, навязываются кишечныя струны, обозначающія лады. Эти лады, а также и подставка, чрезъ которую идутъ струны, много способствовали тому, что народъ сталъ отвергать балалайку и промѣнлять ее на гармонію. Дѣло въ томъ, что крестьянинъ, соорудивъ себѣ самъ или купивъ балалайку ¹⁾, начиналъ «надаживать» ее, т. е. натягивать струны и навязывать лады. Сдѣлавъ это, онъ старался найти на декѣ балалайки такое мѣсто для подставки, чтобы, утвердивъ ее на немъ, струны, нажатые на ладахъ, давали бы въ аккордахъ, соответственные строю инструмента, тоны ²⁾. Не всегда это удавалось, и вотъ игрокъ бросалъ балалайку, говоря, что она «нестройная», т. е. нкуда не годналъ.

Лады ее, были передвижные и именно съ тою цѣлью, чтобы возможно было исполнять пьесы въ мажорѣ и минорѣ. Однако, это не было вполне удобно, такъ какъ нельзя было переходить отъ мажора къ минору и на оборотъ, что сплошь и рядомъ случается въ русскихъ пѣсняхъ.

У писателей прошлаго вѣка мы не находимъ указаній на то, изъ какого матеріала состояли струны старинной балалайки; нынѣ онѣ кишечныя. Въ народѣ на балалайку идутъ струны самаго послѣдняго сорта, ради прочности выкрашенныя,

¹⁾ Еще не такъ давно балалайки продавались во всѣхъ деревенскихъ лавкахъ за 30—40 копѣекъ.

²⁾ Какъ мы увидимъ ниже, подставка занимаетъ опредѣленное мѣсто на декѣ балалайки; сдвинутая съ него, она мѣняетъ строй инструмента, который начинаетъ фальшивить на ладахъ. Для этого нужно или передвинуть навязанные лады или же возвратитъ подставку на старое мѣсто.

въ ущербъ звучности, красною или черною краскою.

На современную народную балалайку навязываются три струны: одна тоненькая (такъ называемая квинта) и двѣ другія потолще. Струны, закрѣпленные на пуговкѣ, идутъ чрезъ *подставку* и порожекъ къ лопаткѣ, гдѣ онѣ наматываются на колки. Въ настоящее время еще встрѣчаются въ нѣкоторыхъ губернияхъ двухструнныя балалайки; онѣ имѣютъ кузовъ овальной формы, т. е. ближе подходятъ къ типу домбры. Я слышалъ (но не ручаюсь за достовѣрность), что въ Области Войска Донскаго казаки играютъ на балалайкѣ (съ треугольнымъ кузовомъ и довольно длинной шейкой), имѣющей *четыре струны*. На четырехструнной балалайкѣ игралъ въ 50 годахъ. настоящаго столѣтія и Радивиловъ, известный Московскій любитель и виртуозъ на этомъ инструментѣ.

Относительно строя старинной балалайки мы не имѣемъ никакихъ свѣдѣній. Въ настоящее время народный обыкновенный, принятый всѣми современными балалаечниками, строй — это въ кварту, т. е. первая и вторая струна звучатъ въ (униссонъ) *ми*, а третья въ кварту—въ *ля*.

Мих. Пѣтуховъ сообщаетъ, что балалайка строится въ квинту, т. е. двѣ первые строятся въ с'. а третья въ *г'* ¹⁾.

Балалайки, имѣющія двѣ струны, также строятся въ кварту, т. е. 1 струна въ *ми*, а вторая въ *ля*. Вѣроятно, и домра строилась такимъ образомъ.

О способѣ игры на балалайкѣ писали многіе авторы, какъ прошлаго столѣтія, такъ и настоящаго. Всѣ показанія на этотъ счетъ сводятся къ тому, что *игра производится непосредственно пальцами, которыми быстро водятъ назадъ и впередъ по всемъ тремъ струнамъ балалайки*. Однако, у Белдермана находимъ указаніе на то, что по струнамъ балалайки *ударяютъ щепочкой или перомъ*; иногда же мѣсто плектра заступаютъ пальцы. Эти слова не противорѣчатъ, но подтверждаютъ высказанное Фаминцынымъ предположеніе о происхожденіи балалайки отъ домры. Въ самомъ дѣлѣ, перенявъ домру у скomorоховъ и переименовавъ ее въ балалайку, народъ не могъ отрѣшиться сразу отъ употребленія плектра; онъ, несомнѣнно, существовалъ въ практикѣ балалаечниковъ XVIII вѣка и лишь въ послѣдствіи избылъ оставленъ, какъ вовсе ненужное приспособленіе.

По мнѣнію Фаминцына, характеръ игры на разсматриваемомъ нами инструментѣ «немного измѣнился въ теченіи засвидѣтельствованнаго письменными памятниками почти 200-лѣтняго существованія этого инструмента». Вполнѣ соглашаясь

¹⁾ М. Пѣтуховъ. Изслѣдованіе инструментовъ Сиб. Консерваторіи СПб. 1884 г.

съ мнѣніемъ почтеннаго наслѣдователя, я долженъ, однако, оговориться, что это замѣчаніе можетъ относиться къ игрѣ народной, а не къ музыкальному исполненію современныхъ балабачниковъ, употребившихъ новыя выработанныя лишь за послѣднія 8—9 лѣтъ приемы¹⁾. Играютъ на балабайкѣ обыкновенно сидя, держа ее къ себѣ корпусомъ, грифомъ въ лѣвую сторону. Теперь я суммирую все вышесказанное въ I и II отдѣлахъ, дабы представить наглядную картину происхожденія и развитія балабайки.

Танбуръ Египтянъ, принимаемый нами за родоначальника всѣхъ орудій того же типа.

Танбуръ Персовъ (V в. до Р. X.), заимствованный у Египтявъ.

Танбуръ Арабовъ (VII в. до Р. X.), перенятый этимъ народомъ у покоренныхъ имъ персовъ и известный подъ именемъ арабско-персидскаго танбура.

Танбуровидные инструменты на западъ. Пандура, Salascione пандури; лютия; танбуры южныхъ болгаръ, заимствованные изъ Византіи, куда они были занесены; въслѣдствіи гитара, мавдолина.

Домбра Калмыковъ; домбра Киризовъ; домбра Остяковъ и проч. видоизмѣненные танбуровидные инструменты, перенятые у монгольскихъ племенъ въ свою очередь заимствовавшихъ музыкальныя орудія этого типа изъ Малой Азіи.

¹⁾ Къ нимъ принадлежатъ: двойные штрихп. тремоло, дробь (хотя и употребляющаяся въ народной игрѣ, по въ настоящее время много измѣненна) и проч.

Домра русскія (въ XV [?] —XVII вѣкахъ), заимствованная у нашихъ восточныхъ сосѣдей.

Балабайка, происходящая отъ домры (въ XVIII в.).

Первоначально: форма кузова овальная; шейка длинная; двѣ струны, строящіяся въ кварту (ми, ля); способъ игры посредствомъ плектра.

Впослѣдствіи: форма кузова треугольная; шейка сравнительно короткая; три струны, также строящіяся въ кварту (ми, ми, ля). Способъ игры— непосредственно пальцами.

Періодъ наибольшей распространенности балабайки въ Россіи конецъ XVIII и I-я 1/2 XIX в. Вторая половина XIX столѣтія— время, когда балабайка, вытѣсняемая повсемѣстно въ Великобританіи гармоніею, забывается народомъ.

Итакъ балабайка есть потомокъ древне-египтскаго танбура, родственникъ съ различными музыкальными орудіями того же типа другихъ народовъ.

Б. Бабкинъ.

(Окончаніе будетъ).

ПОЧТОВЫЙ ЯЩИКЪ.

Г-ну Н. Н. Четверухину, въ Тифлисъ.

Духовно-музыкальныя сочиненія и переложенія Г. О. Львовскаго: 37 №№ для смѣшаннаго хора и трио и 8 №№ для мужскаго хора изданы П. И. Юргенсономъ въ Москвѣ.

Редакторъ-Издатель *Ник. Финдейзенъ.*

Піесы для фортепіано

П. П. Веймарна.

Op. 5.	№ 1. Prélude	40 к.
	» 2. Intermezzo	40 »
	» 3. Mélodie	40 »
	» 4. Mazurka № 1 (A-moll)	60 »
	» 5. Valse № 3 (F-moll)	60 »
Op. 6.	№ 1. Elégie	40 »
	» 2. Mazurka № 2 (Fis-moll)	60 »
	» 3. Valse № 4 (C-dur)	40 »
	» 4. Polonaise	60 »

Для виолончели и фортепіано:

Op. 7.	№ 1. Romanse	60 к.
--------	------------------------	-------

Романсы для пѣнія

П. П. Веймарна.

№ 1.	Колыбельная пѣсня	50 к.
» 2.	«Когда голубыми глазами»	30 »
» 3.	Дѣтская пѣсенка	30 »
» 4.	«Убаюкай»	30 »
» 5. а)	Моя баловница	30 »
» б)	Моя баловница (для сопрано)	30 »
» 6.	«Пусть на землю снѣгъ валится»	30 »
» 7.	«Мой другъ, надъ нами солнце блещетъ»	30 »
» 8.	Осень	50 »

Собственность издателя В. Бессель и Комп.

Продаются во всѣхъ музыкальныхъ магазинахъ.

МИХАИЛЪ ИВАНОВИЧЪ ГЛИНКА.

Музыкально-біографическій очеркъ сост. П. П. Веймарна.

Изданіе П. И. Юргенсона. Цѣна 1 р. 50 к.

Доволено цензурою. С.-Петербургъ, 26-го Іюня 1896 г.

Тип. Н. Финдейзена. М. Морская, 9.

Годъ 3-й.

РУССКАЯ

1896 г.

МУЗЫКАЛЬНАЯ

№ 8 (Августъ).

ГАЗЕТА.



Род.

22 Окт. 1811 г.



Сконч.

1 Августа 1886 г.



Францъ Листъ.

ФРАНЦЪ ЛИСТЪ.

(Биографическій очеркъ).

ГЛАВА I.

Родители Франца Листа. Первые годы жизни его. Уроки музыки. Богъвънъ. Первые шаги Листа на музыкальномъ поприщѣ. Уроки у Черии. Первые публичные концерты.

Въ мѣстечкѣ Райдингѣ близъ Эйзенштадта (въ Австрій, въ комитатѣ Эденбургѣ) въ ночь съ 21 на 22 октября 1811 года у жителя этой деревни, Адама Листа, родился сынъ Францъ. Адамъ Листъ происходилъ изъ старинной дворянской венгерской семьи, но обстоятельства его жизни сложились такъ, что, всецѣло отдаваясь заботамъ о насущномъ хлѣбѣ, онъ не могъ думать о своемъ происхожденіи. Съ юныхъ лѣтъ онъ служилъ у князя Эстергази, извѣстнаго мецената того времени. Годы, проведенные при дворѣ князя, навсегда остались въ его памяти. Музыкантъ въ душѣ, онъ любилъ музыку до самозабвенія; вотъ отчего княжескій дворъ съ своею знаменитою капеллю былъ такъ привлекателенъ для него. Проводя все свое свободное время среди музыкантовъ, А. Листъ выучился играть очень порядочно почти на всѣхъ инструментахъ. Но особенно любилъ онъ фортепіано, что немало зависѣло отъ знакомства съ піанистомъ І. Гуммелемъ, тогда еще молодымъ человѣкомъ, также служившимъ у князя Эстергази.

Когда въ 1810 году Адаму Листу пришлось покинуть дворъ князя и отправиться управляющимъ въ село Райдингъ, принадлежавшее послѣднему, онъ и въ глуши не забывалъ своего излюбленнаго искусства. Цѣлые вечера просиживалъ онъ иногда за фортепіано, играя произведенія любимыхъ композиторовъ.

Горькое сознаніе неудавшейся карьеры не покидало его. Всѣ свои разрушенные надежды и грезы перенесъ онъ на сына Франца, чутко слѣдя за пробужденіемъ въ немъ любви къ искусству.

Мать Франца, Анна Листъ, нѣмка,

отличалась семейными добродѣтелями: трудолюбіемъ и честностью. Отличительною чертой всего семейства была религиозность, никогда не переходившая, впрочемъ, въ ханжество. Маленькій Францъ родился здоровымъ, хотя и нѣжнаго тѣлосложенія мальчикомъ. И впоследствии, въ продолженіи всей своей долгой жизни, онъ отличался рѣдкимъ здоровьемъ и необыкновенной выносливостью, хотя тѣлосложеніе его и нельзя было назвать могучимъ.

Маленькій Францъ былъ невольнымъ любимцемъ всѣхъ, кто только его зналъ. Въ общей привлекательности чертъ его лица особенно поражали глаза, быстрые, глубокіе, смотрѣвшіе на міръ Божій съ необыкновенною вдумчивостью. Но помимо красоты физической, Францъ отличался и нравственною красою. Отличительною чертою его характера была *правдивость*. Никогда онъ не пытался скрывать свои шалости, чтобы избѣгнуть заслуженнаго наказанія. Необыкновенная любовь и доброта къ окружающимъ дополняли его нравственный обликъ.

Впечатлѣнія дѣтскихъ лѣтъ, были немногочисленны. Тихая деревенская жизнь не отличалась разнообразіемъ, но въ ней было много такого, чего не могла бы дать жизнь въ городѣ. На первомъ мѣстѣ стояли впечатлѣнія природы. Францъ съ глубокимъ вниманіемъ и любовью относился къ ней, отгадывая особенный, глубокий смыслъ въ смѣнѣ временъ года и во всѣхъ ея явленіяхъ. Въ Райдингѣ же Францъ познакомился съ цыганами и съ ихъ оригинальною жизнью. Часто слушалъ онъ концерты, импровизированные этими удивительными виртуозами подъ открытымъ небомъ, среди необъятной степи.

Подъ влияніемъ своихъ родителей Францъ рано полюбилъ церковь. Для ребенка не было большаго удовольствія, какъ идти въ церковь и молиться подъ величественные звуки органа. Эта чер-

та сохранилась у Листа въ продолженіи всей его жизни, проявляясь такъ сильно, что съ увѣренностью можно сказать: не стань онъ музыкантомъ, онъ сдѣлался бы священникомъ!

Когда отецъ начиналъ играть по вечерамъ, у маленькаго Франца выпадали изъ рукъ игрушки, и съ широко раскрытыми глазами онъ жадно слушалъ звуки, совершенно отдаваясь ихъ увлекательной прелести.

Не имѣя еще 5 лѣтъ, онъ уже началъ приставать къ отцу съ просьбою начать учить его играть. Отецъ былъ въ восторгѣ, но изъ *благоразумія* рѣшилъ еще подождать, находя *слишкомъ* ранне развитіе вреднымъ. Но ждать пришлось недолго. Однажды, къ изумленію отца, Францъ по слуху сыгралъ совершенно вѣрно тему изъ концерта Риса, впервые услышаннаго имъ въ тотъ же день. Это обстоятельство побудило отца заняться обученіемъ сына. Восторгу послѣдняго не было границъ. Онъ ужъ мечталъ о томъ, что будетъ музыкантомъ, и когда его спрашивали, какимъ музыкантомъ онъ хочетъ быть, онъ постоянно указывалъ на портретъ Бетховена, висѣвшій на стѣнѣ, и съ горящими глазенками говорилъ: «Такимъ».

Ученіе отца не отличалось строгой системой, но Францу, повидимому, она и не нужна была. Онъ налету схватывалъ все и дѣлалъ поражающіе успѣхи. Слухъ у него былъ удивительный. Онъ узнавалъ каждую ноту, каждый аккордъ. Но при всей легкости, съ которою ему давалась игра на фортепіано, Францъ былъ также необыкновенно прилеженъ. Его зачастую нельзя было оторвать отъ инструмента. Особенно любилъ онъ чтеніе нотъ. Немало горя причиняли ему его маленькія руки. Октава была для него недостижима. Но однажды въ одной пьесѣ Гуммеля встрѣтилась децима. Францъ былъ въ отчаяніи! Какъ онъ ни бился надъ нею, ничего не выходило. Наконецъ, исходъ былъ найденъ. Пока правая рука играла свою партію въ дискантъ, а лѣвая держала басовую ноту, маленькій піанистъ взялъ недававшуюся дециму носомъ!

Подобныя выходки случались часто. Играть и «дѣлать открытія» на фортепіано Францъ былъ неутомимъ.

Его чрезмѣрная усидчивость начи-

нала беспокоить отца. Онъ хотѣлъ сократить занятія, но это оказалось невозможнымъ. Всѣ помыслы, всѣ интересы сына сосредоточивались на музыкѣ. Дѣйствительно, его опасанія скоро оправдались. Напряженные нервы мальчика не выдержали; онъ заболѣлъ. Силы исчезали, появился жаръ. Болѣзнь не опредѣлялась, но силы уменьшались настолько, что Францъ слегъ въ постель. Лежа въ постели онъ часто и усердно молился Богу, умоляя Его поскорѣе послать ему здоровье, чтобы онъ снова могъ приняться за свою дорогую музыку. Онъ давалъ обѣщаніе впредъ играть только ту музыку, которая угодна его родителямъ и Богу. Но положеніе все ухудшалось; ни уходъ, ни доктора не могли ничего подѣлать. Деревенскій столяръ уже началъ готовить гробъ для мальчика, какъ произошелъ кризисъ, и Францъ сталъ быстро поправляться. Снова принявшись за музыку, онъ, къ удивленію своихъ родителей, игралъ такъ, какъ будто бы перерыва въ занятіяхъ вовсе и не было.

Вообще послѣ болѣзни способности его какъ бы развились. Онъ *транспонировалъ* пьесы въ другія *тональности*, игралъ по слуху слышанные пѣсни и мотивы, фантазировалъ на различныя темы. Музыкальныя симпатіи и антипатіи его уже начали рѣзко опредѣляться. Пустыхъ, безсодержательныхъ вещей онъ не могъ терпѣть и никогда ихъ не игралъ. Его любимцами были Бетховенъ и цыгане. Музыку Бетховена онъ слышалъ отъ отца, цыганъ же, съ ихъ печальными, но характерными *Lassan* и бѣшенными *Frisca*,—въ окрестностяхъ Райдинга.

Три года прошли съ тѣхъ поръ, какъ Францъ началъ учиться играть на фортепіано. За это время онъ рѣдко бывалъ внѣ своего села. Но немногія поѣздки въ Эйзенштадтъ и Эденбургъ не оставались безъ послѣдствій. Всѣ знакомые Адама Листа, которымъ онъ показывалъ своего сына, были поражены его игрою. Его изумительная техника, чтеніе нотъ съ листа, импровизація выходили изъ ряда вонъ; притомъ же, онъ не чувствовалъ ни малѣйшаго стѣсненія играть передъ кѣмъ бы то ни было. Ему это казалось весьма естественнымъ и простымъ. Сидя за роялемъ, онъ за-

бываль песь мѣръ, всецѣло отдаваясь дорогимъ звукамъ.

Все слышавшіе игру мальчика, говорили отцу, что настоящее призваніе Франца—музыка. Адамъ Листъ и самъ начиналъ думать это. Одно смущало его—средства. Правда, въ деревнѣ считали его богатымъ челоѡкомъ, но на самомъ дѣлѣ онъ былъ обезпеченъ только своимъ мѣстомъ. Жалованье полагалось, какъ вообще въ тѣ времена, небольшое и большею частью выплачивалось натурою. Живя въ деревнѣ, онъ могъ прокормить семью, но въ городѣ это было затруднительно. Поэтому, онъ отложилъ пока осуществленіе своей мечты—сдѣлать изъ Франца музыканта, дожидаясь дальнѣйшихъ событій. Наконецъ, одно изъ нихъ разрѣшило задачу.

Адамъ Листъ повезъ своего сына въ Прессбургъ, гдѣ во дворцѣ князя Эстергази Францъ выступилъ передъ венгерской аристократіей. Игра маленькаго виртуоза сильно поразила важнѣйшихъ представителей ея, Сапари, Эрдѣди, Амаде, Аппоньи и др. Они начали горячо убѣждать Адама Листа не дать заглухнуть таланту сына. Послѣдній откровенно объяснилъ свое затруднительное денежное положеніе. Тогда магнаты взились сами за дѣло. Шестеро изъ нихъ обязались платить Адаму Листу въ продолженіи 6 лѣтъ по 600 австрійскихъ гульденовъ для воспитанія ребенка. Въ себя отъ радости отецъ и сынъ вернулись въ Райдингъ и сообщили матери о взысанной перемѣнѣ судьбы. Но мать отнеслась къ факту не такъ радостно какъ отецъ и сынъ. Ея практической умъ старался заглянуть дальше. «Шесть лѣтъ пройдутъ, говорила она, но твои надежды могутъ и не оправдаться. Что будетъ тогда?» «Мама, что Богъ дастъ!» воскликнулъ Францъ, подскочивъ къ матери съ умоляющимъ взглядомъ, смотря ей прямо въ глаза. Эти слова рѣшили дѣло. Въ числѣ приговореній къ отъѣзду, А. Листъ написалъ письмо своему прежнему другу Гуммелю, находившемуся въ то время въ апогеѣ своей славы. Онъ напоминалъ о прежней дружбѣ, описывалъ необычныя способности своего сына, свои надежды и просилъ позволенія привести Франца къ нему. Гуммель отвѣтилъ, что онъ согласенъ давать уроки Францу, но прибавлялъ,

что онъ не беретъ за урокъ меньше лудора. Этотъ отвѣтъ настолько возмущилъ А. Листа, что онъ рѣшилъ обойтись безъ помощи зазнавагося виртуоза.

На семейномъ совѣтѣ было рѣшено отправиться въ Вѣну и тамъ уже поискать учителя. Передъ отъѣздомъ семьи Листа изъ Райдинга вся деревня собралась провожать Франца, свою будущую славу. Въ церкви отслужили мессу.

По пріѣздѣ въ Вѣну (въ 1821 году), А. Листъ началъ искать желаемого учителя и выборъ его палъ на Карла Черни и Антоніо Сальери.

Черни пользовался въ то время въ Вѣнѣ широкаго извѣстностью, какъ педагогъ. Онъ еще не успѣлъ дойти до той степени сухости, которая сдѣлала въ послѣдствіи его имя синонимомъ педантизма. Напротивъ, въ то время онъ чуть не одинъ во всей Вѣнѣ осмѣливался любить и играть Бетховена. Сильно занятый уроками, онъ сначала и слышать не хотѣлъ про новаго ученика, но стоило только Францу заиграть, какъ все измѣнилось. Черни объявилъ, что съ восторгомъ беретъ на себя образованіе мальчика. Цѣна за урокъ была назначена 1 гульденъ. Но когда черезъ 12 уроковъ Адамъ Листъ принесъ Черни плату, то послѣдній рѣшительно отказался отъ нея, сказавъ: «За маленькаго Цизи мнѣ ничего не нужно».

Опытный глазъ Черни сразу увидѣлъ, что при всемъ громадномъ талантѣ его ученика, у него не было никакой школы и на нее то онъ и сталъ обращать все свое вниманіе. Но у Франца были, какъ уже сказано свои симпатіи и антипатіи. Сухость «Gradus ad Parnassum». Клементи онъ положительно не выносилъ. Дѣло двигалось плохо. Лишь когда Черни сталъ обращать больше вниманія на вкусы своего ученика, на его эстетическія потребности, успѣхи послѣдняго превзошли всякія ожиданія учителя.

Впослѣдствіи Листъ съ благодарностью вспоминалъ Черни и свои великолѣпныя этюды (*Etudes transcendents*) посвятилъ ему, «въ знакъ глубокой благодарности».

Внутреннее содержаніе исполняемаго произведенія всегда стояло у Франца на первомъ мѣстѣ. Пониманіе музыки

было дано ему свыше; вотъ почему, когда Черни окончилъ «дрессировку» пальцевъ, Листъ былъ уже готовымъ артистомъ.

Кромѣ Черни, Листъ, какъ сказано, также успѣшно занимался съ Сальери теоріею музыки. Время ученія пролетѣло быстро и 1-го декабря 1822 г. Листъ далъ уже свой первый концертъ въ Вѣнѣ. Но какъ ни значителенъ былъ успѣхъ перваго концерта, второй, данный имъ 13-го апрѣля 1823 г., имѣлъ гораздо большее значеніе. На немъ, среди слушателей находился Бетховень. Молча и сосредоточенно сидѣлъ великій человѣкъ, устремивъ свои блестящія глаза на юнаго виртуоза. Но Францъ не испугался присутствія своего кумира. Напротивъ, оно еще больше возбудило въ немъ желаніе не уронить себя, еще болѣе вдохновило его игру. Онъ кончилъ; всѣ обступили его, поздравляя, осыпая любезностями. Бетховень сорвался съ мѣста, взошелъ на эстраду обнявъ и поцѣловалъ мальчика.

Это было посвященіемъ Листа на служеніе музыкѣ.

Г л а в а II.

Листъ въ Парижѣ.—Первыя сочиненія.—Смерть отца.—Первая любовь.—Болванъ.—Июльская революція.—Романтизмъ.

Успѣхъ концертовъ въ Вѣнѣ далъ возможность Адаму Листу подумывать о дальнѣйшемъ музыкальномъ образованіи сына, котораго Вѣна не могла дать будущему композитору вполне. Въ этомъ отношеніи Парижъ пользовался всемірною извѣстностью. Его консер-

ваторія, во главѣ которой стоялъ Керубини, была центромъ музыкальнаго знанія. Туда А. Листъ и рѣшилъ отдать сына. Заручившись рекомендательными письмами, отецъ и сынъ пустились въ путь, давая по дорогѣ въ различныхъ городахъ концерты, сопровождавшіеся вездѣ шумнымъ успѣхомъ. По приѣздѣ въ Парижъ—въ серединѣ декабря 1823 г.—первымъ дѣломъ ихъ было



Листъ въ молодости.

отправиться къ Керубини въ консерваторію. Но послѣдній даже не потрудился выслушать игру Франца, и только холодно отвѣтилъ: «иностронецъ не можетъ поступить въ консерваторію».

«Господинъ директоръ забылъ, вѣроятно, что онъ самъ былъ итальянецъ», добродушно прибавлялъ, въ послѣдствіи, Листъ, рассказывая про этотъ случай.

Отказъ Керубини, какъ громомъ поразилъ Листовъ. Пришлось обра-

титься къ частнымъ учителямъ. Выборъ А. Листа палъ на извѣстнаго въ то время композитора и теоретика Паера, у котораго Францъ и началъ брать уроки. Между тѣмъ, при помощи тѣхъ же вѣнскихъ рекомендательныхъ писемъ, Листъ попалъ въ кругъ высшей парижской аристократіи, гдѣ привелъ въ восторгъ рѣшительно всѣхъ своей игрою и своею привлекательною личностью. *Le petit Litz*, какъ его называли то время, сдѣлался любимцемъ всѣхъ, особенно дамъ. Дѣйствительно, мальчикъ былъ неотразимо привлекателенъ; онъ соединялъ въ себѣ качества взрослого артиста съ чисто дѣтскими сторонами характера. Такъ напримѣръ, герцогъ Орлеанскій, впоследствии король Луи-Филиппъ, восхищенный его игрою, сказалъ, что онъ можетъ просить себѣ, что хочетъ. «Вотъ

этого полишинеля» сказалъ Францъ, указывая на куклу, бывшую съ рукахъ у маленькаго принца де Жуанвила, стоявшаго съ нимъ рядомъ.

На ряду съ такими чисто дѣтскими выходками, Францъ отличался и другими поступками, свидѣтельствовавшими о его добромъ сердцѣ и прославившими его на весь Парижъ.

Концерты, которые онъ давалъ, сопровождались огромнымъ успѣхомъ. Рецензиі вторили публикѣ.

Тѣмъ временемъ занятія у Паера шли такъ успѣшно, что учитель рѣшилъ задать своему ученику написать маленькую оперу. Было предложено нѣсколько сюжетовъ. Выборъ Листа палъ на комедію «Don Sancho ou le château d'amour». Работа надъ этой оперою была прервана путешествіемъ въ Лондонъ и по провинціальнымъ городамъ Франціи. Лишь къ концу 1825 года она была окончена и 17-го октября того же года исполнена въ парижской оперѣ съ большимъ успѣхомъ, которымъ Францъ не былъ, однако, доволенъ; его мучило слѣдующее обстоятельство. Когда послѣ окончанія спектакля стали вызывать автора и пѣвца Нурри, исполнявшаго главную партію, то послѣдній взялъ композитора на руки и такъ вышелъ къ публикѣ. Листу это было очень обидно, такъ какъ онъ не хотѣлъ уже казаться мальчикомъ. Больше всего было ему думать, что своимъ успѣхомъ опера обязана не достоинствамъ своимъ, а молодости ея композитора. Опера была исполнена всего три раза. Къ сожалѣнію, партитура ея послѣдствіи сгорѣла, и мы лишены возможности судить о первомъ произведеніи Листа. Къ этому же періоду творчества Листа относятся еще слѣдующія вещи: *Impromptu sur thèmes de Rossini et Spontini*; *Allegro di Bravoura*, *Etudes pour le piano en douze exercices* (обозначенные Листомъ, впоследствии,—ор. 1).

Между тѣмъ здоровье А. Листа стало внушать серьезныя опасенія. Внезапный переворотъ въ его жизни, вызванный перемѣною мѣста жительства, не могъ не отразиться на его силахъ. Доктора прописали купанья (въ Булони). Но было поздно. 28-го августа 1827 г. онъ скончался 47 лѣтъ отъ роду.

Смерть отца была первымъ горемъ.

испытаннымъ Францемъ. Но какъ ни былъ онъ убитъ имъ, теряться ему не приходилось. Надо было позаботиться о средствахъ къ жизни. Рѣшено было вернуться въ Парижъ, поселиться тамъ вмѣстѣ съ матерью и добывать средства къ жизни уроками. Дѣйствительно, связи въ высшемъ обществѣ доставили Францу, несмотря на его молодость, массу уроковъ. Онъ ревностно принялся за нихъ и оказался превосходнымъ учителемъ.

Жизнь, лишенная заботливой руки, устранявшей всякія препятствія и затрудненія съ пути Франца, не замедлила показать себя. Между ученицами Листа была графиня Марія де С. Эригъ, дѣвушка богато одаренная природою, красивая, хорошо образованная, весьма музыкальная. Она стала первой любовью Листа. Влюбленные мечтали о будущемъ счастіи, но мечты ихъ разлетѣлись какъ сонъ, когда отецъ графини далъ понять музыканту всю разницу въ положеніяхъ между его дочерью и имъ. Послѣдній былъ просто убитъ отвѣтомъ графа. Онъ заперся у себя дома, пересталъ показываться у знакомыхъ. Религіозность его, которую онъ отличался еще въ дѣтствѣ, повысилась. Не разъ умолялъ онъ свою мать позволить ему пойти въ монахи. Мать не соглашалась на его просьбы, и Листъ подчинился ей, но большую часть своего времени проводилъ въ церкви или дома за чтеніемъ книгъ религіознаго содержанія. Музыка была забыта. Въ концѣ концовъ нервы Листа не выдержали; онъ заболѣлъ. Болѣзнь его была похожа на болѣзнь, которую онъ перенесъ въ Райдингѣ, шести лѣтъ отъ роду. И странно: подобно тому какъ въ Райдингѣ деревенскій столяръ сталъ дѣлать для него гробъ, такъ и теперь въ газетахъ появилось ложное извѣстіе о его смерти. Мать была въ отчаяніи. Къ счастью наступилъ кризисъ, и въ скоромъ времени Листъ принялся снова за свои уроки, а главное, ожилъ для жизни: сталъ по прежнему интересоваться событіями дня, которыя въ то время достигли высокой степени напряженности. Подготавлилась іюльская революціи. Листъ, всегда питавшій симпатіи ко всемъ угнетеннымъ и обиженнымъ, съ восторгомъ приветствовалъ ожидаемую зарю новыхъ дней

и не удержи его мать, въ моментъ кризиса, онъ отправился бы на баррикады. Въ пылу увлеченія революціею онъ задумалъ написать въ честь ея *Symphonie révolutionnaire*. Быстро созрѣлъ планъ ея, сдѣланъ былъ первый набросокъ, но когда послѣ июльскихъ дней стали показываться оборотныя стороны событій, Листъ бросилъ задуманную работу¹⁾.

Широкая волна романтизма 30-хъ годовъ увлекла своимъ теченіемъ и молодого музыканта. Какъ истый художникъ, онъ сталъ искать въ языкъ музыки выраженія для волновавшихъ его чувствъ. Но фортепіано, бывшее прежде покорнымъ малѣйшему его желанію, теперь вдругъ оказалось безсильнымъ исполнять его волю. Напрасно Листъ кидался изъ крайности въ крайность: игра его даже потеряла общую гармонію, уравновѣшенность. По словамъ современниковъ она то переходила въ своей бурной энергіи предѣлы эстетичнаго, то опять-таки впадала въ крайнюю экзальтацію.

Она носила на себѣ отпечатокъ броженія молодыхъ, могучихъ силъ, была исканіемъ чего то новаго. Наконецъ, въ 1831 году суждено было ему встрѣтить человѣка, который своимъ примѣромъ вывелъ его на настоящую дорогу. Этотъ человѣкъ былъ Николо Паганини.

III.

Паганини. — Вліяніе его на Листа. — Переворотъ, совершенный Листомъ въ фортепіанной игрѣ.

9 Марта 1831 года Паганини въ первый разъ выступилъ въ Парижѣ. Онъ стоялъ уже на вершинѣ славы; его сверхъестественная игра, демоническій ореолъ, окружавшій его личность²⁾, необыкновенная наружность, вызывавшіе о себѣ такъ много толковъ, собрали на его концертъ весь цвѣтъ парижскаго общества.

Листъ былъ въ числѣ слушателей.

¹⁾ Частью набросковъ Листъ воспользовался впоследствии для своей симфонической поэмы: *Héroïde funébre*.

²⁾ Въ особенности легенда о совершенномъ имъ въ юности преступленіи, о каторжныхъ работахъ на галерахъ и о контрактѣ съ дьяволомъ.

Какое впечатлѣніе вынесъ онъ отъ игры знаменитаго скрипача, мы видимъ изъ его письма къ Пьеру Вольфу: «Вотъ уже двѣ недѣли, какъ мой умъ и мои пальцы работаютъ точно два проклятыхъ въ аду. Гомеръ, Библия, Платонъ, Локкъ, Байронъ, Викторъ Гюго, Ламартинъ, Шатобрианъ, Бетховенъ, Бахъ, Гуммель, Моцартъ, Веберъ — все вокругъ меня. Я ихъ изучаю, вдумываюсь въ нихъ, я бѣшено пожираю ихъ; сверхъ того я экзерцирую пальцы по 4 по 5 часовъ. Ахъ, еслибъ только мнѣ не спянуть, ты найдешь потомъ во мнѣ художника. Да, художника, такого, какого ты требуешь, такого, какой нынче нуженъ. «И я тоже живописецъ», воскликнулъ Микель-Анджело, когда увидалъ въ первый разъ великое созданіе. Какъ ни малъ и ни бѣденъ твой другъ, онъ не перестаетъ повторять эти слова великаго человѣка. Что за скрипка, что за художникъ! Господи, сколько страданій, бѣдности, мученій въ его четырехъ струнахъ.. Я писалъ тебѣ послѣднія строки въ припадкѣ безумія. Насильственная работа, бессонныя ночи и эти страстные порывы желаній, которые ты у меня знаешь, зажгли пожаръ въ моей бѣдной головѣ. Я ходилъ по комнатѣ справа на лѣво, потомъ слѣва на право, какъ мерзнувшій часовой зимою; я пѣлъ, декламировалъ, дѣлалъ жесты, я звалъ громкими криками: однимъ словомъ, я былъ какъ помѣшанный. Но сегодня и животное, и душа немножко пришли въ равновѣсіе. Вулканъ сердца не потухъ, но онъ глухо кипитъ».

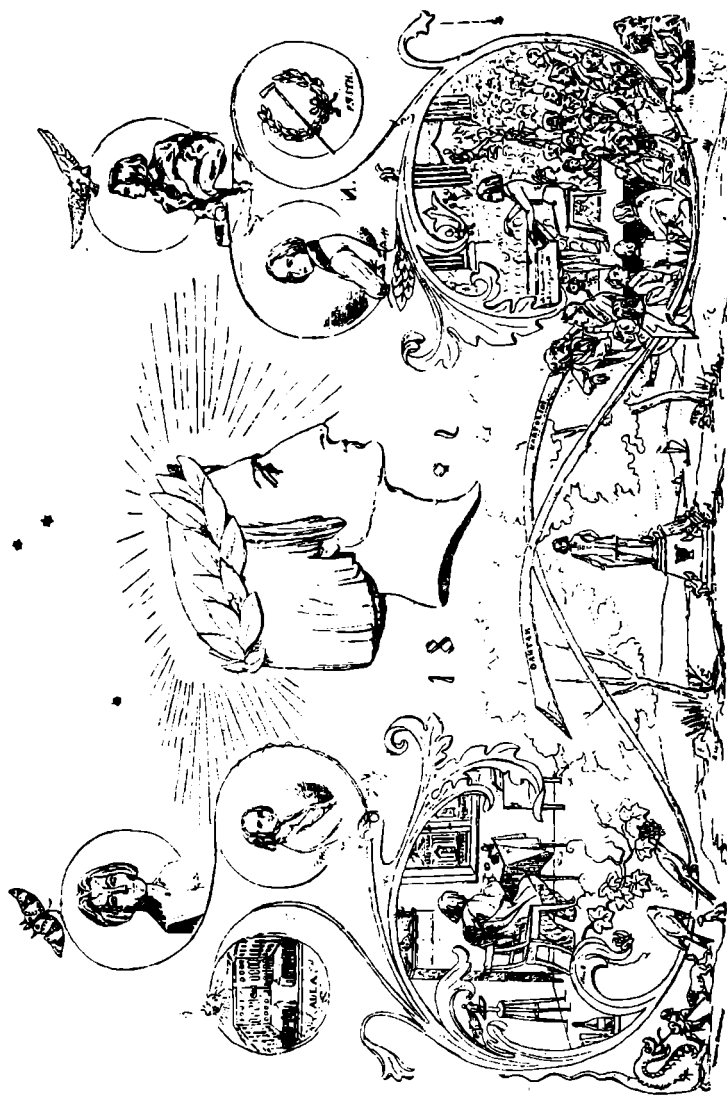
Паганини показалъ Листу, что можетъ сдѣлать истинный художникъ-творецъ изъ своего инструмента, если вѣрно пойметъ требованія его и уяснить себѣ задачи исполненія на немъ. Техника всякаго инструмента зависитъ отъ содержанія исполняемыхъ на немъ произведеній. Каждое расширеніе содержанія музыкальнаго произведенія требуетъ новыхъ техническихъ пріемовъ, точно также, какъ богатство языка зависитъ отъ степени развитія говорящаго на немъ. Чѣмъ разнообразнѣ мысли, выражаемыя на какомъ либо языкѣ, тѣмъ большимъ числомъ способовъ выраженія долженъ онъ обладать. — Что же представляла изъ себя фортепіанная

техника въ 30-хъ годахъ нынѣшняго столѣтія? Она шла по пути, указанному великими гѣіями прошлыхъ вѣковъ, Бахомъ, Генделемъ, Моцартомъ и др. Бетховень, шагнувшій въ своихъ твореніяхъ далеко впередъ отъ своихъ современниковъ, а тѣмъ болѣе отъ названныхъ композиторовъ, начиналъ уже чувствовать, что средства, данныя ими фортепіано, недостаточны для выраженія всего того, что хотѣла высказать въ музыкѣ его могучая, бурная натура. Онъ сдѣлалъ попытку расширить рамки фортепіано, но время для этой реформы еще не настало. Его произведенія были объявлены неисполнимыми по трудности техники и оставались пока неизвѣстными публикѣ. Между тѣмъ цѣлая армія виртуозовъ, крупныхъ и мелкихъ, продолжала развивать технику имен о до-Бетховенскую. Въ силу своихъ мелкихъ дарованій, они не чувствовали ея узкости, не видѣли, что техника эта при самомъ своемъ возникновеніи была обусловлена еще далеко неполнымъ развитіемъ современнаго музыкальнаго искусства и несовершенствою самыхъ инструментовъ. Пользуясь послѣдовательными улучшеніями и послѣднихъ, они развили указанную технику, такъ сказать, лишь количественно, но не качественно и создали такъ называемую классическую школу игры. Но послѣ гиганта-піонера новой эры музыки, — Бетховена, время вѣтаки ушло впередъ. Стали появляться новые композиторы, явились новыя требованія. Музыка должна была передавать чувство, настроеніе, мысль. Виртуозы старой школы, въ игрѣ которыхъ какъ разъ этихъ то сторонъ и не было, уже не годились. Листъ, овладѣвшій еще въ дѣтствѣ ихъ техникою, попытался съ помощью ея удовлетворить запросы новаго времени, но попытки его пока оставались попытками. Только Паганини сказалъ ему какъ найти искомый путь.

Примѣръ фантастичнаго виртуоза навелъ Листа на многія размышленія. До Паганини считали, что скрипичная техника достигла высшей точки своего развитія, что виртуозы пользуются всѣми средствами своего инструмента. Но великій скрипачъ доказалъ своимъ примѣромъ, насколько ошибочно подоб-

ное мнѣніе. Слушая Паганини, перваго скрипача сидой новыхъ технических приѣмовъ достигшаго того, что скрипка его стала передавать чувства и настроенія, передача которыхъ была ей дотолѣ недоступна, — Листъ убѣдился въ томъ, что техника зависитъ отъ содержанія музыкальнаго произведенія; что, создавая новые технические приѣмы, можно достигъ новой, неслыханной ранѣе, силы и красоты въ передачѣ звуками разнообразныхъ чувствъ и настроеній. Находясь еще всецѣло подъ впечатлѣніемъ слышаннаго и передуманнаго, Листъ принялся за изученіе своего инструмента—фортепіано. Выводы, къ которымъ привело его это изученіе, были поразительны. Средства фортепіано оказались настолько обширными, что помощью ихъ стало возможнымъ выражать и передавать слушателю всю музыку, для какого бы инструмента она ни была написана: скрипки, оркестра, голоса. Чтобы воспользоваться своимъ открытіемъ, Листъ сталъ перекладывать для фортепіано скрипичные этюды Паганини¹⁾. О переложеніи ихъ пота въ ноту не могло быть и рѣчи. Нужно было найти на фортепіано способы для передачи впечатлѣнія скрипичной игры. Работая надъ этимъ переложеніемъ, Листъ непрерывно изучалъ свой инструментъ. На фортепіано стали возможными скачки, широкіе аккорды, необычайные двойные пассажи, неслыханные ранѣе. Одна попытка вызываетъ другую. Послѣ этюдовъ Паганини переложена была для фортепіано только что написанная въ то время симфонія Берліоза «Эпизодъ изъ жизни артиста». Здѣсь уже дѣло шло о разнообразіи удара піаниста, о новыхъ акустическихъ эффектахъ употребленія педали. И въ послѣдствіи Листомъ было сдѣлано много подобныхъ переложеній оркестровыхъ произведеній для ф-п., которыя онъ называлъ «фортепіанными партитурами». Вотъ что писалъ онъ по поводу ихъ въ 1863 г.: «Называя свои арранжировки фортепіанными партитурами, я хотѣлъ выразить свое намѣреніе приобщить духъ фортепіаниста-исполнителя къ оркестровымъ эффектамъ и, въ ограниченныхъ предѣлахъ фортепіано, сдѣлать чувстви-

¹⁾ То же, что дѣлалъ и Р. Шуманъ.



Снимок съ рѣдкой гравюры — группы-каррикатуры на Листа.

тельными разнообразными инструментальными звуковыми эффектами и оттенками. Вотъ для этого то я часто ставилъ надписи: гобой, кларнетъ, литавры и т. д. равно какъ и контрасты струнныхъ и духовыхъ инструментовъ. Конечно, странно и нелѣпо было бы претендовать на достаточность этихъ обозначеній для перенесенія чаръ оркестра на фортепианную клавиатуру; и всетаки я не считаю ихъ излишними. Кромѣ ихъ маленькой поучительной пользы, пианисты, хоть скольконибудь интеллигентные, могутъ ими пользоваться для того, чтобы привыкать дѣлать акценты и группировать мотивы, выставлять впередъ то, что важнѣе, и подчинять ему менѣе важное, однимъ словомъ, ставить себѣ нормою оркестръ». — Относительно новой роли фортепиано онъ пишетъ въ другомъ письмѣ: «... Я считаю фортепиано весьма важнымъ! По моему мнѣнію оно занимаетъ первое мѣсто въ іерархіи инструментовъ. Этимъ значеніемъ и популярностью оно обязано гармонической силѣ, принадлежащей ему одному и благодаря которой онъ можетъ сосредоточить въ себѣ всю музыку. Въ объемѣ 7 октавъ оно заключаетъ всѣ звуки оркестра, и 10 пальцевъ достаточно, чтобъ пере-

дать гармонию, производимую сотнею музыкантовъ. Благодаря его посредничеству, становится возможнымъ распространеніе произведеній, которыя иначе, за трудностью собрать оркестръ, остались бы многими неизвѣстными. Для оркестроваго произведенія оно, слѣдовательно, является тѣмъ же, чѣмъ для живописи гравюра, которая воспроизводитъ картину и распространяетъ ее. И если гравюра лишена красокъ, то можетъ передать свѣтъ и тѣнь».

Исторія показала справедливость разсужденій Листа. По мѣрѣ развитія искусства, каждый новый композиторъ, обладавшій, хоть скольконибудь замѣтною индивидуальностью, совершенствовалъ для своей музыки свои особые техническіе приемы единственно способные передавать его замыслы и желанія. Какъ примѣры можно привести Шопена и Шумана.

За Листомъ остается та неизмѣримая заслуга, что онъ первый разбилъ схоластическія пути прежней классической, вѣрнѣе риторической игры и вывелъ фортепиано на новые пути. Фортепиано нашего времени есть слѣдствіе его реформы.

М. Корзухинъ.

(Продолженіе будетъ).





ПЕРЕПИСКА ФР. ЛИСТА СЪ А. Г. РУБИНШТЕЙНОМЪ.

Переписка Листа съ Рубинштейномъ — является великолѣпнымъ матеріаломъ для правительной оцѣнки взаимныхъ отношеній этихъ двухъ замѣчательныхъ дѣятелей и гениальныхъ пианистовъ-художниковъ. Она имѣетъ не только специально биографическій интересъ; этого мало — она, можетъ б ть, имѣетъ даже *психологическій* интересъ и вотъ съ какой стороны. Рубинштейнъ и Листъ были дружны — безъ сомнѣнія: оба считали другъ друга величайшими пианистами и оба вѣчно тапли другъ предъ другомъ мысль: «какой, братъ, ты композиторъ!» И не смотря на это — Листъ называлъ Рубинштейна, хотя и въ шутку, «Ванъ II», а тотъ увѣрялъ, что считаетъ Листа «Прометеемъ!» Листъ не успѣлъ высказать своего окончательнаго мнѣнія о Рубинштейнѣ, послѣдній же удѣлилъ немало явительныхъ страницъ своему «Прометееу» въ своей книжкѣ «Музыка и ея представители».

Всѣ эти обстоятельства усугубляютъ интересъ, представляемый крайне любопытными сношеніями и отношеніями этихъ двухъ музыкантовъ. Здѣсь каждый изъ нихъ говорить самъ за себя и эти письма краснорѣчивѣе самаго лучшаго описанія этихъ отношеній.

Переводъ переписки принадлежитъ перу гг. А. В. Осовскаго и Е. И., при чемъ первымъ изъ нихъ переданы всѣ письма Рубинштейна (по недавнему издавію Ла-Мары), а вторымъ — письма Листа. *Ред.*

I.

Что дѣлается съ вами, дорогой Ванъ II? ¹⁾ Устроились-ли вы по своему вкусу въ Вибрихъ и находитесь-ли вы въ прекрасномъ настроеніи и расположеніи къ работѣ или же упражняетесь въ «*Murrendo*» ²⁾ своего измышленія?

¹⁾ Ванъ II. т.-е. Ванъ — Бетховень II-ой — шутливое прозвище, данное Листомъ Рубинштейну, вслѣдствіе большого сходства наружности послѣдняго съ наружностью гениальнаго композитора.

²⁾ Такъ называлъ Листъ склонность характера Рубинштейна къ ворчливымъ выходкамъ.

Фурно вашихъ рукописей высланъ вамъ на другой день послѣ моего возвращенія и, полагаю, прибудетъ къ вамъ въ исправности. При семъ посылаю уплату своего маленькаго долга въ 100 талеровъ. принося глубокую благодарность за вашу любезность и разсчитывая при случаѣ снова прибѣгнуть къ ней. — Кстати о любезности, — не будете-ли вы добры прислать мнѣ рекомендательное письмо для сестры Корнелиуса ¹⁾, которая собирается начать свою театральную карьеру въ хорахъ С.-Петербургской итальянской оперы? — Корнелиусу я сказалъ, что вы мнѣ обѣщали это и буду радъ передать ему письмо безъ особаго замедленія. Сестра его — прекрасная молодая особа, неособенно красивая, но хорошо воспитанная и рекомендовать ее можно по совѣсти. Есть опасенія, что она очутится тамъ слишкомъ одинокой и получить «*Heimweh!*»

Сообщите мнѣ поскорѣе свои новости. Что до меня, то въ настоящее время, мало имѣю о чемъ бы сказать вамъ. Веймаръ опустѣлъ за отсутствіемъ Двора. Одинъ только Шаде сіяетъ, заполучивъ массу подписчиковъ для своихъ «*Weimar'sche Jahrbücher*», первая книжка которыхъ на половину уже отпечатана и появится окончательно 28 Августа. Г-нъ де-Болье ²⁾ возвратится не раньше, какъ черезъ три недѣли; несмотря на это, присылайте мнѣ *scenario* вашей русской оперы ³⁾ тотчасъ же, какъ окончите его, такъ какъ я предъявлю послѣдній де-Болье и если тамъ не имѣется препятствія *политическаго* характера

¹⁾ Петеръ Корнелиусъ (1824 — 1874), ученикъ Дена и Листа, талантливый поэтъ-композиторъ, авторъ оперъ «Багдадскій Цирюльничъ», «Сидъ» и «Gunlöd» и горячій поборникъ идей новѣйшей школы.

²⁾ Freiherr Beauhieu-Marcopau, управляющій придворнымъ театромъ въ Веймарѣ.

³⁾ «Сибирскіе охотники» опера въ 1 д., муз. А. Рубинштейна.

(очень рѣдкое обстоятельство въ вещахъ этого рода). то ваше произведение будетъ поставлено въ будущемъ Ноябрьрѣ¹⁾.

Когда вы достаточно насладитесь прелестями Бибериха, приѣзжайте ко мнѣ въ Альтенбургъ.

Мнѣ кажется, что вамъ здѣсь по меньшей мѣрѣ, будетъ также хорошо, какъ и въ другомъ мѣстѣ (исключая Баденъ-Бадена съ г-жей ***²⁾! И Ванъ II можетъ быть увѣренъ, что во всякое время онъ будетъ желаннѣйшимъ гостемъ для своего любящаго друга

Ф. Листа.

31 июля 54³⁾. Веймаръ.

Для перевода текста оперы, рекомендую вамъ опять Корнелиуса, но вамъ будетъ необходимо, самому провести нѣсколько недѣль здѣсь, чтобы ускорить дѣло.

II.

Виберихъ, 5 авг. 1854.

Извѣщаю вамъ о полученіи моего ящика съ рукописями, а также 100 талеровъ; очень благодарю васъ.

При семъ прилагаю письма для г-жи Корнелиусъ: она ѣдетъ въ страну, гдѣ недостаточно имѣть лишь лукъ да стрѣлы, чтобы пласть въ намѣченную музыкальную цѣль; вотъ почему я посоветывалъ-бы ей отправиться прежде всего къ Шуберту и попросить его замолвить о ней слово Кавосу и поговорить о ней съ другими властями; въ этомъ же, впрочемъ, я настоятельно убѣждаю ее и въ моемъ письмѣ.

Ближайшею почтою вы получите либретто моей оперы въ прозаическомъ переводѣ, хотя и очень плохимъ; тѣмъ не менѣе онъ дастъ болѣе вѣрное представленіе и произведеніе, чѣмъ одинъ сценарій; на этомъ основаніи я и рѣшился послать его вамъ.

Если мою оперу примутъ къ постановкѣ.—о чемъ я покорнѣйше прошу увѣдомить меня,—я прибуду въ первыхъ числахъ сентября въ Веймаръ, чтобы поработать вмѣстѣ съ Корнелиусомъ.

¹⁾ Старнїями Листа опера дѣйствительно была поставлена въ Веймарѣ.

²⁾ Тогдашнїй романъ А. Рубинштейна.

³⁾ Годы 1848—1861 носятъ обозначеніе «Веймарскаго періода жизни Листа».

Прошло уже порядочно времени со дня моего приѣзда въ Биберихъ, но я недоволенъ собою въ отношеніи работы; она плохо то подвигается, впередъ благодаря сосѣдству Висбадена, Майнца и другихъ привлекательныхъ мѣстностей. Въ одномъ лишь смыслѣ я здѣсь выигралъ.—въ томъ, что пересталъ быть плодовитымъ композиторомъ.

Мнѣ удалось поймать издателя для моихъ сочиненій; Шоттъ беретъ ихъ всѣ и начнетъ 24 портретами. Всего страннѣе здѣсь то, что въ тотъ самый день, когда Шоттъ попалъ въ эту ловушку, Ш. Фоссъ находился въ Майнцѣ: видно, и вправду Шоттъ старъ становится... Шлоссъ въ Кельнѣ также хотѣлъ получить отъ меня нѣсколько рукописей, но войдя въ мою комнату и увидавъ, что онъ легко можетъ и потонуть въ грудѣ моихъ бумагъ, вспомнилъ когда-то взятые уроки плаванія и поспѣшилъ спастись отъ меня. Андре изъ Франифурта готовъ былъ также попасться на удочку, но, зная, что для бросившаго на меня взглядъ издателя моя голова вредоносна, какъ Медуза,—я далъ еще ему время подышать свободно зрѣди источниковъ Блюментала, озеръ Горіа и, вообще, среди ясныхъ водъ композицій Фосса и присныхъ ему; но я подкарауливаю его.

Въ Висбаденѣ я слышалъ и видѣлъ «Детучаю Голландца» и «Тангейзера», но ничего сказать о нихъ не могу, такъ какъ нахожу, что для произнесенія своего сужденія о такихъ произведеніяхъ ихъ надо прослушать много разъ.

Молодая пѣвица, г-жа Миллеръ, дочь знаменитаго тенора съ тою же фамиліею, намѣрена посѣтить васъ въ Веймарѣ, чтобы познакомить со своимъ голосомъ; думаю, что вамъ не придется быть особенно недовольнымъ ею.

Г-жа Перишъ-Альварсъ также хочетъ повидаться съ вами, чтобы узнать ваше сужденіе объ ея игрѣ. Сообщаю вамъ все это для того, чтобы вы были въ состояніи уберечься отъ такихъ посѣщеній, если они окажутся для васъ неудобными.

Въ Гамбургѣ я встрѣтилъ г-жъ Вейденъ изъ Кельна; дочь, какъ я вамъ говорилъ, страдаетъ зудомъ выйти замужъ, а мамаша, въ свою очередь, также не прочь подцѣпить кого-нибудь. Дела-

гранжъ, давшая два блестящихъ концерта, просила меня переслать вамъ ея поклонъ. Вотъ почти всё мои новости съ тѣхъ поръ, какъ я разстался съ вами. Прося васъ препоручить меня благосклонной памяти княгини [Витгенштейнъ] и [Великой] княгини Маріи [Павловны], остаюсь съ глубокимъ почтениемъ вашъ покорнѣйшій слуга

Ант. Рубинштейнъ.

Если вы передадите мой привѣтъ семьѣ Гофманнъ, Шаде, Сабину и ученикамъ Листа, я буду безконечно вамъ обязанъ.

III.

Бибрихъ, 9 авг. 1854.

Посылаю вамъ либретто оперы, о которой у васъ была рѣчь, а также и двѣ другія, чтобы оставить вамъ свободный выборъ. Я ихъ перевелъ спѣшно и плохимъ нѣмецкимъ языкомъ, но и въ такомъ видѣ они дадутъ вамъ понятие о ходѣ дѣйствія.

Я думаю, что Корнелиусу не придется особенно много трудиться, и ожидаю отъ васъ словечка, чтобы зналъ, принято-ли предложеніе и слѣдуетъ-ли мнѣ въ первыхъ числахъ сентября выѣхать въ Веймаръ. Послѣ моего перваго письма, гдѣ я рассказалъ вамъ все меня касающееся, у меня нѣтъ ничего интереснаго сообщить вамъ; вотъ почему это письмо такъ коротко.

Прося васъ передать мой почтительнѣйшій привѣтъ княгинѣ [Витгенштейнъ] и [Великой] княгинѣ Маріи [Павловнѣ], остаюсь высоко цѣнящій и глубоко уважающій васъ вашъ покорнѣйшій слуга

Ант. Рубинштейнъ.

IV.

[Августъ 1854].

Дорогой Ванъ II,

Съ какой заботливостью не стараюсь и избѣгнуть даже тѣни и подобія посягательства на свободу вашихъ рѣшеній и поступковъ, — заботливостью, достаточное доказательство которой я далъ, не настаивая болѣе на выборѣ вами вмѣсто Бибриха, Веймара, какъ дачнаго мѣстопребыванія въ продолженіи этого послѣдняго мѣсяца. — Однако, долгъ (и долгъ театралный!) принуждаетъ меня

оторвать васъ отъ вашихъ сладкихъ рейнскихъ досуговъ, чтобы снова вернуть васъ къ занятіямъ на берегахъ Ильма.

«*Non piu andrai, farfallone*» etc ¹⁾. Намъ нужно преслѣдовать Сибирскихъ медвѣдей, а будетъ ли это по сезону или нѣтъ, объ томъ я ничуть не забочусь. Г-нъ де-Болье, который только что далъ утвердительный отвѣтъ на сдѣланное мною предложеніе поставить вашихъ «Сибирскихъ охотниковъ» въ началѣ Ноября (9-го, дата уже прославленная Прологомъ «*Huldigung der Künste*» ²⁾), который будетъ снова поставленъ на сцену въ этомъ году), проситъ меня въ особенности невозможнымъ образомъ поспѣшить съ перепиской ролей и партій. Но, надо же убить медвѣдя, прежде чѣмъ продавать его шкуру; иными словами, необходимо перевести либретто, приспособить его къ музыкѣ и приготовить партитуру для представленія въ Веймарѣ.

На основаніи того, въ чемъ мы условились на словахъ, я говорилъ съ Корнелиусомъ, который принимаетъ съ удовольствіемъ должность переводчика, выполнить ее скоро и, въ чемъ я убѣжденъ, къ вашему удовлетворенію. Необходимо только, чтобы вы тотчасъ-же пріѣхали провести дней пятнадцать въ Веймарѣ, чтобы все уладить окончательно. И такъ я вамъ назначаю rendez-vous въ Альтенбургѣ, гдѣ ваше прежнее помѣщеніе васъ ждетъ. Никто въ немъ не будетъ васъ беспокоить и вы будете имѣть возможность отдаться всей душою развиванію своихъ «*murrandos*», когда вамъ придетъ фантазія. Постарайтесь избѣжать слишкомъ долгихъ прощаній съ *Тангейзеромъ* береговъ Рейна (и въ случаѣ, если М-те Ж. находится тамъ, скройтесь тайкомъ, чтобы не вызвать слишкомъ яростную сцену), чтобы прибыть въ Веймаръ между 1—3 сентября, такъ какъ нужно будетъ отдать вашу партитуру для переписки между 15 и

¹⁾ Арія изъ оп. Моцарта «Свадьба Фигаро».

²⁾ Драматическій прологъ Шиллера. — 9-го Ноября, въ 50 лѣтнюю годовщину вѣзды Е. И. В. Великой Герцогини Маріи Павловны въ Веймаръ, состоялся парадный спектакль, по слѣдующей программѣ: 1) «*Die Huldigung der Künste*» Шиллера; 2) Симфонич. поэма Листа; 3) «Сибирскіе Охотники» Рубинштейна и 4) Финаль изъ оп. «Лорелея» Мендельсона.

20-мъ. Въ ожиданіи вашего прїѣзда, я сохраняю три ваши книжки, которыя возвращу вамъ въ Альтенбургъ и заранѣе предвкушаю удовольствіе видѣть вашъ успѣхъ на нашей сценѣ.

И такъ, до свиданья дорогой Рубинштейнъ, дней черезъ восемь, весь вашъ
Ф. Листъ.

Черкните мнѣ словечко чтобы опредѣлить дату вашего прибытія,—я долженъ увѣдомить о томъ Корнелиуса, который поѣхалъ дней на восемь къ своей матери, въ нѣсколькихъ частяхъ ѣзды отсюда.

— Въ качествѣ новостей скажу вамъ, что мой инструментъ съ 3 клавиатурами ¹⁾ установленъ во 2-омъ этажѣ Альтенбурга и что я окончилъ 1-ую часть (треть работы) моей симфоніи «Фаустъ» — двѣ остальные будутъ готовы, надѣюсь, въ Ноябрьрѣ.

Еще я имѣю сдѣлать вамъ маленькій дружескій выговоръ, который отлагаю до нашихъ разговоровъ послѣ чая.

До скорого свиданья!

V.

Баберихъ, 28 авг. 1854.

Я только-что получилъ ваше письмо и, благодаря васъ-же принимаемое в мию мнѣ участіе, спѣшу увѣдомить, что я выѣду отсюда въ Веймаръ 3-го числа слѣдующаго мѣсяца. Что касается Альтенбурга, то я сознаю, что надоѣдаю вамъ моими вѣчными музыкальными іереміадами — и направляюсь поэтому въ отель. Я думаю, что для либретто срокъ 9-го ноября удобенъ по многимъ причинамъ: переводить любовныя изъясненія легче, чѣмъ сатиру, ибо первыя общи всему міру, а ко второй способны лишь нѣкоторыя народности. Мнѣ очень любопытно знать, что хотите вы сказать «дружескими спорами за чаемъ»; я думаю, что догадываюсь, и восклицаю вмѣстѣ съ Шиллеромъ: «Король, дай свободу мысли!»

Андрѣ счастливо избѣжалъ сѣтей, растянутыхъ ему моими композиціями. Да благословить его Богъ! Съ тѣхъ поръ я сочинилъ много вещей для фортепіано,

и среди нихъ есть такія, гдѣ, я думаю, наши взгляды сойдутся, какъ объ этомъ замѣтили вы нѣсколько времени тому назадъ, когда я далъ вамъ на просмотръ мои сочиненія.

Я очень радуюсь, что увижу васъ, и, повѣрьте, никакая г-жа С.... не сумѣетъ меня удержать, когда дѣло идетъ о поѣздѣ къ вамъ; а кромѣ того, я никогда, не питалъ особой склонности къ раю, если этотъ рай въ женщинѣ или около нея; я всегда отношусь съ большимъ почтеніемъ къ *Satan*, олицетворяемому мною въ *Прометей*, воплощенномъ, на мой взглядъ, въ васъ.

До свиданія, а до тѣхъ поръ прошу смотрѣть на меня, какъ на вашего покорнѣйшаго слугу

Ант. Рубинштейнъ.

VI.

Лейпцигъ, 6 октября 1854 г.

Если я до сихъ поръ еще ничего не писалъ Вамъ о моемъ здѣшнемъ житьѣ-бытьѣ, то это потому, что я обрѣтаюсь въ настроеніи «*murrando assai*», въ наивысшей его степени; ничто мнѣ здѣсь не нравится; люди мнѣ кажутся несносно-высокомѣрными, а порядокъ вещей непростительно сквернымъ.

Ваше письмо къ *Давиду* имѣло послѣдствіемъ для меня торжественныя слова: «будьте увѣрены,—все, что я могу для васъ сдѣлать»... и проч. Былъ у Рица, Шлейница и друг.; испытующіе и недовѣрчивыя взгляды... Они просили меня дать для Гевандгауза мою симфонію «*Оксанъ*»; симфонія можетъ быть исполнена въ ноябрѣ, только послѣ того, какъ пройдетъ ихъ цензура; они хотятъ измѣрить Оксанъ аршиномъ своей критики. Да сопутствуетъ имъ успѣхъ въ этой работѣ.

Брендель, Мошелесъ и Мангеръ только и отдали мнѣ визитъ; послѣднему изъ нихъ я показалъ мои квартеты для мужскихъ голосовъ; думаю, что они ему не понравились, такъ какъ онъ сказалъ, что находить ихъ очень красивыми.

Послѣ встрѣчи съ *Зенфомъ* ¹⁾ у меня остался сѣрный запахъ; это дѣволъ, и я отчаиваюсь укротить его, если только онъ не окажется добрымъ дѣволомъ.

¹⁾ Инструментъ, исполненный по заказу Листа п по его мнѣнію (письмо къ Косману) очень удавшійся.

¹⁾ Близкій другъ Рубинштейна, п главный издатель его произведеній.

Гертель и его спутникъ держатся въ отношеніи меня въ оборонительномъ положеніи; я пока довольствуюсь однимъ только маневрированіемъ для того, чтобы не дать имъ передохнуть, и рассчитываю объявить имъ сраженіе, лишь когда вѣтеръ станетъ для меня благопріятнымъ,— тотъ вѣтеръ, который подуетъ съ *Океана*.

Со времени моего пріѣзда сюда я смѣялся только одинъ разъ, — именно, узнавши, что *Клеммъ* также принялъ г-жу Дени-Штретъ ¹⁾ за мужчину. Г-жа Перишъ-Альварсъ пишетъ мнѣ, что ей хотѣлось бы много играть въ Веймарѣ; ее влечетъ туда не Маммонъ, а Аполлонъ. Она говоритъ: «поклонитесь величайшему изъ художниковъ и прекраснѣйшему изъ людей и отвѣтите въ самомъ непродолжительномъ времени». Поэтому, я ожидаю отъ васъ слова, чтобы дать ей отвѣтъ.

Здѣшній оркестръ я нашелъ очень хорошимъ, но первый концертъ въ Гевандгаузѣ не очень удовлетворилъ меня; во второмъ играетъ *Крюгеръ* изъ Штутгарта, а въ третьемъ Клара Шуманъ. Что же до меня касается, мнѣ отказали играть въ томъ же концертѣ, гдѣ будетъ исполнена моя симфонія; слѣдовательно, если я пушу впередъ симфонію, то мнѣ можно будетъ играть только въ концѣ ноября.

Я никого не намѣреваюсь посѣтить, такъ какъ никто меня не посѣтилъ; на дворѣ мокро, въ душѣ моей тоска, вотъ вамъ и все, что я могу сообщить о блаженной Лейпцигской странѣ.

Я рѣшился написать «*Фауста*» и скоро примусь за работу.

Весь вашъ, и теперь больше, чѣмъ когда-либо

Ант. Рубинштейнъ.

VII

Веймаръ, 19 октября 1854.

Шоттъ ²⁾ заставляетъ меня краснѣть, дорогой Рубинштейнъ. Вотъ уже новые оттиски «*Kamennoj - Ostrov*» ³⁾ присылаетъ онъ мнѣ для васъ, а я еще не доставилъ вамъ и предыдущихъ! Въ извиненіе, скажу вамъ, что я *ужасно*

занятъ (главнымъ образомъ театромъ) и что я не хотѣлъ отправлять эти оттиски, не написавъ вамъ и не поблагодаривъ васъ за ваше очаровательное и остроумное письмо изъ Лейпцига. Наконецъ, вотъ весь полный пакетъ, который вы отошлете прямо къ Шотту. Сверхъ того я остаюсь вашимъ должникомъ за *портъ* (который вы попросите Редслоба поставить на мой счетъ) и за *десять экю*, которыя занялъ у васъ на желѣзной дорогѣ. Такъ какъ вы возвратитесь сюда въ началѣ ноября, то у насъ будетъ много времени, чтобы уладить эти мелочи. Репетиціи вашихъ «Сибирскихъ охотниковъ» начнутся на будущей недѣлѣ. Вы можете положиться на мое усердіе и быть увѣреннымъ, что ваше произведеніе будетъ разучено, какъ слѣдуетъ. Я только прошу васъ быть здѣсь къ 4 ноября, чтобы сообщить намъ, на послѣднихъ репетиціяхъ, ваши указанія. Если рѣшительно вы предпочитаете оставаться на представленіи зрителемъ, я охотно возьму на себя дирижированіе оперой,—но, можетъ быть, на генеральной репетиціи вамъ придется фантазія самому сѣсть за пюпитръ, какъ я предлагалъ это вамъ сначала; каково бы ни было окончательное рѣшеніе, которое вы примете въ этомъ отношеніи, для меня оно можетъ быть только пріятнымъ. Такъ что, будьте добры, прошу васъ, дѣйствовать въ этомъ, какъ обыкновенно, безъ какихъ бы то ни было церемоній.

Какъ чувствуете вы себя въ музыкальной атмосферѣ Лейпцига? Получиль-ли вашъ «*Океанъ*» ¹⁾ утвержденіе ареопага, который долженъ судить его предварительно? Въ какомъ номерѣ Гевандгаузскаго концерта дастъ г. Ванъ II себя услышать? Если вы уже знаете что-либо положительное о своихъ дебютахъ въ Лейпцигѣ, то напишите мнѣ о томъ, съ продолженіемъ комментарий, которые такъ позабавили меня въ вашемъ первомъ письмѣ. Здѣсь у насъ нѣтъ ничего особенно новаго, что могло бы интересовать васъ. Г-жа Вагнеръ ²⁾ возвратится въ Веймаръ послѣ-завтра и въ будущее воскресенье дадутъ «*Дон-Эгрину*». Затѣмъ, въ среду, новая пѣ-

¹⁾ Ученица Листа.

²⁾ Музыкальный издатель.

³⁾ Сборникъ пьесъ для ф. п. въ 2 р. А. Рубинштейна.

¹⁾ Симфонія Рубинштейна.

²⁾ Дочь Листа, Козима, жена Бюлова и затѣмъ жена Вагнера.

вица (М-ше Штегеръ, дочь директора въ Прагѣ), которая обладаетъ красивымъ голосомъ и кажется очень даровитой, будетъ дебютировать въ «Лукреціи Борджіа». 24-го октября я ожидаю г-жу Шуманъ, которую вы уже видѣли и слышали въ Лейпцигѣ. Я васъ прошу сказать ей при случаѣ, чтобъ она не медлила своей поѣздкой въ Веймаръ, такъ какъ я уже уладилъ все съ г. де-Волье и пр., на 24-ое—26-ое, для концерта при дворѣ и другаго, который устраивается въ честь ея, въ театрѣ.

Мой «Фаустъ» оконченъ и дня черезъ два я отдаю его переписывать. Мнѣ очень любопытно познаться въ ваши умы ¹⁾ и посмотреть, насколько острые умы различаются между собою, сходясь на одномъ. Ваши Лейпцигскіе «*murrandos*» могли быть очень благопріятными для собесѣдованій съ Музой и я разсчитываю на хорошую симфонію.

И такъ, досвиданья, дорогой другъ; 4-го ноября, самое позднее — 5-го, у насъ будетъ первое представленіе неизданной трагедіи «Bernhard von Weimar», для которой Раффъ написалъ бульшую увертюру и маршъ, а затѣмъ—ваши генеральныя репетиціи.

Искренній другъ вашъ,

Ф. Листъ.

VIII.

16 ноября 1854 г.

Я возвратился сейчасъ изъ Гевандгауза, гдѣ исполняли мою симфонію; я устроилъ такъ, что его дирижировалъ Рицъ, въ послѣднее время ставшій очень любезнымъ ко мнѣ. Онъ и Давидъ, а также главные артисты оркестра и даже многіе изъ здѣшнихъ музыкантовъ, присутствовавшіе на репетиціяхъ, предсказывали мнѣ большой успѣхъ; сегодня вечеромъ, до начала концерта, большая часть этихъ господъ впередъ привѣтствовали меня и увѣряли, что я буду вызванъ. Я отвѣчалъ на все это тою улыбкою, которою улыбается всякій композиторъ въ моментъ, когда готовится исполненіе одного изъ его произведеній; эта улыбка спрашиваетъ: «тебѣ хочется

смѣяться надо мною? или же мнѣ слѣдуетъ смѣяться надъ тобой?»

Наконецъ, начинаютъ. Первая часть исполнена хорошо, публика аплодируетъ; вторая передана въ совершенствѣ, — аплодируютъ сильнѣе; третья—чудо по исполненію, — аплодируютъ очень мало; послѣднюю часть оркестръ беретъ молодцомъ, — аплодисментовъ совсѣмъ не слышно.

Итакъ, я не знаю, потерпѣлъ-ли я фіаско, или же Лейпцигская публика сдѣлала мнѣ честь своимъ непониманіемъ. Это все равно; для меня интересна лишь одна вещь: передъ концертомъ ко мнѣ подошелъ Гуркгаузъ ¹⁾ и сообщилъ мнѣ, что онъ желалъ бы прійти ко мнѣ завтра поговорить о дѣлахъ; если онъ не придетъ, то, значить, справедлива первая изъ моихъ догадокъ касательно симфоніи, если же придетъ, — то вторая.

Я думаю, событіе это не повредитъ моему появленію въ одномъ изъ концертовъ, чего я желаю; до сихъ поръ нѣтъ еще ничего опредѣленнаго по этому вопросу; во всякомъ случаѣ я не буду играть (какъ я раньше предполагалъ) тридцатаго, такъ какъ въ этотъ вечеръ играетъ г. Жаэлль; слѣдовательно, мнѣ придется выступить на первой или второй недѣлѣ декабря мѣсяца; положеніе опредѣлится на этихъ дняхъ.

Все это, однако, не мѣшаетъ мнѣ сочинять прелюдіи; я кончилъ уже пятую и принимаюсь за шестую; тѣмъ не менѣе я буду очень доволенъ кончить эту работу, такъ какъ она стала надоѣдать мнѣ.

Во время исполненія моей симфоніи въ головѣ у меня кишѣли мысли одна забавнѣе другой. Вотъ вамъ, для примѣра, разговоръ между публикой и симфоніей:

Публика. О ты чудовище — океанъ. Сколько въ тебѣ воды!

Симф. Ахъ публика, плательщица музыкальныхъ налоговъ, — какая у тебя кожа!

Публика. Симфонія, чего ты хочешь отъ меня?

Симф. Доказать тебѣ, что Лейпцигъ гнилая дыра.

¹⁾ Симфоническая картина А. Рубинштейна «Фаустъ».

¹⁾ Музыкальный издатель, представитель фирмы Ф. Кистнера.

Публика. Проклятье тому, кто посмѣетъ произнести дурное слово!

Симф. Благословенъе тому, кто сумѣетъ пробратъ тебя, какъ слѣдуетъ!

Итальянецъ. Che porcheria musicale! ¹⁾
Авторъ (въ сторону). Se non è vero è ben trovato ²⁾.

Симфонія (къ публикѣ). To be or not to be? ³⁾

(Публика снимаетъ съ очереди вопросъ).

Симф. E pur si muove!!! ⁴⁾
и проч. и проч.

Простите за такія глупости; но онѣ передаютъ теперешнее мое душевное состояніе. Шлю вамъ свой привѣтъ и остаюсь навсегда обязанный вамъ

Ант. Рубинштейнъ.

IX.

Вашъ *драматическій діалогъ* по поводу «Океана» — маленькій шедевръ и я сохраняю его, чтобы представить впоследствии въ распоряженіе какого нибудь будущаго Ленца ⁵⁾, который займется вашимъ каталогомъ и анализомъ 3-хъ стилей Ванъ II-го. Мы смѣялись отъ всего сердца, *вдвоемъ*, въ маленькой голубой комнатѣ Альтенбурга и теперь выражаемъ самыя искреннія пожеланія, чтобы *Deus ex machina*, Гуркгаузъ ⁶⁾, явился извлечь васъ изъ этого мало пріятнаго состоянія недоумѣнія, въ которое публика Гевандгауза сдѣлала вамъ честь васъ повергнуть. Говоря откровенно, это *decrescendo* апплодисментовъ, начиная съ 3-й части вашей симфоніи, меня сильно удивляетъ и, безъ колебанія, я держалъ бы пари за обратное.

Большое неудобство для этого рода сочиненій состоитъ въ томъ, что при нашихъ глупыхъ музыкальныхъ, часто очень антимузыкальныхъ, нравахъ, является почти невозможнымъ собрать плохо подготовленную публику на второе исполненіе вскорѣ вслѣдъ за пер-

вымъ, и что въ Лейпцигѣ, какъ и повсюду, найдется лишь очень небольшое число индивидуумовъ, умѣющихъ горячо и разумно вступиться за произведеніе, выходящее изъ общаго уровня и подписанное именемъ еще не умершаго композитора. На послѣдокъ, я подозреваю, что ваше устроумное описаніе грѣшитъ нѣкотораго рода скромностью и подожду, какъ большинство публики, журнальныхъ отчетовъ, чтобы составить себѣ мнѣніе о вашемъ успѣхѣ. Что бы тамъ ни было и какъ бы хорошо или худо не обошлась съ вами публика или критика, моя оцѣнка признаваемаго мною достоинства вашихъ произведеній измѣниться не можетъ, такъ какъ отнюдь не безъ вполне опредѣленнаго *критеріума*, совершенно независимо отъ моды дня, отъ приливовъ или отливовъ успѣха, уважаю я ваши произведенія, находя въ нихъ много достойнаго хвалы, за исключеніемъ нѣсколькихъ порицаній, которыя почти всѣ сводятся къ слѣдующему: что ваша чрезмѣрная производительность не оставляла вамъ до сихъ поръ необходимаго времени, чтобы запечатлѣвать ваши сочиненія болѣе яркой печатью индивидуальности и *совершенствоватъ* ихъ. Ибо, какъ очень справедливо сказано, недостаточно дѣлать, надо *отдѣлывать*. Сдѣлавъ эту оговорку, никто болѣе меня не удивляется вашимъ замѣчательнымъ и богатымъ способностямъ и не питаетъ болѣе искренняго и дружескаго интереса къ вашимъ работамъ. Вы знаете, что я стою на томъ, чтобы вашъ «Океанъ» былъ исполненъ здѣсь и сверхъ того буду васъ просить доставить намъ удовольствіе, сыгравъ одинъ изъ вашихъ *Concertos*. Дней черезъ десять я вамъ напишу, чтобы извѣстить васъ о днѣ 1-го концерта нашей капеллы.

Пока же, ваши «Охотники» будутъ повторены въ будущую среду (22 с. м.)—я попрошу Корнеліуса сообщить вамъ о томъ, развѣ только вамъ придетъ фантазія самому пріѣхать слушать ихъ, чтобы отвлечься отъ Лейпцигскихъ «Внутреннихъ голосовъ».

Пишите мнѣ поскорѣ, дорогой Ванъ II, и считайте меня вполне своимъ любящимъ и преданнымъ другомъ.

Ф. Листъ.

19 ноября 1854 г.

¹⁾ Что за музыкальное свистово.

²⁾ Если я не правда, то остроумно.

³⁾ Быть или не быть.

⁴⁾ А все-таки движется (знаменитая фраза Галилея о землѣ, вращающейся вокругъ солнца).

⁵⁾ В. Ленцъ, авторъ сочиненія о 3-хъ стиляхъ Бетховена и составитель полнаго каталога его произведеній.

⁶⁾ Управляющій музыкально-издательской фирмой Ф. Кистнера въ Лейпцигѣ.

X.

Лейпцигъ, 15 декабря 1854 г.

На сей разъ я долженъ сообщить вамъ о большомъ успѣхѣ. Вчера я игралъ въ Гевандгаузѣ.—во первыхъ, фантазію для фортепіано и оркестра (*fina*), а затѣмъ, ноктюрнъ, первую прелюду и одинъ этюдъ; все мнѣ очень удалось, и публика принесла мнѣ покаяніе за нанесенную ранѣ обиду.

Мнѣ слѣдуетъ поблагодарить васъ за добрый совѣтъ употребить въ *adagio* трубу; она, безспорно, придаетъ эффектъ и обратила на себя вниманіе всѣхъ музыкантовъ.

Зенеръ, дѣйствительно, добрый малый, и простеръ свое добродушіе до того, что даже пришелъ вчера въ экстазъ; я игралъ на его Эрардовскомъ роялѣ, такъ какъ, по счастью, такого не нашлось у Гертеля; по этому поводу я сообщу вамъ послѣ на словахъ кое-что, что, несомнѣнно, заинтересуетъ васъ.

Г-жа Шуманъ и Іоакимъ предполагаютъ дать здѣсь концертъ вечеромъ 19-го; я въ восторгѣ, такъ какъ получу возможность познакомиться съ Іоакимомъ.

Гуркгаузъ пришелъ—таки на слѣдующій день послѣ исполненія симфоніи, и мы счастливо заключили наши переговоры относительно *персидскихъ тьсенгъ*; я просилъ бы васъ быть такимъ добрымъ,—спросить у Великой Княгини Софіи, принимаетъ ли она ихъ посвященіе.

Симфонія, несмотря на все, имѣла, повидимому, успѣхъ, и на слѣдующій день послѣ концерта, въ которомъ она была исполнена, извѣстные уже вамъ музыканты приходили меня поздравлять, а журналы отозвались довольно хорошо.—*Du hast die schönsten Augen, mein Liebchen, was willst Du noch mehr?*¹⁾

Я условился съ г. Шленбагомъ насчетъ либретто для моей ораторіи «*Потерянный рай*»; онъ проситъ 100 талеровъ. Для образца III. даетъ мнѣ первую часть, и если она мнѣ не понравится, я долженъ буду заплатить ему 40 талеровъ въ вознагражденіе за потерянное имъ время. Условія, мнѣ кажется, удобныя.

Здѣсь находится теперь молодая ан-

глійская пианистка г-жа Годдаръ; она предполагаетъ посѣтить васъ и сыграть вамъ что-нибудь.

Въ слѣдующій четвергъ, я играю въ камерномъ вечерѣ въ Гевандгаузѣ мой октетъ; мнѣ очень любопытно узнать его эффектъ.

Я съ нетерпѣніемъ ожидаю вашего письма, чтобы знать, когда я могу отправиться въ Веймаръ. Предлогъ повидаться съ вами всегда является для меня праздникомъ. Княгиня удостоила дать мнѣ порученіе, которое я въ точности исполню.

Г-жа Перишъ-Альваресъ играла здѣсь въ предпоследнемъ концертѣ и произвела фуроръ.

Никогда я не былъ такъ лѣнивъ по части сочиненія, какъ теперь; я ничего не дѣлаю, а между тѣмъ ко мнѣ пришло на дняхъ изъ Петербурга письмо по поводу обѣщанной симфоніи; я рѣшительно не знаю, какъ быть.

Впрочемъ, въ моемъ распоряженіи еще два мѣсяца, и, быть можетъ, мнѣ удастся написать за это время симфонію.

Если вы передадите мой почтительнѣйшій поклонъ Княгинѣ и мой привѣтъ княжнѣ Маріи, я буду вамъ очень признателенъ.

Вѣрьте въ полную преданность вашего
Ант. Рубинштейна.

XI.

Ваше *блгство*¹⁾ сегодня утромъ, мой дорогой Рубинштейнъ, неособенно мнѣ по вкусу и этой «фугѣ» я несравненно болѣе предпочитаю «Прелюдіи», сочиненныя вами передъ тѣмъ въ той самой комнатѣ, которую къ большому своему удивленію я нашелъ пустою, зайдя за вами, чтобы отправиться вмѣстѣ на репетицію Берліоза. Неужели дѣйствительно эта музыка такъ дѣйствуетъ вамъ на нервы? Показалось-ли вамъ, послѣ образца ея, слышаннаго вами какъ-то при дворѣ, нестерпимымъ рѣшеніе услышать ея болѣе? Или же вы превратно поняли какія либо сказанныя вамъ мною слова, которыя, однако, даю вамъ въ томъ слово, были съ моей стороны лишь слѣдствіемъ дру-

¹⁾ У тебѣ, молъ милая, прелестнѣйшіе глазки; чего же еще тебѣ надо? (Старинная нѣмецкая пѣсенка).

¹⁾ «Блгство». Листъ обозначаетъ словомъ «*lucide*», что образуетъ игру словъ съ слѣдующимъ упоминаніемъ о «Прелюдіяхъ».

жеской откровенности? Что бы тамъ ни было, я не желаю никакихъ письменныхъ объясненій и пишу вамъ эти строки, лишь, чтобы выразить, что вашъ ночной побѣгъ явился для меня мало пріятнымъ сюрпризомъ и что вы сдѣлали бы, во всѣхъ отношеніяхъ лучше, послушавъ «*Внство въ Египетъ*»¹⁾ и «*Фантазію на Бурю*» Шекспира²⁾).

Сообщите мнѣ о себѣ изъ Вѣны (если не ранѣе) и какое бы *rinforzando de «turrando»* не схватывало васъ, прошу не обижаться чувствами искренняго уваженія и сердечной привязанности, которыя неизмѣнно хранить къ вамъ,

Ф. Листъ.

Веймаръ, 21 февраля 1855 г.

XII.

Вѣна, 24 марта 1855 г.

Прежде всего я долженъ поблагодарить васъ за то доброе чувство, съ которымъ вы говорите обо мнѣ въ вашихъ письмахъ къ здѣшнимъ друзьямъ и которое приготовило мнѣ въ Вѣнѣ очень радужный приемъ.

Двадцать втораго я далъ здѣсь мой первый концертъ; я исполнилъ мой *F-dur'*ный концертъ, нѣсколько салонныхъ сочиненій и, кромѣ того, включилъ въ программу *B-dur'*ную симфонию. Было очень мало платныхъ слушателей, но зато очень много бесплатныхъ; вообще, здѣсь невозможно увидѣть концертную залу пустою, благодаря тому, что критика и первостепенные артисты представлены здѣсь такимъ большимъ числомъ, что они одни занимаютъ уже половину залы; затѣмъ, у каждаго здѣшняго артиста есть нѣсколько знакомыхъ семействъ, знающихъ его съ давнихъ поръ, вынесшихъ его на своихъ рукахъ и относящихся къ нему съ истиннымъ интересомъ, однако, на деньги также неприветливымъ; вотъ вамъ уже и три четверти залы. Остается слѣдовательно, лишь одна четверть для благосклонныхъ слушателей, несущихъ съ собою деньги и присутствующихъ на концертѣ отъ бездѣлья.

Но теперь мы переживаемъ такую трудную эпоху, и она настолько сосредоточила на себѣ всеобщее вниманіе, что у меня эта послѣдняя часть была представлена весьма слабо, результатомъ чего было то, что я заплатилъ за этотъ концертъ изъ своего кармана 260 флориновъ.

Успѣхъ былъ очень удовлетворительнымъ, но критика, по обыкновенію, отнеслась ко мнѣ недоброжелательно; среди критиковъ лишь одинъ, по странному случаю, долженъ быть ко мнѣ благосклоннымъ, даже если бы онъ этого и не желалъ,—потому, именно, что онъ женатъ на женщинѣ, принадлежащей къ одной изъ самыхъ близкихъ мнѣ семей, а онъ то какъ разъ и есть настоящее страшилище въ этой бандѣ. Я говорю о Целльнерѣ, во всякомъ случаѣ очень хорошемъ музыкантѣ, даже композиторѣ, относящемся къ незначительному числу критиковъ, пишущихъ для пользы искусства, а не противъ артистовъ. Онъ съ нетерпѣніемъ ожидаетъ наступленія іюля, времени, когда онъ надѣется увидѣть васъ здѣсь.

Что касается до издателей,—то земля здѣсь безводная. *Гаслингеръ* ничего крупнаго не беретъ, а такъ какъ я совершенно изсякъ по части салонныхъ сочиненій, то мы условились, что онъ возьметъ фантазію «балъ въ 1750 г.» въ пару «балу» Бока,—съ жигами, сарабандами и т. п., когда я окончу ее.

Спина какъ-будто бы хочетъ взять *F-dur'*ный концертъ, но ничего еще съ нимъ не выяснено. Другихъ издателей вельзя принимать въ счетъ, такъ какъ они могутъ брать только мелочи,—а я уже усталъ сочинять ихъ.

Вильмерсъ обосновался здѣсь, чтобы давать уроки, но уроковъ не находитъ.

Гальбергъ пріѣхалъ, чтобы поставить свою оперу «Христина». Г-жа *Клаусъ* ничего не сдѣлала здѣсь, хотя за нее вся мѣстная критика. *Гансликъ*, въ особенности, находитъ, что «она ложками пожрала всю красоту и прелесть искусства, такъ что для другихъ осталась лишь ничего не стоящая капля».

Я просилъ Гуркгауза выслать вамъ прямо изъ Лейпцига мои персидскія пѣсни, какъ только онѣ выйдутъ.

Моя 4-я симфонія кончена, но я не отослать ее въ Петербургъ, такъ какъ

¹⁾ Ораторія Г. Берліоза.

²⁾ Отрывокъ изъ монодрамы «Лезіо или Возвращеніе къ жизни» Берліоза.

концертовъ филармоническаго общества въ эту зиму не будетъ по случаю траура.

Я дамъ здѣсь еще одинъ или два концерта, затѣмъ отправлюсь въ Мюнхенъ, а лѣто думаю провести снова въ Бибрихъ. Вотъ почти все, что я могъ сказать вамъ о себѣ. Поручая вамъ передать мой привѣтъ княгинямъ, прошу вѣрить во всегдашнюю глубокую преданность вашего

Антоня Рубинштейна.

Г. Леви, снова поселившійся здѣсь, проситъ меня быть посредникомъ между нимъ и вами и засвидѣтельствовать вамъ его почтеніе. Это прекраснѣйшее изъ существъ, какія я знаю, и оно удачно пройдетъ свой жизненный путь, такъ какъ обладаетъ большимъ талантомъ въ своемъ ремеслѣ,—ремеслѣ музыкальнаго торговца и издателя *in spe*.

XIII.

Дорогой Рубинштейнъ, Гуркгаузъ только что прислалъ мнѣ экземпляръ вашихъ «Персидскихъ тьсенъ»; въ заглавіи послѣднихъ находится ошибка, которую совѣтую вамъ велѣть исправить немедленно. Великая герцогиня Софія уже не «Erbgrossherzogin», но впольнѣ «Grossherzogin» и, я полагаю, будетъ неудобнымъ поднести ей экземпляръ съ этимъ лишнимъ слогомъ въ посвященіи. Постарайтесь же написать Гуркгаузу, чтобы онъ позаботился объ этомъ.

Въ присланномъ мнѣ номерѣ «Blätter für Musik», я прочелъ съ большой радостью и удовольствіемъ статью Целльнера¹⁾ о вашемъ I-омъ концертѣ въ Вѣнѣ. Она не только хорошо написана, но и превосходно продумана, а тонъ и пошибъ таковы, какіе необходимы для критики, чтобы подтвердить право и смыслъ ея существованія. Я совершенно искренно подписываюсь подъ ней за справедливую похвалу вашимъ произведеніямъ и если найдете удобный случай, передайте отъ меня привѣтъ Целльнеру, которому я послалъ нѣсколько строкъ на этихъ дняхъ. Эта статья сходится довольно странно съ появившейся въ «Neue Zeitschrift» (№ II) статьей о Робертѣ Шуманѣ, въ

которой я довольно живо обсуждаю задачу критики. Если вы въ этомъ мнѣ повѣрите, дорогой Рубинштейнъ, вы не замедлите особенно—приняться за то же, такъ какъ для нѣкоторыхъ артистовъ, обладающихъ чувствомъ, знаніемъ и серьезными и честными намѣреніями, это настоящее исполненіе долга—взять перо для защиты нашего очага и напихъ вѣрованій,—притомъ же нѣтъ нужды, къ какой сторонѣ выставляемыхъ печатью мнѣній заблагоразсудится вамъ прижнуть. Музыкальная литература—поле, слишкомъ мало культивируемое творцами артистами и если они будутъ продолжать пренебрегать этимъ, имъ придется нести наказаніе и платить свои убытки.

Что касается Веймарскихъ новостей, сообщу вамъ, что сегодня вечеромъ въ театрѣ исполняютъ ораторію Кюмште-та¹⁾, «Die Verklärung des Herrn», подъ очень мало направляющемъ управленіемъ автора. Я не могу къ несчастью возвратитъ ему комплиментъ, который онъ вамъ сдѣлалъ въ Вильгельмсталѣ: «Junger Mann, Sie haben mich befriedigt», ибо, прослушавъ его на трехъ репетиціяхъ, не нашелъ ни малѣйшаго удовлетворенія, ни для ушей, ни для духа—это старый контрапунктическій хламъ—die alte ungesalzene, ungepfefferte Wurst:²⁾



и т. п. дрянъ. насколько это можно видѣть и слышать! Я попытаюсь въ своей мессѣ обойтись безъ этого, хотя этотъ стиль и будетъ очень употребителенъ въ церковной музыкѣ. Въ пять или шесть недѣль я надѣюсь окончить это произведеніе (Kyrie и Gloria уже написаны), надъ которымъ работаю всѣмъ сердцемъ и душой. Можетъ быть, я застану васъ еще въ Вѣнѣ (или въ окрестностяхъ, которыя очаровательны) во время моей поѣздки въ Гранъ, въ іюль мѣсяцъ.

Въ противномъ случаѣ, мы свидимся вновь въ Веймарѣ, такъ какъ вы должны

¹⁾ Л. А. Целльнеръ, главный секретарь «Gesellschaft der Musikfreunde» въ Вѣнѣ, композиторъ и муз. критикъ.

¹⁾ Профессоръ семинаріи и музыкальный директоръ въ Эйзенахѣ, † 1858.

²⁾ Старая колбаса, безъ перца и соли.

вознаградить меня за вашъ послѣдній побѣгъ (fugue), который мнѣ не болѣе по вкусу, чѣмъ контрапункты Кюмиштета. Когда пришлете вы мнѣ пакетъ полнаго собранія сочиненій Антопа Рубинштейна, какъ это было обѣщано и о чемъ я прошу васъ не забыть? Ваша мысль о ретроспективномъ Карнавалѣ¹⁾ кажется мнѣ превосходной и вы обладаете всѣмъ требуемымъ, чтобы написать очаровательныя и изящныя пьесы въ этомъ родѣ.

Прощайте, милый другъ, покидаю васъ, чтобы идти на репетицію «Геновевы» Шумана, которая должна быть представлена въ будущій понедѣльникъ. Это произведеніе съ которымъ слѣдуетъ считаться и которое прочно носитъ печать стиля автора. Среди оперъ, написанныхъ за послѣднія 15 лѣтъ это безспорно та, которую я предпочитаю (Вагнеръ, само собой, исключается) несмотря на отсутствіе въ ней *драматической жизненности*, которое не возмѣщается достаточно даже прекрасными музыкальными мѣстами, какой бы интересъ не находили, помимо того, музыканты нашего рода ихъ слушать.

Тысяча сердечныхъ привѣтствій и весь вашъ

Ф. Листъ.

Веймаръ, 3 апрѣля 1855.

Когда будете мнѣ писать, будьте добры присоединить и вашъ адресъ. Поручаю вамъ также передать мой низкій поклонъ Леви²⁾.

Тысяча благосклонныхъ привѣтствій Ванъ II со стороны принцессы.

XIV.

Дорогой Рубинштейнъ!

По своему возвращеніи съ Дюссельдорфскаго Musikfest'a, на которомъ я надѣялся встрѣчить васъ, я нашелъ пакетъ *избранныхъ сочиненій*, вмѣстѣ съ очень удачнымъ портретомъ Ванъ II. Спѣшу принести вамъ глубокую благодарность за эту первую посылку, прося васъ не забывать своего обѣщанія пополнять, по мѣрѣ ихъ выхода въ свѣтъ, коллекцію вашихъ произведеній, кото-

рыя всегда представляютъ для меня двойной интересъ—искусства и дружбы. Сегодня утромъ мы пробовали съ Зингеромъ¹⁾ и Коссманомъ²⁾ трио въ sol-mi-neur, о которомъ у меня хранилось особенное воспоминаніе,—а затѣмъ, княгиня Марія Витгенштейнъ (которая посылаетъ вамъ свою благодарность чрезъ меня, въ ожиданіи удовольствія выразить ее вамъ лично) потребовала свои *посвященія*, которыя имѣли самый полный успѣхъ. Кстати о *посвященіяхъ*,—великая герцогиня Софія очарована «Persische Lieder», что она, вѣроятно, уже сдѣлала вамъ извѣстнымъ. Незадолго до своего отъѣзда въ Дюссельдорфъ, она вновь пѣла многія, все болѣе и болѣе входя въ ихъ вкусъ. Рѣшительно, первое впечатлѣніе, произведенное на меня этими «Lieder», когда вы мнѣ показали ихъ и когда я убѣждалъ напечатать ихъ безотлагательно, было вѣрнымъ и я не ошибся, предсказывая имъ почти народный успѣхъ. М-Не Геннастъ, которая возвращается изъ Берлина, рассказываетъ мнѣ, что она вызвала тамъ фуроръ, исполнивъ «Wenn es doch immer so bliebe!»³⁾ Leider aber, какъ говоритъ пѣсня болѣе старинная, «kann es nicht immer so bleiben unter dem wechselnden Mond!»⁴⁾ Въ свой послѣдній проѣздъ чрезъ Лейпцигъ (гдѣ, въ католической церкви, очень хорошо исполняли мое «Ave Maria») я совѣтовалъ Гетце⁵⁾ разучить 3 или 4 изъ вашихъ «Persische Lieder», которыя онъ споетъ чудесно и такъ какъ онъ довольно часто прѣзжаетъ сюда, то я попрошу его устроить первое исполненіе ихъ для насъ, въ одномъ изъ придворныхъ концертовъ. Великую герцогиню Ольгу ожидаютъ

¹⁾ Эдмундъ Зингеръ, скрипачъ, бывшій впоследствии концертмейстеромъ въ Веймарѣ,—въ настоящее время придворный концертмейстеръ и профессоръ консерваторіи въ Штутгартѣ.

²⁾ Бернгардъ Коссманъ, соло-виолончельистъ, служившій въ Веймарѣ, затѣмъ въ Москвѣ и въ Франкфуртѣ на Майнѣ.

³⁾ Пѣсня эта была впоследствии переложена Листомъ для фп. въ 2 р. Транскрипція посвящена жентъ А. Г. Рубинштейна.

⁴⁾ Къ сожалѣнію—ничто не вѣчно подъ луною.

⁵⁾ Францъ Гётце (1814—1888), былъ первоначально скрипачемъ (уч. Шпора) въ Веймарской придворной капеллѣ, затѣмъ сдѣлался опернымъ и камернымъ пѣвцомъ (лирической теноръ).

¹⁾ «Bal costumé». Suite de morceaux caractéristiques, для фп. въ 4 р., соч. А. Рубинштейна, оп. 103.

²⁾ С.-Петербургскій пианистъ, другъ Рубинштейна.

послѣ-завтра и если, что вѣроятно, ее почтутъ маленькимъ концертомъ, я воспользуюсь этимъ случаемъ, чтобы еще ближе ознакомить ее съ Trios, которые вы ей посвятили и которые я причисляю къ вашимъ лучшимъ сочиненіямъ. Въ пакетъ мнѣ бросилось въ глаза отсутствіе «l'Album de Kamennoi Ostrow», который мнѣ было бы пріятно присоединить къ прочему или, что еще лучше, поднести отъ вашего имени Ея И. В. вдовствующей В. Герцогинѣ и который прошу васъ выслать мнѣ въ виду этого. Въ случаѣ, если вы окажетесь въ Боннѣ, не забудьте навѣстить профессора Килиана, который съ давнихъ поръ интересуется вами и съ которымъ мы много говорили о васъ и вашихъ сочиненіяхъ, въ продолженіе всего перѣзда отъ Кельна до Дюссельдорфа.

Напишите мнѣ поскорѣе о томъ, что занимаетъ васъ въ настоящее время. Что до меня, то я проведу лѣто въ Веймарѣ до самаго моего отъѣзда въ Грань (іюнь — августъ). Я рассчитываю на ваше общаніе прѣхать ко мнѣ осенью, если вашъ путь не приведетъ васъ въ эти края раньше. Вы можете быть вполне увѣрены въ томъ, что будете всегда желаннѣйшимъ гостемъ въ Альтенбургѣ — и если даже большинство нашихъ музыкальныхъ убѣжденій стало бы согласоваться еще менѣе, чѣмъ прежде, это не должно никоимъ образомъ вліять на очень искреннія чувства дружбы и уваженія, которые къ вамъ я питаю и храню неизмѣнно. Когда мы свидимся, вы найдете мою «*Divina Commedia*», планъ которой я набросалъ (Симфонія въ трехъ частяхъ: двѣ первая, «Адъ» и «Чистилище» исключительно инструментальныя, третья, «Рай» съ хоромъ), довольно подвинувшейся, но всецѣло отдаться этой работѣ я не могу иначе, какъ окончивъ сперва новую партитуру моихъ хоровъ къ «Прометею» Гердера, которую и обрабатываю, чтобы напечатать ее вслѣдъ за изданіемъ моихъ Симфоническихъ Поэмъ, изъ которыхъ шесть появятся въ ближайшемъ октябрѣ.

Мнѣ очень любопытно узнать, что будетъ содержать вашъ новый *личикъ* манускриптовъ. Принялись ли вы за «Потерянный Рай»? Полагаю, что это будетъ произведеніе наиболѣе способное завоевать вамъ композиторскую славу.

Тысяча сердечныхъ пожеланій и весь вашъ вполне

Ф. Листъ.

3 іюня 1855.

XV.

Бибрихъ, 7 іюля 1855 г.

Я рассчитывалъ получить въ скоромъ времени многія изъ моихъ сочиненій, отданныхъ къ немедленному напечатанію, и послать ихъ вамъ; вотъ почему я до сихъ поръ не отвѣчалъ на ваше доброе письмо; но издатели неисправимо медлительны, и я могу поэтому удовольствоваться альбомомъ «Каменный островъ» и нѣсколькими сочиненіями для пѣнія, присемъ препровождаемыми.

Я не поѣхалъ на музыкальный праздникъ въ Дюссельдорфъ, такъ какъ не былъ приглашенъ и такъ какъ Роттердамъ вылечилъ меня отъ *statu quo* почетнаго посѣтителя на подобныхъ торжествахъ. Впрочемъ, я надѣюсь, что не много потерялъ, не отправившись туда.

Я работаю здѣсь довольно хорошо; окончилъ мой карнавалъ XVIII вѣка, озаглавленный мною «*сюита для фортепiano*»; онъ вполне мнѣ удался, но это чудище, Гаслингерь, не желаетъ взять его, отговариваясь политическими осложненіями, такъ сильно овладѣвшими всеобщимъ вниманіемъ; я обратился къ Зимроку. Кромѣ того, я сочинилъ пять салонныхъ пьесъ для фортепiano, обѣщанныхъ мною Леви въ Вѣнѣ.

Теперь я работаю надъ третьей сонатой, посвящаемой мною г-жѣ Калержи, сонатой для альты и фортепiano, струннымъ квинтетомъ, не считая «Потеряннаго рая», начатаго мною и идущаго своимъ чередомъ; но я боюсь, какъ-бы онъ и для меня не оказался потеряннымъ въ виду трудности задачи. Какъ видите, я задалъ-таки себѣ довольно работы на это лѣто.

Я разобралъ ваши «*Голы страсбургскія*» и видѣлъ у Шотта также тетрадку «*Италія*». Вправду-же я не понимаю, гдѣ вы находите время дѣлать все то, что вы дѣлаете.

Я увѣренъ, что вы окончите до осени «*Божественную комедію*», и наслаждаюсь уже ею, хотя-бы и въ фортепianoномъ исполненіи.

Искренно благодарю васъ за испол-

неніе моихъ сочиненій при дворѣ. «*Sie haben mich damit zum Ritter geschlagen*»¹⁾ и я постараюсь быть достойнымъ...

Меня навѣстилъ здѣсь *Гуви*; *Маркези* предпринимаетъ концертное путешествіе въ эти-же страны. Часто я видаю *Вьетана*, поселившагося недалеко отъ Франкфурта. *Жазль* также эксплуатируетъ финансы больныхъ на разныхъ водахъ; онъ игралъ въ своемъ концертѣ, во Франкфуртѣ, трио № 2 съ большимъ успѣхомъ у публики, рецензенты, по привычкѣ, сочли своей обязанностью накинутья на мое сочиненіе и разорвать его въ клочки. Я пошлю вамъ первую часть «*Потеряннаго рая*» въ клавираусцугѣ, по окончаніи ея; будьте такъ добры, — возвратите мнѣ ее съ вашими замѣтками, потому что, — я чувствую, — это задача, которую возможно выполнить лишь прислушиваясь къ голосу тѣхъ, кто наиболѣе близокъ къ этимъ высокимъ сферамъ искусства.

А до тѣхъ поръ остаюсь весь и всегда преданный вамъ

Ант. Рубинштейнъ.

XVI.

Лейпцигъ, 10 ноября 1855 г.

Я посылаю вамъ вмѣстѣ съ этимъ письмомъ нужный вамъ квартетъ, прося васъ наблюсти за разучиваніемъ этого сочиненія, въ случаѣ, если вы найдете его достойнымъ публичнаго исполненія. — Партитура не полна, такъ какъ, собственноручно расписывая голоса, я сдѣлалъ измѣненія, не находящіяся въ ней.

Въ послѣднемъ здѣшнемъ концертѣ исполнили увертюру Вагнера²⁾; изъ извѣстныхъ мнѣ его инструментальныхъ произведеній это наиболѣе значительное, и во многихъ мѣстахъ оно созданіе капитальное, въ особенности по вложеннымъ въ него мыслямъ.

Въ томъ-же концертѣ я игралъ салонныя пьесы, между прочимъ *балльнй вальсъ*; прежде чѣмъ начать играть его, я сказалъ Рицу, стоявшему около рояля: «*res severa est verum gaudium*». Публика пришла отъ пьесы въ восторгъ, не взи-

рая на это изреченіе, изображенное огромными буквами наверху залы!

На слѣдующій день Давидъ и я совершили поѣздку въ *Галле*, куда мы были приглашены мasonicкой ложей на ихъ первый концертъ. Давидъ игралъ въ оркестрѣ, а я былъ благосклоннымъ зрителемъ и слушателемъ, причѣмъ любезничалъ съ г-жей *Вундермихъ*, которая если и не вполне prima donna, то во всякомъ случаѣ bella donna.

Францъ показывалъ мнѣ много своихъ новыхъ вещицъ, которыя я нахожу очень хорошими, въ особенности, по ихъ тонкости, но мнѣ кажется, что онъ сбивается нѣсколько на народную пѣсню, хотя и въ лучшемъ смыслѣ слова, и не можетъ спастись, однако, отъ ея монотонности и однообразія формы.

Я получалъ письмо отъ графа *Матвея Вельморскаго*, который поручаетъ мнѣ передать вамъ отъ него пожеланіе всего лучшаго; онъ говоритъ, что ему бы хотѣлось еще много васъ видѣть, и много васъ слушать, прежде чѣмъ покинуть этотъ міръ.

Биоле по дорогѣ въ Берлинъ захалъ сюда ко мнѣ, но мнѣ не удалось посмотреть что-нибудь изъ его музыкальнаго приплода.

Ваше письмо къ *Йоахиму* я переслалъ въ Берлинъ, такъ какъ онъ измѣнилъ свои планы. *Шуманъ* и онъ прѣдутъ сюда лишь много позднѣе.

Венявскій (пѣвистъ) пробылъ здѣсь нѣсколько дней; по-моему, онъ теперь на распутии, гдѣ стоитъ надпись *aut*; отъ этого *aut* до *nil* ему надо лишь продолжать идти прежней дорогой, но до *Cesar* для него остается еще чрезмѣрный трудъ. Понятно, я говорю съ самой высокой точки зрѣнія въ искусствѣ, такъ какъ онъ въ совершенствѣ владѣетъ роялемъ и сочиняетъ очень мило.

Со времени нашей разлуки я не могъ ничего сдѣлать для своей ораторіи; теперь я рассчитываю взяться снова за нее, и при ближайшемъ нашемъ свиданіи я, — надѣюсь, — буду въ состояніи предложить вамъ вторую часть, если принять во вниманіе, что я предполагаю сперва заключить все произведеніе въ видѣ клавираусцуга и употребить слѣдующее лѣто на инструментовку и испрошенія, такъ, чтобы ораторію можно

¹⁾ Вы этимъ посвятили меня въ рыцари.

²⁾ «Фаустъ». — Первое исполненіе 8 ноября 1855 г.

было исполнить слѣдующею осенью.—
Передайте мой вѣжайшій поклонъ Кня-
гинямъ и вѣрьте въ глубокую и неиз-
мѣнную преданность вашего

Ант. Рубинштейна.

XVII.

Кельвъ, 22 февраля 1856 г.

Я долженъ обратиться къ вамъ съ
большою просьбою, и выказываемое вами
всегда доброе расположение ко мнѣ даетъ
мнѣ надежду, что вы не откажите въ ней.

Находясь теперь на берегахъ Рейна,
я посѣщу также и Кобленцъ, гдѣ мнѣ
бы хотѣлось представиться Е. К. В.
Принцессѣ Прусской и засвидѣтельствовать
ей мое музыкальное почтеніе,—
вотъ почему я обращаюсь къ вамъ съ
просьбой выхлопотать для меня рекомен-
дательное письмо отъ Е. И. В. вдов-
ствующей Великой Герцогини къ ея
дочери, если только, разумѣется, для
васъ не будетъ неприятно обращаться
къ ней съ просьбой изъ-за меня.

Я играю здѣсь 26-го, затѣмъ отпра-
вляюсь въ *Боннъ*, потомъ въ Кобленцъ
(если у меня будетъ письмо), оттуда
въ Майнцъ, откуда переѣду въ Штут-
гартъ, чтобы провести тамъ все лѣто
и усиленно работать надъ ораторіей,
которую я не особенно-то далеко подви-
нулъ до настоящаго времени.

Къ изложенной просьбѣ добавлю еще
одну: скажите *Зинсеру*, чтобы онъ воз-
вратилъ мнѣ мой квартетъ, который я
тщетно ожидаю уже два мѣсяца и съ
котораго у меня нѣтъ ни одной копіи.

Я игралъ въ Гамбургѣ, Бременѣ, Гано-
верѣ, Брунсвикѣ и др.,—ездѣ съ поря-
дочнымъ успѣхомъ. Въ Брунсвикѣ ис-
полнили мою увертюру къ оперѣ «Ди-
митрій»; здѣсь также будутъ играть ее;
мнѣ любопытно знать, какое впечатлѣніе
произведетъ она. *Гиллеръ* очень любез-
енъ со мною, хотя еще не совѣмъ
знаетъ, какъ относиться ко мнѣ, какъ
композитору. *Бишовъ* со своими спод-
вижниками представляетъ изъ себя точ-
ную копію, того, что, будучи музыкан-
томъ, встрѣчаешь въ каждомъ городѣ:
это *Цербергъ* музыкальной жизни города.
Подвергаешься риску быть сожраннымъ
имъ при вѣздѣ въ городъ и можешь
быть увѣреннымъ, что тебя не поща-
дятъ и при вѣздѣ, даже если удалось

ублажить сатану (публику) и другихъ
злыхъ духовъ (музыкантовъ).

Въ ГанOVERѣ я познакомился съ *Брам-
сомъ* и *Гриммоломъ*, и даже знакомство
съ *Иоахимомъ* мнѣ удалось завязать
только тамъ-же. Изъ этихъ трехъ назван-
ныхъ лицъ онъ интересовалъ меня больше
всего; онъ производитъ на меня впечат-
лѣніе послушника, который знаетъ, что
ему можно еще выбирать между монасты-
ремъ и міромъ, но еще не принять
твердаго рѣшенія.

Что же касается до *Брамса*, то я не
сумѣю точно опредѣлить произведенное
имъ впечатлѣніе; для салона онъ недо-
статочно изященъ, для концертной залы
недостаточно горячъ, для полей—недо-
статочно простъ, для города—недоста-
точно разностороненъ, а я мало довѣряю
такимъ людямъ.

Гриммъ мнѣ показался недоковчен-
нымъ наброскомъ Шумана.

Но я надѣждаю вамъ своими вѣчными
замѣчаніями, а поэтому кончаю письмо
и прошу сохранить обо мнѣ добрую па-
мять и засвидѣтельствовать мое почте-
ніе Княгинямъ.

Совершенно преданный вамъ

Ант. Рубинштейнъ.

Королевская гостинница, у Дидмана.

XVIII.

Мнѣ чрезвычайно жаль, дорогой Ру-
бинштейнъ, не воспользоваться вашимъ
визитомъ послѣ-завтра, о которомъ вы
извѣщаете меня, чрезъ посредство г.
Гальбергера. Вы знаете, какое искрен-
ное удовольствие чувствую я всегда
при свиданіи съ вами и съ какимъ
живымъ интересомъ отношусь къ ва-
шимъ новымъ произведеніямъ. На этотъ
разъ, въ частности, bin ich höchst ge-
spannt auf die Ausarbeitung Ihres «Ver-
lorenes Paradieses». Если продолженіе и
конецъ соотвѣтствуютъ началу, которое
вы мнѣ показывали, вамъ есть отъ чего
быть серьезно довольнымъ самимъ со-
бой и вы можете почитать спокойно съ
сознаніемъ, что написали высокое и пре-
красное произведеніе.

Къ несчастью, какъ бы не было сильно
мое любопытство вполне убѣдиться
въ этомъ, я не могу долѣе оставаться
здѣсь, а долженъ съ завтрашняго утра
пуститься въ путь въ Гранъ, гдѣ, не-

смотря на почти бесполезные переговоры, за ходомъ которыхъ вы, можетъ быть, слѣдили по журналамъ, кончатъ все же тѣмъ, что будутъ исполнять мою Мессу 31 Августа (въ день освященія базилики). Вы видите, что я имѣю лишь самое ограниченное время, чтобы поставить дѣло на ноги и не могу, не рискуя получить неприятности, измѣнить день своего прибытія, который я, къ тому же, официально опредѣлилъ около недѣли тому назадъ.

Поэтому, очень прошу извинить, дорогой Рубинштейнъ, мое невольное *бѣгство* (*Fugie*) и позволить мнѣ вознаградить себя за это въ недалекомъ будущемъ. По своему возвращеніи изъ Венгрии я поѣду черезъ Штутгартъ (къ срединѣ сентября). Можетъ быть я еще застану васъ тамъ, что было бы для меня очень чувствительнымъ удовольствіемъ. Мы спѣли бы вмѣстѣ хоры, сольныя партіи и оркестръ вашей новой партитуры *'vo vo goro!* И Винтербергеръ¹⁾ (который имѣлъ баснословный успѣхъ въ Роттердамѣ, Гарлемѣ и др., гдѣ онъ далъ нѣсколько органныхъ концертовъ, очень посѣщаемыхъ) могъ бы также принять участіе, такъ какъ путешествіе въ Цюрихъ я рассчитываю сдѣлать съ нимъ и, по пути, мы испробуемъ органы Ульма, Штутгарта, Фрибурга и Винтертура.

Будьте добры увѣдомить меня нѣсколькими строками о вашихъ прозкахъ на конецъ лѣта и на осень. Возвратитесь ли вы въ Лейпцигъ? Не подойдетъ ли вамъ испробовать свою ораторію сперва въ Веймарѣ? Въ послѣднемъ случаѣ, который былъ бы для меня наиболѣе приятнымъ, въ чемъ вы ничуть не сомнѣваетесь, я постарался бы облегчить вамъ хлопоты относительно копій и уберечь васъ отъ расходовъ на переписку. Самое позднее, къ концу октября, я возвращусь сюда и, если мы не встрѣтимся ранѣе, я увѣренъ, что вы не пропустите этотъ годъ безъ того, чтобы не пріѣхать вновь занять на нѣсколько дней вашу Альтенбургскую комнату, гдѣ вы можете быть увѣреннымъ, что будете всегда приняты самымъ дру-

¹⁾ Ученикъ Листа, композиторъ, пианистъ и органистъ (род. въ 1834 г. въ Веймарѣ), долгое время служившій профессоромъ въ С.-Петербургской консерваторіи.

жескимъ образомъ, такъ какъ почти ничто у насъ не измѣнилось.

Если у васъ имѣется свободная четверть-часа, напишите пьесу въ нѣсколько страничекъ для Гальбергера, не заставляя его ждать долѣе, такъ какъ я особенно настаивалъ бы на томъ, чтобы одна изъ вашихъ вещицъ появилась въ первомъ выпускѣ «Pianoforte».

Княгиня поручаетъ мнѣ передать вамъ ея лучшія пожеланія, къ которымъ я присоединяю изъявленіе искренней и сердечной дружбы со стороны преданнаго вамъ

Ф. Листа.

6 Августа. 56.

Дошли ли до васъ мои *вещи* въ партитурѣ? Продолжайте адресовать въ Веймаръ.

XIX.

Берлинъ, 19 августа 1856 г.

Прежде всего, мнѣ слѣдуетъ поблагодарить васъ за шесть любезно присланныхъ вами партитуръ; я читаю и перечитываю ихъ съ величайшимъ интересомъ, и онѣ причиняютъ мнѣ страданіе лишь въ одномъ отношеніи: заставляютъ сожалѣть, отчего я не состою гдѣ-нибудь капельмейстеромъ, чтобы имѣть средства исполнять ихъ и, слѣдовательно, слушать насколько возможно чаще.

Я далъ *Гальбергеру* для его «*Forteniano*» одинъ этюдъ,—единственно потому, что вы редактируете это изданіе, такъ какъ я отношусь къ предпріятію Гальбергера не особенно горячо и думаю, что, вмѣсто того, чтобы пріучить меня публики къ большимъ произведеніямъ или къ серьезному въ музыкѣ. оно разовѣетъ только и безъ того уже столь сильную и столь зловредную склонность ея къ пустякамъ или, точнѣе, къ мелочамъ.

Я былъ въ Веймарѣ, предполагая встрѣтить васъ тамъ, чтобы показать вамъ одну оконченную или почти оконченную работу; говорю «почти» потому, что произведеніе подобнаго рода, мнѣ кажется, никогда не можетъ быть закончено; каждый разъ, какъ я его играю, мнѣ хочется дѣлать въ немъ измѣненія, вставки, пропуски, и я считаю его конченнымъ только въ то время, когда оно лежитъ въ моемъ «знаменитомъ» сундукѣ.

Что же касается до его исполненія, то я теряю уже всякое мужество. Я предложилъ было его Штерну, но тотъ отказался, говоря, что онъ не можетъ въ виду того, что, по приказанію Короля, долженъ поставить ораторію *Рейнталера* и что для остальныхъ концертовъ уже приготовлены *Месса D-dur Бетховена*, «*Израиль*» *Генделя* и «*Павелъ*» *Мендельсона*.

Академія отказала мнѣ на такихъ же основаніяхъ, сдѣлавъ, притомъ, еще лестное замѣчаніе, что отнынѣ она предполагаетъ заниматься лишь произведеніями знаменитыхъ композиторовъ, уже умершихъ.

Мнѣ остается, слѣдовательно, исполнить ораторію на собственный счетъ, что для меня вполне невозможно съ тѣхъ поръ, какъ я уже не получаю болѣе ежегодной субсидіи отъ Великой Княгини Елены Павловны.

Бенедиктъ обѣщаль мнѣ исполнить ее на одномъ торжествѣ въ Англіи въ будущемъ году, но я не думаю, чтобы онъ вправду намѣривался сдѣлать это: обѣщаніе, подлежащее исполненію черезъ годъ, должно считаться даннымъ на вѣтеръ.

Я думаю остаться здѣсь на цѣлую зиму и постараться найти либретто для оперы, чтобы попытать свои силы и въ этомъ родѣ. Если она удастся мнѣ, я легко достигну всего, чего желаю; въ противномъ же случаѣ, я пущусь въ обратный путь въ Россію, страну, гдѣ многое идетъ лучше, чѣмъ въ другихъ странахъ, а многое другое не хуже, чѣмъ всюду въ иномъ мѣстѣ.

Мнѣ интересно узнать впечатлѣніе, произведенное вашей *Гранской мессой*. Вы, во всякомъ случаѣ, счастливы, будучи въ состояніи исполнять и слушать все сочиняемое вами. Я предполагаю навѣститъ васъ въ Веймаръ, когда вы возвратитесь къ родному очагу; а до тѣхъ поръ—прощайте и не поминайте лихомъ всецѣло преданнаго вамъ

Ант. Рубинштейна.

XX.

Я глубоко сожалѣю, дорогой Рубинштейнъ, что не могъ воспользоваться вашимъ визитомъ въ Веймаръ и, искренно благодаря васъ за доброе намѣреніе,

прошу васъ доставить мнѣ полное вознагражденіе вторымъ визитомъ послѣ моего возвращенія.

Изъ извѣстій, полученныхъ мною изъ Альтенбурга, я знаю, что вы разсчитываете провести часть зимы въ Берлинѣ и устроить тамъ исполненіе «*Потеряннаго Рая*», который, безъ сомнѣнія, окажется произведеніемъ *хорошо найденнымъ* и отъ котораго вы *найдете* себя въ хорошемъ расположеніи. Будьте добры не пропустить, пожалуйста, во время увѣдомить меня о днѣ, когда онъ будетъ исполняться, такъ какъ я хочу присутствовать при этомъ первомъ исполненіи и непременно прибуду въ Берлинъ, если не будетъ безусловныхъ помѣхъ.

Къ концу октября я думаю возвратиться въ Веймаръ и серьезно приняться за работу, что является для меня почти невозможнымъ въ другомъ мѣстѣ. Репетиціи моей мессы идутъ здѣсь чудесно и я надѣюсь на очень хорошее исполненіе 31-го числа въ Гранѣ, гдѣ, впрочемъ, въ этотъ день будетъ столько другихъ вещей и лицъ, посмотрѣть и послушать совершенно иного значенія, чѣмъ моя месса, что изъ нея едва-ли услышать и три такта. Къ счастью, мое произведеніе имѣетъ къ своей выгодѣ двѣ предварительныя генеральныя публичныя репетиціи въ Пештѣ, на будущей недѣлѣ, и послѣднюю репетицію въ самомъ Гранѣ. Целльверъ будетъ, вѣроятно, присутствовать и вы получите свѣдѣнія чрезъ него. Можетъ быть также исполнять эту же мессу 28-го сентября (день св. Венцеслава, покровителя Богеміи) въ Прагѣ, откуда мнѣ только что писали по этому поводу.

Вы мнѣ сдѣлаете большое удовольствіе, дорогой Рубинштейнъ, написавъ кое-что о своихъ прозктахъ на осень и лѣто и, въ случаѣ, если, я могу быть вамъ полезнымъ въ чемъ либо, то очень прошу оказать мнѣ одолженіе, располагая мною вполне, какъ человѣкомъ, искренно къ вамъ привязаннымъ и преданнымъ.

Ф. Листъ.

Пештъ.

21 Августа, 56.

Адресуйте постоянно въ Веймаръ.

Я все еще разсчитываю въ серединѣ сентября ѣхать чрезъ Штутгартъ въ

Цюрихъ; но, возможно, что Прага задержитъ меня дней на пятнадцать.

XXI.

С.-Петербургъ, 12 ноября 1859 г.

Позвольте поздравить васъ, а также и княгиню Витгенштейнъ, по случаю свадьбы княжны Марин; я объ этомъ только-что узналъ отъ г-жи *Штарк* и очень обрадованъ, такъ какъ настоящій бракъ удаченъ во всѣхъ смыслахъ.

Стоитъ ли рассказывать вамъ о всѣхъ мытарствахъ, пройденныхъ мною за время послѣ нашей разлуки? Нѣтъ. я оставляю себѣ удовольствіе передать вамъ все это на словахъ, весною, на пути въ Вѣну, куда я повезу четырехъ-актную оперу на слова Мозенталя ¹⁾ которую мнѣ бы хотѣлось поставить въ этомъ городѣ: въ немъ, по моему, находится лучшая нѣмецкая опера, въ смыслѣ средствъ исполненія.

Не знаю, достаточно ли вы интересуетесь музыкальнымъ движеніемъ въ Россіи для того, чтобы знать, что мы основали музыкальное общество, имѣющее, среди другихъ цѣлей, и цѣль исполнять произведенія всѣхъ композиторовъ, всѣхъ школъ и всѣхъ временъ; первый концертъ назначенъ на 23-е число этого мѣсяца, во второмъ Нелисовъ долженъ играть вашъ Es-dur'ный концертъ, а къ другимъ—я готовлю «*Прелюды*» и «*Орфей*»; мнѣ бы хотѣлось, кромѣ того, дать еще что-нибудь изъ Вагнера, сверхъ увертюры «*Фаустъ*». уже включенной въ наши программы. Я думалъ о вступленіи ко второму дѣйствию «*Летучаго Голландца*» съ хоромъ изъ 80 дамъ-любительницъ, но не знаю, какъ мнѣ раздобыть партитуру: отпечатана ли она, есть ли у васъ и можете ли вы одолжить ее мнѣ? Это было бы съ вашей стороны очень любезно и я былъ бы глубоко признателенъ вамъ. А такъ какъ я теперь нахожусь въ мірѣ иллюзій; то позвольте ужъ мнѣ напередъ поблагодарить васъ и присовокупить просьбу выслать партитуру въ возможно скоромъ времени по моему адресу: «*господину Рубинштейну у Семеновскаго моста на Фонтанкѣ въ домъ Кандаурова № 88*» ²⁾

¹⁾ «Дѣти степей».

²⁾ Весь этотъ адресъ въ подлинникъ очень курьезно выписанъ буквами французскаго алфавита.

Я прочелъ съ величайшимъ наслаженіемъ вашу книгу о *цыганахъ*; она въ высшей степени интересна одинаково какъ для музыкантовъ, такъ и для непосвященныхъ. Я только сожалѣлъ объ отсутствіи нотныхъ примѣровъ ихъ гармоній и мелодій, — особенно для тѣхъ, которые никогда не слышали этой музыки и, слѣдовательно, не могутъ составить себѣ никакого понятія объ этихъ звуковыхъ вакханаліяхъ и этой музыкальной «*furia Zingarese*» ¹⁾.

Чѣмъ вы заняты теперь? Я бы съ большимъ удовольствіемъ провелъ у васъ день или два; для меня это единственное средство спастись «*von dem ewigen Einerlei*» ²⁾, среди котораго живешь вездѣ, кромѣ Альтенбурга.

Итакъ, до свиданія въ будущемъ апрѣлѣ; а до тѣхъ поръ пріймите самыя искреннія пожеланія всего лучшаго и увѣренія въ дружескихъ чувствахъ, съ которыми всегда относился и будетъ относиться весь преданный вамъ

Ант. Рубинштейнъ.

XXII.

Конечно, мой уважаемый другъ, я не перестану принимать искреннее и законное участіе въ развитіи карьеры, проходимою вами съ такой рѣдкой доблестью, и все то, что скажете вы мнѣ о вашей дѣятельности, какъ композитора и музыкальнаго директора, всегда будетъ живо интересовать меня. Спасибо же за ваше доброе письмо, содержащее къ тому же объщаніе, которое мнѣ будетъ очень пріятно увидѣть исполненнымъ: это — объщаемый вами будущей весной визитъ въ сопровожденіи вашей 4-хъ актной оперы—и сверхъ того, вѣроятно, вашей «*Пѣсни птени*» («*Nohes Lied*»), о которой вы мнѣ не говорите, но съ которой, несмотря на это, я не менѣе желалъ бы познакомиться.

Подумали ли вы кстаи о возможности исполнить вашъ «*Потерянный рай*» въ Петербургѣ? Я настойчиво совѣтывалъ бы это, такъ какъ это произведеніе капитальное, дѣлающее вамъ большую честь и мѣсто его, по моему, прямо намѣчено въ вашихъ концертахъ. По этому

¹⁾ «Цыганское бѣшенство».

²⁾ Отъ вѣчнаго однообразія.

поводу позвольте сдѣлать вамъ вполне искренне комплиментъ за идею (рѣдкую влѣдствіе справедливости ея), которая господствовала при составленіи программы этихъ концертовъ. Если она будетъ продолжать преобладать и если въ дѣйствительности, въ Петербургѣ рѣшаются быть справедливыми, какъ вы мнѣ пишете, «ко всѣмъ художникамъ всѣхъ школъ и всѣхъ временъ» (не исключая и нашего!), то знаменитый стихъ: «C'est du Nord que nous vient aujourd'hui la lumière» оправдается даже въ отношеніи музыки! Во Франціи и въ Германіи мы еще далеки отъ этого — и классическое *фарисейство* возвышаетъ здѣсь свой голосъ, чтобы дать другой оборотъ *меркантилизму*, этому *богатому безстыднику*, который съ полнымъ успѣхомъ заставляетъ плясать подь звуки своей пронзительной флейты крупные журналы и ихъ многочисленныхъ читателей, тогда какъ его противникъ (*фарисейство*) ничего не достигаетъ, кромѣ лишь «*Improperia*» и «*Иереміадъ*» *сочиненныхъ* не Палестриной!

Вашъ выборъ интродукціи 2-го акта «*Fliegender Holländer*» кажется мнѣ превосходнымъ и я заставлю переписать партитуру (этой сцены) для васъ, въ виду того, что полную партитуру оперы достать очень трудно, я же владѣю лишь *автографомъ* ея, который мнѣ совѣстно было бы выпустить изъ рукъ. Дней черезъ пятнадцать я вамъ вышлю что нужно для вашей программы.

Княгиня Марія Гогенлоэ находится теперь въ Петербургѣ и будетъ очарована встрѣчей съ вами. Ея мужъ также достаточно занимается музыкой и очень приятно играетъ многія «*Lieder ohne Worte*» своего сочиненія. Ибо они, навѣрное, доставятъ себѣ удовольствіе быть въ первомъ ряду апплодирующей публики, во время представленій вашей оперы въ Вѣнѣ. И такъ, до свиданья, мой дорогой Рубинштейнъ, до весны — и всегда вашъ, съ искреннимъ уваженіемъ и преданностью

Ф. Листъ.

Веймаръ, 3 декабря 1859 г.

P. S. Если вы увидите М-ле Ингеборгу Штаркъ, будьте добры передать ей мои горячія привѣтствія. Если ея путь въ Парижъ поведетъ ее чрезъ Веймаръ, то

она можетъ быть увѣренной, что встрѣтитъ меня здѣсь; такъ какъ, не смотря на объявленія журналовъ, которыя въ числѣ прочихъ фантазій, любятъ заставлять меня путешествовать то тамъ, то здѣсь, я не двинусь отсюда втеченіи нѣсколькихъ мѣсяцевъ, продолжая работать изъ всѣхъ силъ — хотя бы только, чтобы доказать «*благосклонной критикѣ*» и болтунамъ, что очень прискорбно, что я вбилъ себѣ въ голову *стать* композиторомъ! — Это напоминаетъ пословицу: *On devient cuisinier, mais on nait rôtisseur* ¹⁾.

XXIII.

Траункирхень, около Гмунденскаго озера, 18-го іюля 1871 г.

Вамъ извѣстно, что я принялъ на эту зиму управленіе концертами музыкальнаго общества въ Вѣнѣ; мнѣ бы хотѣлось дать публикѣ какую-нибудь интересную новинку; *Целльнеръ* сказалъ мнѣ, что вашъ «*Христосъ*» уже оконченъ; довѣрите-ли вы это сочиненіе мнѣ? Я поставилъ бы его во вторникъ на святой; если бы, случайно, вамъ желательно было бы дирижировать имъ лично, — я былъ бы очень счастливъ и всецѣло отдаюсь въ ваше распоряженіе для предварительнаго разучиванія какъ хоровъ, такъ и оркестра; но во всякомъ случаѣ, я желалъ бы знать напередъ, могу ли я разсчитывать для этого концерта на ваше сочиненіе. Если вы удостоите меня отвѣтомъ по этому поводу, то можете адресовать его либо въ Вѣнскій музыкальный магазинъ Леви, либо *Симону Лёве*, котораго я часто вижу.

До меня дошло печальное извѣстіе о смерти *Таузига*: это ужасно. Я глубоко огорченъ этой смертью, тѣмъ болѣе, что, вмѣстѣ съ моимъ братомъ и Бюловымъ, онъ послѣдній изъ великихъ піанистовъ-виртуозовъ, а, вѣдь, инструментальная музыка можетъ лишь пастъ съ исчезновеніемъ виртуозности: искусство двигаютъ впередъ вовсе не «*хорошіе музыканты*».

Такъ называемый «хорошій музыкантъ» — это депутатъ правой, центра, лѣвой, но искусство необходимъ дикта-

¹⁾ Можно выучиться стать поваромъ, но чтобы хорошо жарить — для этого нужно *родиться*.

торъ, императоръ. Композиція есть законъ, а виртуозъ — исполнительная власть. Впрочемъ, этотъ предметъ настолько задѣваетъ меня за живое, что я готовъ пуститься въ незакончныя разглагольствованія. Простите.

Еще разъ прошу васъ дать мнѣ отвѣтъ по поводу моей просьбы и считать меня вполне искренно преданнымъ вамъ вашимъ почитателемъ.

Ант. Рубинштейнъ.

Моя жена шлетъ вамъ свой привѣтъ.



ЛИСТЬ ВЪ РОССІИ ¹⁾.

Скоро послѣ смерти Листа, я написалъ письмо извѣстной вѣмецкой писательницѣ о музыкѣ и издательницѣ музыкальныхъ біографій и цѣлыхъ корреспонденцій, а вмѣстѣ пріятельница Листа—Маріи Липсіусъ (носящей псевдонимъ: La Mara), и совѣтовалъ ей собрать и издать всѣ письма Листа. При этомъ я обѣщаль ей добыть всѣ листовскія письма, находящіяся въ Россіи, какія только мнѣ удастся получить. Она согласилась, и осенью 1893 года это собраніе было напечатано въ Лейпцигѣ извѣстною музыкальною фирмою: Брейткопфъ и Гертель. Писемъ же Листа мнѣ удалось собрать столько, и такихъ значительныхъ по содержанию, что на подобную массу Ла-Мара не смѣла даже рассчитывать: это она не разъ потомъ выражала мнѣ съ удивленіемъ и благодарностью.

Листъ пріѣхалъ въ Петербургъ въ 1842 году, не только потому, что онъ въ это время, начиная съ 1840 года, совершалъ свои колоссальныя музыкальныя путешествія по всей Европѣ, но также и потому, что получилъ нѣсколько специальныхъ приглашеній пріѣхать къ намъ. Еще въ Парижѣ онъ былъ знакомъ съ разными русскими семействами (въ томъ числѣ съ Обрѣзковыми), и многіе изъ русскихъ, тамъ собиравшихся, усердно упрашивали Листа, тогдашнюю модную знаменитость, не за-

быть во время будущихъ своихъ путешествій и Россію. Въ началѣ 1839 года, въ числѣ множества концертовъ, данныхъ Листомъ въ Римѣ, особенно выдающуюся роль сыгралъ концертъ, данный имъ въ залахъ князя Дм. Влад. Голицына, московскаго генераль-губернатора, проживавшаго тогда довольно долгое время въ Римѣ. Устроивалъ этотъ концертъ, съ благотворительною цѣлью, графъ Мих. Юрьев. Вѣльгорскій, извѣстный тогда русскій меломанъ и композиторъ-любитель. Публика была самая избранная, въ числѣ ея очень много русской знати, а также посланниковъ разныхъ государствъ и римскихъ кардиналовъ. Всего замѣчательнѣе въ этомъ аристократическомъ концертѣ было то, что Листъ все время игралъ одинъ, не было кромѣ него, впродолженіе всего вечера, никакого другого музыкальнаго исполнителя или пѣвца. Это была тогда совершенная новость. Никто еще раньше Листа не осмѣливался, впродолженіе цѣлаго концерта, занимать собою однимъ вниманіе цѣлаго собранія слушателей, да еще такого своенравнаго, причудливаго, избалованнаго и мало-музыкальнаго, какимъ бываетъ, въ большинствѣ случаевъ, собраніе аристократовъ. Не смотря, однако же, ни на что, Листъ произвелъ громадное впечатлѣніе и унесъ съ собою слушателей. Можно полагать не безъ основанія, что иные изъ восхищенныхъ русскихъ опять звали Листа въ Петербургъ.

Лѣтомъ слѣдующаго, 1840 года, Листъ давалъ концертъ въ Эмсѣ, и пробылъ тамъ три дня. Въ это время въ Эмсѣ находилась императрица Александра Теодоровна и Листъ игралъ у ней каждый вечеръ.

¹⁾ Настоящая статья есть извлеченіе изъ статьи подъ названіемъ: «Листъ, Шуманъ и Берліозъ въ Россіи», напечатанной въ «Сѣверномъ Вѣстникѣ» 1889 года, Іюль и Августъ. Но въ текстѣ сдѣланы здѣсь авторомъ нѣкоторыя прибавки, впрочемъ не большія.

«При первом же представлении (какъ разсказывала впоследствии сама Листъ своей биографшѣ, Листъ Раманнъ (Ramann, Franz Liszt, II, 84), императрица сурово (harsch) спросила его: «А вы еще не были въ Петербургѣ?» (Русская императрица, забываясь мы отъ себя, супруга императора Николая I, слишкомъ привыкла, чтобъ всѣ европейскія знаменитости стремились въ Петербургъ и считали бы за счастье тамъ показаться). Потомъ она указала ему на фортепiano, къ которому онъ и присѣлъ. Но инструментъ оказался болѣе чѣмъ плохимъ — онъ просто нигуда не годился, а при его сильной игрѣ струны пошли лопаться одна за другою. Всѣ сидѣли холодные и натянутые, точно по заданному камертону. Первая пьеса прошла, не произведя ни малѣйшаго эффекта. Императрица даже какъ будто мало обращала вниманія на Листа, и съ оживленіемъ разговаривала съ Мейерберомъ. Только одна изъ молодыхъ великихъ княженъ была крайне любезна съ великимъ піанистомъ. Но скоро потомъ Листъ взялъ такъ свое. Послѣ чая, его снова попросили играть, и — ледъ во всѣхъ присутствующихъ растаялъ. Листъ сыгралъ «Ave Maria» Франца Шуберта въ своемъ переложеніи, и такъ сыгралъ, что императрица была растрогана. Слезы выступили у ней на глазахъ, придворныя дамы и кавалеры поспѣшили перестроить камертонъ. Восхищеніе, глубокое чувство, наконецъ энтузіазмъ выразились на всѣхъ лицахъ, полились восторженнѣе комплименты, похвалы. Фантазія на «Гугенотовъ» произвела такой же эффектъ. Съ этого дня императрица никогда не переставала быть горячей почитательницей Листа.

Однако же и послѣ Эмса онъ еще цѣлыхъ полтора года не ѣхалъ въ Россію. Это случилось уже только въ первой половинѣ 1842 года, послѣ его путешествія въ Берлинъ, гдѣ онъ далъ, съ громаднымъ успѣхомъ, цѣлыхъ 21 концертъ (такой массы концертовъ за одинъ разъ, въ одномъ и томъ же мѣстѣ, онъ кажется, еще нигдѣ не давалъ). Въ Петербургѣ поминутно получались, одни за другими, все новыя и новыя газетныя свѣдѣнія о берлинскихъ колоссальныхъ триумфахъ Листа, и возбуждали всеобщія ожиданія: всѣмъ извѣстно было, что изъ Берлина Листъ пріѣдетъ къ намъ въ Петербургъ.

Это совершилось 8 апрѣля. На другой же день Листъ представлялся императору Николаю I, который, едва выйдя въ аудіенцъ-залу, и оставивъ въ сторонѣ всѣхъ генераловъ и сановниковъ, тутъ ждавшихъ, прежде всего обратился къ Листу со словами: «Monsieur Liszt, я очень радъ видѣть васъ въ Петербургѣ», и затѣмъ вступилъ съ нимъ въ разговоръ. Спустя четыре дня (8 апрѣля), Листъ далъ свой первый концертъ въ залѣ Дворянскаго собранія, перепол-

ненной до пельзя. Слушателей было свыше 3,000 человекъ. Все было необыкновенно въ этомъ концертѣ. Во-первыхъ то, что одинъ Листъ являлся все время на эстрадѣ: кромѣ него не было, во весь концертъ, никакихъ другихъ исполнителей, ни оркестра, ни пѣвцовъ, ни солистовъ на какомъ бы то ни было другомъ инструментѣ. Это была для всѣхъ какая-то неслыханная, необычайная новость, какъ будто даже дерзость. Какое самолюбіе! какое раздутое самомнѣніе! Меня одного, дескать, довольно. Слушайте меня одного, больше никого не надо. Потомъ, эта манера поставить для себя маленькую эстраду на самой срединѣ залы, словно островокъ среди океана, словно высокій престолъ какой надъ головами толпы, — и оттуда лить на всѣхъ потоки своей силы и власти. И потомъ опять, какая музыка у него назначена была на афишахъ: не только фортепiанныя вещи, которыя и составляють настоящую его, единственную задачу, — нѣтъ, этого ему для его безмѣрнаго самолюбія мало — ему надо замѣнить собою и оркестръ и человѣческіе голоса. Онъ беретъ «Аделаиду» Бетховена, романсы Шуберта — и рѣшается исполнять ихъ за мѣсто пѣвцовъ и пѣвицъ! На одномъ фортепiано! Онъ беретъ большія оркестровыя сочиненія, увертюры, симфоніи — и тожъ исполняетъ ихъ одинъ одинешенекъ, за цѣлый оркестръ, безъ всякой помощи, безъ единого звука скрипки, валторны, литавры! И въ такой еще громадной залѣ! Вотъ чудакъ-то!

Въ своихъ автобіографическихъ воспоминаніяхъ объ императорскомъ училищѣ Правовѣдѣнія (гдѣ я воспитывался вмѣстѣ съ А. Н. Сѣровымъ, съ которыми мы были пріятелями), я разсказывалъ:

«Когда зала стала наполняться, я тутъ увидаль, въ первый разъ своей жизни. — Глинку. Мнѣ его указалъ Сѣровъ, который незадолго до того съ нимъ познакомился, и, конечно, поспѣшилъ подойти къ нему, съ улыбками, вопросами и рукопожатіями. Однако, Глинка не долго съ нимъ распространялся; его стала кликать одна старая дама, сухая и старая, какъ говорила, отличная тогдашняя піанистка — m-me Палибина (далее слѣдуетъ разговоръ этой дамы съ Глинкой про оперу «Русланъ и Людмила», сочиненіе которой въ то время подвигалось къ концу)...

«Вдругъ сдѣлался въ биткомъ набитомъ залѣ Дворянскаго собранія какой-то шумъ, всѣ повернулись въ одну сторону, и мы увидѣли Листа, прохаживающагося по галлерей за колонами, подъ

ручку съ толстопузыймъ графомъ Млх. Юрв. Вьельгорскимъ, который медленно двигался, вращая огромными выпученными глазами, въ завятомъ à la Аполлонъ Бельведерскій кудрявомъ нарикѣ и въ громадномъ бѣломъ галстухѣ. Листъ былъ тоже въ бѣломъ галстухѣ, поверхъ котораго красовался у него на шеѣ орденъ Золотой Шпоры, не задолго передъ тѣмъ данный ему папой, съ какими-то орденами, на цѣпочкахъ, на отворотѣ фрака. Онъ былъ очень худощавъ, держался сутуловато, и хотя я много читалъ про его знаменитый «флорентинскій профиль», дѣлавшій его будто-бы похожимъ на Данта, я не нашелъ ничего хорошаго въ его лицѣ. Мнѣ уже сильно не понравилась эта манія орденовъ, а потому точно также мало нравилось его приторное изысканное обращеніе со всеми встрѣчавшимися. Не что сильно поражаело—это громадная блокурая грива на головѣ. Такихъ волосъ никто не смѣлъ тогда носить въ Россіи, они были здѣсь строжайше запрещены. Тотчасъ пошелъ глухой говоръ по залу, замѣчания и отрывы про Листа. У моихъ соудей разговоръ, на минуто прерванный, снова завязался. Мадамъ Палибина спрашивала Глинку, слышалъ-ли онъ уже Листа. Тотъ отвѣчалъ, что да, слышалъ еще вчера вечеромъ, у графа Вьельгорскаго. «Ну, и что-же, какъ вы его нашли?» спрашивала неотвязчивая знакома. И тутъ я пришелъ въ неописанное изумленіе и негодование: Глинка безъ малѣйшаго затрудненія отвѣчалъ, что иное Листъ играетъ превосходно, какъ никто въ мірѣ, а иное пренесочно, съ префальшивымъ выраженіемъ, растягивая темпы, и прибавляя къ чужимъ сочненіямъ, даже къ Шопену и Бетховену, Веберу и Баху, множество своего собственнаго, часто безнкуснаго и никуда негоднаго, пустѣйшихъ украшеній. Я былъ ужасно скандализированъ. Какъ! вотъ какъ смѣетъ отзываться о великомъ гениальномъ Листѣ, отъ котораго съ ума сходитъ вся Европа, какой-то нашъ «посредственный» русскій музыкантъ, еще ничѣмъ особеннымъ себя не заявившій! Я былъ ужасно сердитъ, мадамъ Палибина тоже, кажется, не совсемъ-то расположена была раздѣлять мнѣніи Глинки, и смѣясь говорила: «Allons donc, allons donc, tout cela ce n'est que rivalité de métier!» Глинка, тоже смѣясь, и пожимая плечами, отвѣчалъ: «какъ вамъ угодно!». Но въ эту минуто Листъ, посмотрѣвъ на часы, сошелъ съ галереи, протѣснился сквозь толпу и быстро подошелъ къ эстрадѣ, но вмѣсто того, чтобы подняться по ступенкамъ, всполичъ сбоку прямо на возвышеніе, сорвалъ съ рукъ бѣлый свон лайковыя перчатки и бросилъ ихъ на полъ, подѣ фортепіано, низко раскланялся на всѣ четыре стороны, при томъ громъ рукоплесканій, какого въ Петербургѣ навѣрное съ самаго 1703 года еще не бывало, и сѣлъ. Мгновенно наступило въ залъ такое молчаніе, какъ будто всѣ разомъ умерли, и Листъ началъ, безъ единой ноты прелюдированія, виолончельную фразу въ началѣ увертюры «Вальгельма Телля». Кончилъ свою увертюру, и пока зала тряслась отъ громовыхъ рукоплесканій, онъ быстро перешелъ къ другому фортепіано (стоявшему хвостомъ впередъ), и такъ мѣнялъ роль для каждой новой пьесы, являясь лицомъ то одной, то другой половинѣ залы. Въ этомъ же своемъ концертѣ Листъ игралъ еще Andante изъ «Лучія», свою фантазію на Моцартова «Донъ-Жуана» переложенную для фортепіано «Ständchen» Шуберта,

«Аделаиду» Бетховена, и «Эрлькѣнга» Шуберта, и въ заключеніе — очень плохой и ничтожный по музыкѣ, но увлекательный по ритму и курьезный по гармоніямъ свой «Galop chromatique»... Мы съ Стрѣвымъ были послѣ концерта какъ помѣшанные, едва сказали другъ другу по нѣскольку словъ, а поспѣшили каждый домой, чтобы поскорѣ написать одинъ другому (мы тогда были въ постоянномъ перепискѣ, такъ какъ я еще началъ свой курсъ въ училищѣ правовѣдствія) свои впечатлѣнія, свои мечты, свои восторги. Тутъ мы, между прочимъ, клялись другъ другу, что этотъ день 8-го апрѣля 1842 года отнынѣ и на вѣки будетъ намъ священный, и до самой гробовой доски мы не забудемъ ни одной его черточки. Мы были какъ влюбленные, какъ бѣшеные. И не мудрено. Ничего подобнаго мы еще не слыхивали на своемъ вѣку, да и вообще мы никогда еще не встрѣчались лицомъ къ лицу съ такою гениальною, страстно, демоническою натурою, то носившеюся ураганомъ, то разливавшееся потоками пѣвной красоты и граціи... (Русская Старина, 1881, июль, стр. 266).

Впечатлѣніе отъ Листовой игры было рѣшительно подавляющее, даже тогда, когда онъ игралъ такія плохія вещи, какъ «Аделаида» Бетховена, или фаворитное у всѣхъ европейскихъ публикъ Andante изъ «Лучія». Во 2-мъ концертѣ всего замѣчательнѣе являлся у него одна мазурка Шопена (B-Dur) и «Erlkönig» Франца Шуберта — этотъ послѣдній въ его собственномъ переключеніи, но исполненный такъ, какъ навѣрное никогда не исполнялъ еще ни одинъ изъ певъ въ мірѣ. Это была настоящая картина, полная поэзіи, таинственности, волшебства, красокъ, лошадиного грознаго топота, чередующагося съ отчаяннымъ голосомъ умирающаго ребенка. Я думалъ, что никогда на своемъ вѣку не услышу больше ничего подобнаго, и однако вышло, что я жестоко ошибался: въ послѣдствіи, я слышалъ много разъ и «Erlkönig», и мазурку Шопена въ исполненіи Рубинштейна, и долженъ былъ въ восторгѣ признаться, что тутъ Рубинштейнъ ни на одну ноту не уступалъ Листу. Но чего не далъ мнѣ никогда Рубинштейнъ, не смотря на всю гениальную талантливость своей игры (когда исполнялъ созданіе Шопена и Шумапа), это такого выполненія, на фортепіано, симфоній Бетховена, какое мы слышали въ концертахъ Листа. Притомъ-же, Рубинштейнъ почти никогда не бралъ себѣ задачей выполнять однимъ фортепіаномъ великія оркестровыя созданія, его задача была всегда болѣе сжатая и тѣсная: одиѣ фортепіанныя пьесы (исключенія: увертюра «Эгмопта», маршъ изъ «Ruines d'Allupez», танцы изъ «Демона» и «Ферморса»). Во 2-мъ концертѣ своемъ (11-го апрѣля) Листъ сыгралъ всю вторую половиную «Пасторальной симфоніи». Мы съ Стрѣвымъ этой симфоніи вовсе еще не знали, и оттого наше изумленіе, наша радость, наши восторги были тѣмъ неожиданнымъ и тѣмъ больше. Въ послѣдствіи, мнѣ еще одинъ только разъ въ жизни привелось услышать это скерцо и бурю въ подобномъ-же исполненіи: это когда Берліозъ сыгралъ ихъ въ Петербургѣ, на оркестрѣ. Ну, да вѣдь Листъ и Берліозъ, это были два родные брата по генію и глубокой поэзіи! — Въ 3-мъ своемъ концертѣ (22-го апрѣля), въ залѣ Энгельгардта, Листъ игралъ «Concertstück» Вебера и сонату Бетховена «Sonata quasi fantasia» (слыдуютъ подробности о ихъ испол-

меню Листомъ). Мы съ Сьровымъ присутствовали послѣ того и на всѣхъ прочихъ концертахъ Листа»...

Въ тотъ же самый день 8-го апрѣля Сьровъ (которому тогда было всего 22 года) писалъ мнѣ:

«Во первѣйшихъ, позволь мнѣ тебя поздравить съ причастіемъ великихъ тайнъ искусства, и потому—дай немного приадуматься. Вотъ уже почти два часа, какъ я оставилъ залу, а я все еще виѣ себя: гдѣ я? гдѣ мы? что это, на яву, или во снѣ? Неужели я точно Листа слышалъ? Надобно покаяться: я ожидалъ многого по описаніямъ, предчувствовалъ многое по какому-то невѣдомому убѣжденію, но дѣйствительность далеко за собою оставила всѣ надежды! Счастливы, истинно счастливы мы, что живемъ въ 1842 году, когда на свѣтъ есть такой исполнитель, и зготъ исполнитель заѣхалъ въ нашу столицу и намъ довелось его слышать. Восклицаній много, для меня даже слишкомъ много, но дѣлать нечего, удержаться невозможно, надобно выдержать лирической кризисъ, пока можно будетъ съ толкомъ выражаться... ты на меня за это не разсердишься... О, какъ я счастливъ, какое сегодня торжество, какъ будто вѣсь Божій свѣтъ слотреть иначе! И все это надѣлалъ одинъ человекъ своимъ исполненіемъ! О, какъ велика велиכותъ въ музыкѣ! Рѣшительно не могу связать ни одной мысли — все существо мое въ какомъ-то неестественномъ напряженіи, въ какомъ-то неизъяснимомъ восторгѣ, въ какомъ-то блаженномъ упоеніи...¹⁾

Первый печатный отзывъ о концертѣ Листа появился черезъ два дня, 10 апрѣля, но раньше всего не въ русской, а въ нѣмецкой газетѣ, «S. P. Zeitung». Какъ въ этой первой статьѣ, такъ и въ двухъ другихъ, слѣдовавшихъ за нею, авторъ безмѣрно восторгался Листомъ, находилъ его «единственнымъ, несравненнымъ, недосыгаемымъ», подробно и восторженно описывалъ свои впечатлѣнія, но вмѣстѣ съ изумленіемъ описывалъ его «небывалую технику». Это были статьи очень приличныя, даже теплыя, впрочемъ безъ всякаго особеннаго колорита, совершенно въ рендантъ къ тому, что болѣе или менѣе даровито и удачно писалось тогда во всей Германіи, особенно въ Берлинѣ.

Изъ русскихъ газетъ и журналовъ, первую выступила—«Сѣверная Пчела»,

¹⁾ Много другихъ еще подробностей о концертахъ Листа въ Петербургѣ и впечатлѣніи проназденномъ имъ на Сьрова и на меня рассказано въ моей статьѣ: «Училище Правовѣднія 40 лѣтъ тому назадъ» («Русская Старина» 1881 г. Июнь. В. С.

и тутъ уже начинается свой особенный колоритъ и душокъ. Самъ Булгаринъ, тогдашній великій писатель, критикъ, репортеръ и всеобщій камертонъ, писалъ тамъ 11 апрѣля, въ своей «Журнальной всякой всячинѣ»:

«Что намъ сказать объ его игрѣ? Во всѣхъ европейскихъ журналахъ все уже сказано и пересказано. По нашему мнѣнію, игра Листа есть отпечатокъ нашего времени, т. е. безусловный романтизмъ, въ которомъ воображеніе не вылетъ другихъ предѣловъ, кромѣ предѣловъ извѣснаго вкуса, не подчинено другимъ законамъ, кромѣ воли генія, который, неиспровергая всѣ теоріи, составляетъ изъ искусства нѣчто безпредѣльное, дивное, порождая безпрестанно и небывалое. Игра Листа въ музыкальномъ мѣрѣ то же, что драмы Виктора Гюго въ литературѣ французской, что Фаустъ Гёте въ литературѣ нѣмецкой, что восторженные гимны Тегнера въ литературѣ шведской. Тутъ и страшное, и милое, и громъ, и солнечное утро, и смерть, и розы... Листъ поетъ пальцами дуетъ изъ Моцартова «Донъ-Жуана» и рассказываетъ пальцами содержаніе нѣмецкой баллады «Erlkönig». Просто чудеса! Надобно видѣть, лицо, глаза Листа, когда онъ играетъ! Вся душа тутъ! Страсти, какъ облака, пробѣгаютъ по ясному небу... и вдругъ молнія... гроза... опять солнце! Если вы никогда не видали генія въ дѣйствіи, то, хоть не любите музыки, а взгляните на играющаго Листа!»

Недѣлю спустя, тотъ же Булгаринъ продолжалъ выхвалять Листа, своимъ пошлымъ репортерскимъ слогомъ, выше облака ходячаго (нельзя было тогда иначе, по общему настроенію), однако дальшъ повисунуться и собственному уху. Онъ писалъ въ той же «Журнальной всякой всячинѣ» 18 апрѣля:

«Паганини не возбуждалъ и въ половину восторга противу Листа: это легко разгадывается. Фортепіано—дамскій инструментъ. Почти каждая женщина играетъ или играла на немъ: всѣ онѣ понимаютъ механизмъ фортепіанной игры, и чудная гениальная игра Листа была скорѣе разгадана женщинами, нежели мужчинами, которые послѣдовали только вдохновенію прекраснаго пола, и составили съ нимъ общій хоръ на прославленіе гениальнаго виртуоза. Всѣ согласны въ томъ, что это чудный виртуозъ, но масса публики не такъ хорошо постигла его, какъ постигли въ Германіи. И наше чувство къ нему тихое, спокойное—обыкновенная дань таланту. Намъ трудно расшевелить музыкою до такой степени, какъ мечтательныхъ германцевъ. У насъ нѣтъ ни книгъ, ни стиховъ, ни вѣнцовъ, ни олимпійской свиты для Листа, но всѣ любители и знатоки музыки цнрятъ его, а всѣ благородные люди уважаютъ его...»

Дальше слѣдовали похвалы доброду сердцу и разнымъ благодѣяніямъ Листа, игравшаго безчисленное число разъ въ

пользу бѣдныхъ музыкантовъ и художниковъ, всякихъ вообще нуждающихся людей, пріютовъ, въ пользу памятниковъ великимъ людямъ (монументъ Бетховену), цѣлыхъ погорѣвшихъ городовъ (Гамбургъ) и т. д. Читатель видитъ, это были все только банальные похвалы, въ сущности совершенно равнодушныя, смѣсь превознесенія и затаеннаго порицанія (что же, какъ не затаенное порицаніе, слова: «насъ трудно расшевелить музыкою!») Иногда же порицаніе было тутъ и не тайное, а совершенно явное. Такъ напр., въ послѣдней своей статьѣ о Листѣ (и послѣ отъѣзда Листа изъ Петербурга), Булгаринъ снова называлъ его «великимъ, несравненнымъ» и проч., хвалилъ за исполненіе септуора Гуммеля, концерта Вебера и проч., и потому прибавлялъ:

«Но мазурку Шопена Листъ разыгралъ не такъ, какъ она извѣстна изъ души Шопена. Ошибаться можно, и Листъ ошибся. — не понималъ характера этой мазурки. не далъ себѣ труда понять эту превосходную композицію, и изъ игры тихой, печальной, плачущей, сдѣлалъ игру плясовую. громкую, звучную! Извини, Листъ, но что правда, то правда: вѣдь на всякаго мудреца довольно простоты...»

Вотъ въ какомъ положеніи у насъ было тогда музыкальное дѣло! Вполнѣ невѣжественный Булгаринъ рѣпсалъ, что такъ и что не такъ игралъ Листъ. И даже смѣлъ публично обвинять гениальнаго музыканта въ томъ, что онъ «не далъ себѣ труда понять» такую-то композицію. Каково! И никто на такую дерзость и невѣжество не возражалъ. Еще-бы! Самому Булгарину! Тогдашнему законодателю Россіи во всѣхъ общественныхъ, научныхъ, художественныхъ и какихъ еще угодно другихъ дѣлахъ! Да и что мудренаго, когда точь въ точь какъ онъ, думали обо всемъ цѣлыя массы нашей тогдашней публики: онъ всякій разъ попадалъ какъ разъ въ ногу съ множествомъ людей, съ цѣлой толпой тогдашнихъ военныхъ и чиновниковъ, дѣльцовъ и докъ, которымъ очень мало было до чего-нибудь дѣла, кромѣ ихъ департамента и начальника, дѣль и дѣлшпекъ, а еще меньше заботы о какой-то музыкѣ, о какомъ-то Листѣ. Они всѣ шли въ концертъ изъ одной крайней необходимости, по модѣ, а по настоящему-то столько же обо всемъ этомъ

заботились, какъ о прошлогоднемъ снѣгѣ. Въ одномъ тогдашнемъ письмѣ ко мнѣ, отъ 11 апрѣля, Стровъ очень вѣрно нарисовалъ сценку, живописующую цѣлый уголокъ тогдашнихъ людей, понятій, вкусовъ, весь ихъ уровень и колоритъ:

«Сцена изъ общественной жизни — съ натуры отъ слова до слова. Обѣдъ въ Дворянскомъ собраніи; время между супомъ и вторымъ блюдомъ. X (*путейскій майоръ*). Скажите, NN, вы слышали Листа? — NN. Да, слышалъ въ среду. — X. Скажите-же, на чемъ онъ играетъ. на фортепиано? — NN. Да, на фортепиано. — X. И хорошо? — NN. О, превосходно! — X. То есть, ужъ всѣ трудности ему ни по чемъ? — NN. Рѣшительно; онъ изъ фортепиано дѣлаетъ все, что хочеть. — X. Но вѣдь, признаться, я вовсе не люблю фортепиано. Что это за инструментъ, кака-то бренчалка, гусли! — NN. Я почти вашего мнѣнія, и всегда предпочту пѣвучій инструментъ, какъ скрипка, виолончель. — X. И Листъ игралъ одинъ, безъ музыки? — NN. Да, совершенно одинъ, безъ всякаго оркестра. — X. Ну вотъ, это ужъ напрасно; вѣдь музыка въ оркестрѣ очень много придаетъ! — NN. Конечно, но онъ играетъ такъ, что ему почти не нуженъ никакой оркестръ. — X. Однако, платитъ по 15 рублей ¹⁾, чтобъ слышать одна фортепианы! А все журналы проклятые! Ужъ такъ умѣютъ росписать, что Боже упася, такъ въ огонь и полѣзешь, а выйдеть какой-нибудь шарлатанишка! — NN. Нѣтъ, Листъ не шарлатанъ, но, кажется, большой деньгилюбъ. — X. А что, много въ концертѣ собралъ? — NN. Тысячъ до 50, да притомъ, замѣтьте, давалъ концертъ днемъ, чтобъ не платить за освѣщеніе, и залу ему Дворянское собраніе подарило. — X. Ну, это напрасно, стянуть - бы съ него нѣсколько тысячъ, хоти-бы на новую мебель въ нашихъ залахъ. — NN. И мнѣ кажется, что онъ могъ-бы валлпать за залу, на пользу бѣдныхъ дворянъ. Но объ этомъ теперь и не поминайте! — Публика наша до крайности глупа; гдѣ мода, тамъ уже никакія убѣжденія не дѣйствуютъ. Притомъ теперь такъ много развелось сумасбродныхъ головъ, которыя живутъ изъ вѣчному чаду поэтическихъ восторговъ и сивовъ чады не видятъ, или не хотять видѣть реальности. Повѣрите-ли, что я самъ отъ многихъ слышалъ похвалы даже наружности Листа, тогда какъ онъ каковъ-то кусткамерное пугало, съ длинными спичкампъ вмѣсто ногъ, съ растрепанной гривой вмѣсто волосъ, съ муміеобразною личиною вмѣсто фивіономіи человѣческой! — X. Долженъ быть хорошъ. — NN. Очень миль, да и маперы какія паррикатурныя! Притомъ онъ иногда и приличіи забываетъ. Вообразите, напримѣръ, онъ не принялъ на себя труда до концерта осмотрѣть залу и возвышеніе, на которомъ ему надо играть. Къ этому возвышенію, съ одной стороны, противоположной парской ложѣ, приставлены были ступеньки, по которымъ ему сдѣловало войти на эстраду, все лицомъ къ царской фамиліи. Ничуть не бывало; когда удрило два часа, онъ локтями растолкалъ толпу, пробрался до площадки, нѣзко поклонился, потомъ взглянулъ на эстраду,

¹⁾ Ассигнаціями.

встрихнулъ своей гривой, и, какъ-бы вы думали, благодаря своимъ длиннымъ ногамъ, разомъ вскочилъ на помощь, вышиною въ два аршина. — Х. Ха, ха, ха, вотъ мило, очень учтиво! Да какъ у него штаны не лопнули? — Z (*гардейскій поручикъ*). Да, всё говорить, что у него манеры смѣшны; онъ даже похожъ на какого-то дикаря; впрочемъ все это извинится его игрой. Вотъ ужъ играетъ—чудо! — NN. Никто противъ этого и не говорить. Онъ удивительный искусникъ. — Z. Но знаете что, при всемъ томъ, что я рѣшительно восхищенъ его искусствомъ, надо признаться, что онъ очень мало дѣйствуетъ на душу. Онъ какъ-то холоденъ, не довольно съ чувствомъ играетъ. — NN. Чего-жъ вы захотѣли отъ фортепиано? — Z. Да. конечно, но все-таки кажется, что въ немъ болѣе механическаго искусства, чѣмъ музыкальной души!... и т. д.

Нарисовавши эту живую, колоритную картинку, Сѣровъ говорилъ мнѣ, въ заключеніе своего письма: «Вотъ тебѣ обрашникъ всѣдневныхъ разговоровъ между грубымъ невѣжествомъ, холоднымъ разсудкомъ и тѣми ничтожными созданіями, которыя говорятъ потому, что считаютъ за нужное сказать что-нибудь, хотя не имѣютъ ни взгляда, ни мыслей, ни души человѣческой. Несмотря на все это, вліяніе его на массу сильно и очевидно...»

Я привелъ выше отзывы о Листѣ Булгарина, человѣка не только вовсе не музыкальнаго, но даже вовсе и не признававаша за собою ни малѣйшаго понятія о музыки. Теперь, въ противоположность такому критику, я приведу мнѣнія совершенно иного критика—такого, который и самъ себя считалъ музыкальнымъ авторитетомъ, да котораго также и всё другіе признавали тогда таковымъ. Это былъ—Сенковскій, пріятель Глинки, Брюллова, Кукольника, вообще всѣхъ тогдашнихъ художниковъ и литераторовъ, человѣкъ, постоянно писавшій обо всѣхъ и обо всемъ художественныя критики, въ то время очень вѣскія и фаворитныя у русскаго общества. Въ майской книжкѣ своей «Библиотеки для чтенія» Сенковскій говорилъ:

«Присутствіе Листа затѣмъваетъ всё другія этого рода повости. Музыкальные разговоры и разсужденія направлены всё къ одному только предмету, Листу... Мнѣніи о немъ уже образовались, и эти мнѣнія, единодушныя относительно къ удивительному совершенству механизма игры его, очень разнообразны на счетъ другихъ преимуществъ его гениальнаго таланта. Многіе жалуются, что они не тронуты, что эта чудесная игра оставила ихъ холодными; другіе жалуются, что они болѣны

отъ сильнаго разстроганія и отъ энтузіазма... Многіе уже вѣныче достигаютъ того совершенства механизма въ фортепианной игрѣ, которое почти всё ставятъ въ чедъ преимуществъ этого необыкновеннаго артиста, а если еще не достигаютъ, то достигнутъ... Истинное и великое преимущество таланта господина Листа, которое ставитъ его выше всѣхъ извѣстныхъ фортепианистовъ—умственная часть его игры. Господинъ Листъ, одинъ изъ всѣхъ играющихъ на фортепиано, вполнѣ владѣетъ этимъ обширнымъ, многосложнымъ, неловкимъ и бездушнымъ инструментомъ, съ которымъ еще никто не совладѣлъ. Онъ одианъ постигъ его, покорилъ, знаетъ, что можно хорошо сказать на немъ, и высказываетъ это съ умомъ, чувствомъ, ловкостью, ясностью, ибнжностью и отчетливостью невыразимыми. Изобиліе, роскошь ума видны у него во всемъ... Это—рѣчь умнаго и искусства оратора. Это—настоящая звуковая картина, написанная умною, ловкою и тонкою кистью... Если есть недостатокъ въ игрѣ господина Листа, заключалъ Сенковскій, такъ это поро—излишекъ умственности; въ нѣкоторыхъ пьесахъ онъ набиваетъ (!) столько остроумій во всё ноты, что не остается мѣста для чувства. Тотъ-же самый порокъ замѣчаютъ и во многихъ слишкомъ остроумныхъ писателяхъ. Но въ этомъ случаѣ нельзя не видѣть чудесной проницательности господина Листа: чувство, на фортепиано, всегда—вещь очень подразумеваемая и проблематическая; разница между фортепиано и виолончелью или скрипкою—та же, что между даромъ слова и печатною книгою: для печати всегда нужно болѣе ума, нежели для изустной рѣчи, въ которой съ помощью пріятныхъ наклоненій голоса, можно проназвать эффектъ и глупостями. Чтобы ясно выразить чувство на фортепиано, надо пособить некраторчнвому инструменту, немножко, жестами и движеніями лица, и господинъ Листъ дѣлаетъ это въ совершенствѣ...»

И такъ, мало разницы было между приговорами Булгарина и Сенковскаго; между ощущеніями признаннаго музыкальнаго невѣжды и признаннаго музыкальнаго златока и доки. Оба хвалили Листа, и даже очень, но сквозь все сквозило притворство и фальшь. Настоящая мысль авторовъ лежала совсѣмъ въ сторонѣ отъ нагороженныхъ тутъ нарядныхъ рѣчей и высокопарныхъ словъ. Листъ гений, гений—да, но какъ-то не совсѣмъ. И то въ немъ велико, и то въ немъ чудесно, однакоже самаго существеннаго-то у него и нѣтъ: «души», «выраженія», «чувства». Это очень хорошо уразумѣли оба наши великіе литераторы, вожди и законодатели значительной доли русскои публики. Одинъ восторгался отъ доброты и благородства Листа, другой отъ его ума; о «преодолѣніи имъ всѣхъ невѣроятныхъ трудностей», о неслыханномъ мастерствѣ, о безпредѣльно развитой техникѣ,

обо всемъ тутъ было говорено. Только объ одномъ не было тутъ одинаго слова—о маленькой бездѣлицѣ, конечно—о художественности, о поэзіи листовской игры и листовскаго постиженія. Его могучее исполненіе колоссальнаго Бетховена, пѣжное, страстное, тонкое, другихъ всякихъ мастеровъ, это-то и проглядѣли наши доки. «Слона-то они и не примѣтили». Притомъ же Листъ признанъ былъ у нихъ притворщикомъ, искусно пускающимъ въ ходъ патетическія или вдохновенныя grimасы своего лица—чуть не шарлатаномъ. Вотъ и весь эффектъ, какой Листъ успѣлъ произвести и на русскаго невѣжду, и на русскаго доку по музыкальной части, изъ тѣхъ, что постоянно выступали въ печати. Несомнѣнно, что одинаково съ Булгаринымъ и Сенковскимъ думала и понимала извѣстная доля русскихъ въ Петербургѣ.

Но въ то же время существовало въ Петербургѣ, среди публики, не мало и такихъ людей, которые, безъ всякихъ знатоковскихъ и незнатоковскихъ претензій, восхищались Листомъ отъ всего сердца, съ великимъ энтузіазмомъ и увлеченіемъ, даже и не помышляя ни о какихъ мудрствованіяхъ. Въ майской книжкѣ «Отечественныхъ Записокъ» графиня Раstopчина напечатала довольно сносное, согрѣтое довольно искреннимъ чувствомъ, стихотвореніе: «Послѣ концерта», гдѣ она высказывала свое и тогдашнее общее настроеніе большинства:

Ему плоть завры и цвѣты...
Его поюзать, прославляють...
Въ чаду восторга, красоты
Сердца къ ногамъ его бросаютъ...
Вокругъ него почеть, приветъ
И льстивый говоръ искушешя...
При немъ нашъ хладный, чинный свѣтъ
Разстаетъ, понявъ увлеченье...
Межъ дилетантовъ только я
Смирна, безмолвна, недвижима:
Пѣть выраженій у мени
Для бездны чувствъ невыразимой!
Безъ словъ, безъ гласа, безъ похвалъ
Я слушаю, благоговѣю...

Слеза дрожить въ моихъ глазахъ, —
Слеза дороже розъ мгновенныхъ!
Въ ней больше правды, чѣмъ въ рѣчахъ,
Въ рукописаныхъ изступленныхъ!
Удѣтъ онъ... чрезъ день, другой,
О немъ забудетъ городъ шумный...
Но пѣнь его слплась съ душой,
Многотревожной, многодумной!

Одинъ изъ нашихъ музыкальных писателей, Юрій Арнольдъ, разсказывалъ впоследствии Лифъ Раманнъ (биографшъ Листа, помѣстившей этотъ фактъ въ своей книгѣ), какъ онъ возвращался изъ тогдашнихъ концертовъ Листа совершенно потрясенный, особливо послѣ «Erlkönig'a»: «Все мое существо, говорилъ онъ, пришло въ полное изнеможеніе отъ этого оркана, невиданнаго, невообразимаго. Воротясь домой, я быстро сдернулъ шубу съ плечъ, бросился на диванъ, и долго-долго заливался горькими и сладчайшими слезами...»

«Знаешь-ли, писалъ мнѣ тогда же Сѣровъ, Карелли (наизъ учитель музыки въ училищѣ правовѣднѣя, старикъ-скрипачъ стариннаго покроя) въ моемъ понятіи сталъ теперь гораздо выше, нежели прежде, оттого именно, что на другой день послѣ того, какъ Листъ игралъ у принца Ольденбургскаго, онъ мнѣ просто и ясно сказалъ, что ставить Листа über alle Clavierspieler. И это чрезвычайно много для старика, который слушалъ Фильда, и выросъ въ плѣсenni ложнаго классицизма...»

Очень немногіе изъ тогдашнихъ русскихъ слышали, прежде того, Листа за границей и потому не могли знать, что Листъ пріѣхалъ къ намъ въ самую лучшую, самую высокую свою пору, въ минуту самаго громаднаго развитія своего исполнительскаго таланта. Но между этими немногими былъ одинъ, знавшій игру Листа уже и прежде, а теперь оказавшійся способнымъ замѣтить всю разницу между прежнимъ и новымъ Листомъ. Это былъ московскій профессоръ Шевыревъ, всегда много (и не всегда уже слѣшкомъ нехѣдно) писавшій объ искусствахъ. Теперь, въ «Москвитянинѣ» своего друга, товарища и сотрудника Погодина, онъ писалъ:

«Въ 1839 году, въ Рязѣ, я слышалъ въ первый разъ игру Листа. Съ тѣхъ поръ прошло не такъ много времени, и если бы я не видѣлъ въ лицо того же самаго художника, то никакъ бы не могъ повѣрить, что играетъ тотъ же Листъ, котораго я слышалъ навадь тому четыре года. Такъ измѣнился онъ, такъ неизмѣримо выросъ въ это время, и художникъ самъ это зналъ и сознавалъ эту перемену въ себѣ передъ многими любителями. Тогда, въ порѣ кибнѣя неустоявшихся еще силъ, онъ предавался какимъ-то неистовымъ порывамъ игры необузданной. Его инструментъ и все его окружавшее бывали перлюдо жертвою его музыкальныхъ припадковъ. Въ парижскихъ журналахъ,

когда описывали его концерты, встрѣчались подобныя фразы: «четыре роля были побиты пестовою игрою Листа». Иные сравнивали его съ Кассандрою, одержимую духомъ видѣній; другіе съ бѣснующимся; третьи просто съ демономъ, который выражаетъ свои мученія на фортепіано и убиваетъ свой инструментъ въ порывахъ ярости. Съ тѣхъ поръ сдѣлалось общимъ мѣстомъ находить въ игрѣ Листа что то демоническое, чего не было и тогда. но что уже вовсе не идетъ къ современному Листу, который явился къ намъ въ самой цвѣтущей порѣ своего развитія, во всей стройности силъ возмужавшаго гения... Нѣтъ, въ порывахъ тогдашней неистовой игры не было ни демоническаго, ни ложно натянутого, какъ оправдали послѣдствія: въ нихъ только разоблачалъ силы свои молодой художникъ... Титанически высокое и колоссальное предстаетъ въ скульптурѣ и драмѣ древней изящному и граціозному. Прочтите первыя драмы Шекспира — вы найдете въ нихъ тѣ же усилія... Воспитанный въ Москвѣ на свѣжихъ впечатлѣніяхъ граціозной и пластической игры Фильда, я не могъ сочувствовать тогда бурнымъ порывамъ музыканта, отъ которыхъ содрогался инструментъ его. Я не зналъ еще, какое богатство будущаго таландъ въ этой игрѣ. Я не могъ предугадать нынѣшняго Листа. Не скрою, что сначала я слушалъ его здѣсь съ предубѣжденіемъ. составленнымъ въ Римѣ. Но скоро онъ овладѣлъ мною, и съ третьей пьесы я уже испытывалъ на себѣ всю власть и силу его волшебныхъ звуковъ... Нѣтъ, перстами великаго художника движетъ не злой демонъ, потому что сей послѣдній безжизненъ и бездушенъ. а въ клавишахъ Листа живетъ такая сильная душа и такою полною жизнью!.. Музыка Листа—воплъ звучащей души въ пустынѣ холоднаго разума... Всѣ страстные мотивы современной оперы, которая перенесла въ свою область всю страстную душу драмы Шекспировой, у ней подъ рукою. И какое орудіе избрала она для своихъ дѣйствій! Инструментъ ограниченный, свѣтскій, гостинный, котораго звуки доступны людямъ самымъ обыкновеннымъ, котораго игра входитъ во всякое воспитаніе, основанное на вѣншнемъ блескѣ. Душа художника измѣнила его такъ, что вы измучены превращеніемъ; но дѣйствія его тѣмъ сильнѣе, что языкъ, ею избранный, кажется вѣсѣмъ вѣвѣстнымъ и понятнымъ...» («Москвитинъ», 1843, ч. III, № 5, стр. 316).

Шевыревъ былъ вполнѣ правъ. Послѣ 1839 г. и пребыванія своего въ Римѣ, Листъ былъ уже не прежній Листъ, а совсѣмъ другой: выросшій и распустившійся во всей силѣ своего таланта. Онъ самъ это хорошо понималъ, и, уѣзжая изъ Рима въ ноябрѣ 1839 г., писалъ своему пріятелю, графу Льву Фестетичу, венгерцу: «Я пріѣду къ вамъ (въ Буда-Пешть) немножко постарше и позрѣлѣе прежняго, и, позвольте мнѣ вамъ это сказать, болѣе выработавшимся, какъ художникъ, противъ прошлаго года, потому что я страшно много работалъ съ тѣхъ поръ въ Италіи».

Ничего не знала обо всемъ этомъ значительная часть петербургской публики, ни о томъ, чѣмъ прежде былъ Листъ, ни чѣмъ сдѣлался въ послѣднее время; эта доля публики не пускалась ни въ какія сравненія, но просто и наивно чувствовала, не взирая на Сенковскихъ и Булгариныхъ, что передъ нею находится гениальный человѣкъ, такой,—которому подобнаго это публика не видала и не слыхала. Она и предалась энтузіазму, къ какому только была способна. На основаніи сказаній современниковъ, біографша Листа, Лина Раманнъ говоритъ: «Пріемъ Листа въ Петербургѣ былъ самый одушевленный и блестящій. Праздники шли одни за другими. Послѣ его концертовъ, дамы высшаго свѣта встрѣчали его на лѣстницѣ Hôtel Coulon, гдѣ онъ жилъ, съ гирляндами, а когда онъ уѣзжалъ изъ Петербурга, петербургская аристократія на особомъ пароходѣ поѣхала его провожать до Кронштадта, и даже на взморье Финскаго залива, съ хоромъ музыкантовъ».

Во время пребыванія своего въ Петербургѣ, Листъ часто игралъ у императрицы, у великой княгини Елены Павловны, у принца Петра Георгіевича Ольденбургскаго, въ домахъ у всей тогдашней петербургской знати, у гр. Воронцова-Дашкова, у кн. Юсупова, у кн. Бѣлосельскаго, у гр. Шереметьева, у гр. Бекендорфа, всего же чаще бывалъ у двухъ братьевъ графовъ Віельгорскихъ, и у кн. Одоевскаго, очень образованныхъ музыкантовъ-любителей. Въ Петербургѣ Листъ тоже очень близко сошелся съ Гензельтомъ, который за 4 года передъ тѣмъ (1838) пріѣхалъ въ Петербургъ и навсегда здѣсь основался. Между ними завязалась искренняя, сердечная дружба, которая до самой смерти Листа никогда не омрачалась ни малѣйшимъ облачкомъ. Они даже всегда были на «ты», и не разъ посвящали другъ другу свои сочиненія. Одинъ изъ ревностныхъ обожателей Листа, музыкальный писатель Ленцъ, рассказываетъ, что когда Листъ, съ графомъ Віельгорскимъ и Ленцомъ, въ первый разъ былъ въ гостяхъ у Гензельта и тотъ, по его просьбѣ игралъ ему «Полакку» Вебера (E-Dur), Листъ былъ сильно пораженъ особенностями его игры, но сказалъ:

«Я бы тоже могъ, еслибъ захотѣлъ, играть такими бархатными лапками!»¹⁾

Въ Петербургѣ Листъ далъ 6 концертовъ, въ томъ числѣ одинъ въ пользу города Гамбурга, сгорѣвшаго въ это время чуть не до тла, другой въ пользу Дѣтской больницы. Въ своей практичности, тотъ же Булгаринъ подавалъ Листу по этому поводу, такіе совѣты («Сѣв. Пч.», 16 мая):

«Геніальный Листъ увѣжаетъ, но, какъ слышно, въ будущемъ году намѣренъ посѣтить снова Россію, побывать въ Москвѣ, и къ намъ прибыть къ веснѣ. Дай Богъ свидѣться! Листа полюбили здѣсь чрезвычайно и за геніальную его игру, и за умъ, и за рѣдкое добродушіе. Только мы не советуемъ ему играть въ каждомъ концертѣ, по прослѣбъ каждаго музыканта. У насъ скоро ко всему приглядываются и ко всему прислушиваются, и мы боимся, чтобы Листъ не испыталъ у насъ участи знаменитаго Фильда, котораго всѣ хвалили, а слушать перестали. Гензельтъ понялъ дѣло и вовсе отказался отъ концертовъ, а Гензельтъ геніальный виртуозъ и превосходный композиторъ. Гензельта ядуть за границей, приглашаютъ туда, а мы едва знаемъ, что онъ петербургскій житель. Съ нашей публикой надо обходиться осторожно: она все требуетъ новаго и чужого!..»

Годъ спустя, Листъ снова пріѣхалъ въ Россію, и далъ въ Петербургѣ два концерта. Въ «Инвалидѣ» 16 апрѣля 1843 года было сказано:

«Листъ, упавшій къ намъ, какъ снѣгъ на голову, вовсе неожиданно, тотчасъ же по пріѣздѣ далъ концертъ третьяго дня (14 апрѣля). Зала Энгельгардта едва могла вмѣстать въ себѣ многочисленную публику, собравшуюся рукоплескать геніальному художнику. Восторгъ былъ всеобщій; но къ этому примѣшивалось и грустное чувство: петербургская публика знала, что это будетъ первый и послѣдній концертъ великаго музыканта, рѣшившаго ѣхать въ Москву непременно черезъ три дня.»

«Сѣв. Пчела» говорила, что въ нынѣшній, вторичный пріѣздъ Листа, «пріемъ ему былъ не менѣе блистательный, какъ и въ первый: но выборъ залы Энгельгардта происходилъ скорѣе отъ

¹⁾ Приведа этотъ анекдотъ изъ брошюры Ленца: «Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit», стр. 104, Лина Раманъ сомнѣвается въ достоверности этихъ словъ, увѣряя, что такіа выраженія — совсѣмъ несвойственны были Листу. Но она не знала принадлежащаго теперь нашей Публичной Библіотекѣ письма Листа къ Ленцу 1872 г., гдѣ онъ благодаритъ его за эту брошюру, и находитъ ее во всемъ въ высшей степени вѣрною. Конечно, будь приписанныя ему слова несправедливы, Листъ протестовалъ-бы.

скромности художника, нежели отъ боязни, что концертъ его не привлечетъ достаточнаго множества публики для наполненія залы дворянскаго собранія; что публика наша обладаетъ такимъ утонченнымъ вкусомъ, что не будетъ, подобно многимъ заграничнымъ публикамъ¹⁾, пренебрегать художникомъ, котораго за годъ передъ тѣмъ превозносила почти до безумія». Сенковскій продолжалъ и въ 1843 году повторять про Листа то, что говорилъ про него въ 1842 году.

«Одинъ только необыкновенный умъ дѣлаетъ человѣка великимъ писателемъ, великимъ художникомъ, великимъ виртуозомъ. Вотъ тайна того невообразимаго, повсемѣстнаго впечатлѣнія, которое Листъ производитъ въ Европѣ, не смотря на проски зависти, соперничества, недоброжелательства... Нынче всѣ наши, что онъ играетъ еще лучше прошлаго года. Между тѣмъ Листъ не упражнялся въ теченіи прошлаго года! Отчего же намъ казалось, будто онъ играетъ еще лучше, еще удивительнѣе? Оттого только, что многія мѣста онъ обдумалъ иначе и придалъ имъ новое выраженіе...» Далѣ слѣдовали указанія на исполненіе Листомъ «Концертштюка» Вебера, вариаций на «Пуританъ», венгерскихъ «мелодій», этюдъ Шопена, увертюры «Фрейшюца», а про фантазію на «Сомнамбулу» было даже сказано: «Въ музыкальномъ расположеніи этой пьесы и въ ея исполненіи онъ разсыпалъ столько ума, что она явилась лучше самой оперы, изъ которой заимствована. То же самое замѣчено въ его вариацияхъ на маршъ изъ «Puritani», игранныхъ въ концертѣ Дѣтской больницы. Въ этихъ двухъ пьесахъ Листъ обнаружилъ необыкновенный талантъ и какъ музыкальный писатель...» («Библ. для Чт.», 1843 т. 58).

Не смотря, однако же, на всѣ эти отзывы о блестящемъ успѣхѣ Листа въ 1843 году, это не была, на самомъ дѣлѣ, суцная правда. Уже и осторожныя фразы «Сѣверной Пчелы» о скромности Листа, заставившей его взять для своего втораго концерта небольшую залу Энгельгардта вмѣсто прежней громадной залы Дворянскаго собранія, — могутъ показаться подозрительными. Отчего же Листъ въ 1842 г. не проявлялъ этой самой скромности въ Петербургѣ? Всѣ его концерты (кромѣ одного, назначенаго для камерной музыки, т. е. для фортепіано съ нѣсколькими струнными

¹⁾ Намекъ на Берлинъ, гдѣ Листъ былъ принятъ въ 1843 году несравненно холоднѣе, чѣмъ въ 1842 году, и это вслѣдствіе нападковъ и глумленія цѣлаго ряда сатирическихъ листовъ, совершенно невѣжественныхъ и принадлежавшихъ къ музыкальному консервативному лагерю.

инструментами) были даны въ залѣ Дворянскаго собранія, и ни о какой скромности помина не было. Теперь же фельетонистамъ и репортерамъ, благоволившимъ къ Листу, пришлось уже прибѣгать къ уверткамъ и извиненіямъ. Нѣтъ, нѣтъ, дѣло состояло не въ скромности, а въ томъ, что публика уже меньше интересовалась Листомъ. У Петербурга была новая игрушка: итальянцы, а это было такое аппетитное блюдо, съ которымъ уже ничто сравниться не могло. Итальянцы приходились по петербургскимъ музыкальнымъ потребностямъ и вкусамъ, какъ перчатка по рукѣ. Людямъ, невѣжественнымъ въ музыкѣ, ничего не надо лучше итальянской музыки и пѣвцовъ. Когда явились у насъ, сначала Рубини, а потомъ и другіе итальянскіе знаменитые пѣвцы того времени, всякая другая музыка, кромѣ итальянской, ушла и спряталась на задній планъ. Итальянскій фуроръ пылалъ во всей разнузданности. Даже четыре года спустя, въ 1847 году, одинъ изъ немногихъ тогдашнихъ людей, способныхъ любить и понимать настоящую музыку, князь Одоевскій, писалъ по поводу концертовъ Берліоза: «Берліоза поняли въ Петербургѣ! Поняли, несмотря на всю художественную хитрость его контрапунктовъ, поняли, несмотря на наводненіе итальянскихъ кабалеттъ, которое разжидило наше строгое, славянское чувство...» Глинка въ своихъ «Запискахъ» также даетъ понятіе о нелѣпомъ энтузіазмѣ нашей публики къ итальянской музыкѣ и къ итальянскимъ пѣвцамъ, превосходившемъ всякое понятіе: «Когда пріѣхалъ къ намъ Рубини (1843 г.), графъ Михаилъ Юрьевичъ Вельгорскій, опутивъ подбородокъ въ огромный свой галстухъ, сказалъ мнѣ: *Mon cher, c'est Jupiter Olympien!*»—Про Листа тотъ же великій знатокъ, да и никто изъ публики ничего подобнаго не говорилъ. По поводу исполненія у насъ Моцартова «Донъ-Жуана», Глинка также пишетъ: «Публика и даже журналы вооружились противъ геніальнаго маэстро; ему, а не бездарности и невѣжеству въ музыкѣ большей части артистовъ, приписывали они неудачу представленія «Донъ-Жуана». Я плакалъ отъ досады, и тогда же возненавидѣлъ итальянскихъ пѣвцовъ и модную итальянскую музыку...»

Въ началѣ 1844 года, Шуманъ писалъ про Петербургскую публику: «Здѣсь всѣ отъ итальянцевъ словно въ бѣшенствѣ (*besessen*)...» Къ Листу сочувствіе все болѣе и болѣе убавлялось. Значитъ, Петербургу было въ 1843 году уже не до Листа, было не до всего того чудеснаго, поэтическаго, художественнаго, что давалъ онъ геніальною своею натурою въ своихъ изумительныхъ концертахъ—всѣмъ нужна была только итальянская художественная фальшь, условность, безтолковая преувеличенность страстности или сахарности, *безвкусыя*. Уже не было рѣчи о «недостаткѣ чувства», о «преобладаніи ума», о невластности «трогать до глубины души»,—всѣ теперь были до глубины души тронуты, потрясены, побѣждены, чуть не всѣ на взрыдъ плакали отъ умиленія. Значитъ, отъ Листа равнодушно отворачивались. Ему приходилось «быть скромнымъ», играть въ небольшой залѣ, и—поскорѣе уѣзжать.

Въ Москвѣ пріемъ Листу былъ сдѣланъ блестящій—тамъ еще не поселялись и не потушались еще музыки итальянцы. Поэтому-то, одинъ изъ московскихъ писателей А. Б. (можетъ быть А. Булгаковъ, пріятель Глинки), могъ сказать въ своей статьѣ («Москвитянинъ» часть III, № 5), что «Листъ превосходитъ всѣхъ въ мірѣ піанистовъ въ тайнѣ проникать въ душу истинныхъ знатоковъ, восхищая ихъ слухъ. Онъ преобразилъ фортепіано, или, говоря правильнѣе, создалъ какой-то новый инструментъ, которымъ по волѣ трогаетъ, плѣняетъ или поражаетъ. Онъ производитъ дѣйствіе, какъ, казалось-бы, долженъ возбуждать одинъ только человѣческій голосъ». И такъ, Москва была еще наивна, дѣвственна. Она была отъ Листа еще въ непредѣльномъ энтузіазмѣ, почти столько же, какъ Петербургъ въ 1842 году. Листъ далъ въ Москвѣ шесть концертовъ, и всякій разъ зала была биткомъ набита. Въ числѣ остальныхъ громаднхъ овацій, въ честь Листа былъ устроенъ торжественный обѣдъ, о которомъ помѣстилъ на своихъ страницахъ подробное извѣстіе журналъ Погодина и Шевырева—«Москвитянинъ».

«Роскошный обѣдъ, повѣствуетъ онъ, приготовленъ былъ мастерскою рукою извѣстнаго Власа, который былъ икогда поваромъ у дяди нашего

славнаго Пушкина... Равнодушно внималъ Листъ извѣстнымъ увертюрамъ, которыя разыгрываетъ самъ лучше всѣхъ оркестровъ въ мірѣ; но когда раздались русскія пѣсни, онъ весь превратился во вниманіе, билъ тактъ, вторилъ имъ жестама. «Не бѣлыя снѣга» показались ему слишкомъ печальны, но за то плясовая пѣсня ибшала ему спокойно сидѣть на стулѣ. Музыкальная натура его сказывалась при каждомъ новомъ звукѣ. Но вотъ явился чуть не 3-аршинный и не трехпудовой осетръ, который несли нѣсколько человекъ: онъ отвлекъ вниманіе отъ звуковъ. Для Листа было ново такое врѣлище. Онъ рукоплескалъ осетру; всѣ за нимъ повторяли рукоплесканіе и оно было такъ живо, такъ одушевленно, что художникъ-поварь, выступавшій на сцену за своимъ колоссальнымъ блюдомъ, вынужденъ былъ раскланываться на всѣ стороны, вмѣсто безчувственнаго осетра...» («Москвит.», 1843 г., часть III, № 5).

Но Москва не ограничилась одними осетрами. На торжественномъ обѣдѣ были также произнесены, въ честь Листа, прекрасныя задранные рѣчи, одна—Н. О. Павлова, другая—Шевырева. Листъ тоже отвѣчалъ имъ рѣчами; во второй онъ сказалъ между прочимъ, обращаясь къ Шевыреву: «Вы очень счастливо развили социальную идею музыки. Древніе очень хорошо помогли вамъ. Но позволте мнѣ замѣтить, что вы немножко слишкомъ возвеличили музыку, можетъ быть изъ любезности ко мнѣ. Нѣтъ, господа, музыка не стоитъ выше слова, потому что слово устанавливаетъ, слово утверждаетъ, слово рѣшаетъ. Я не могъ слѣдовать за вами во всемъ, что ваша рѣчь содержитъ краснорѣчиваго, устроумнаго и пріятнаго для меня. Вы знаете, господа, мое краснорѣчіе — на фортепiano».

«Московскія Вѣдомости» не отставали отъ общаго хора. Устами Фёдора Глинки, извѣстнаго тогдашняго литератора, онъ восклицали:

«Вы всѣ, которые слышали наконецъ великаго художника, скажите, воображали вы когда-нибудь, чтобы до такой неизмоврно-высокой степени могло дойти искусство владѣть неблагодарнымъ инструментомъ, который такъ упоренъ въ своей ограниченности, что даже первое, главное условіе музыки — длительность звуковъ, не зависитъ здѣсь отъ произвола вызывающей ихъ руки? Скажите, мечтали вы когда, въ счастливейшихъ порывахъ своей дилеттантской фантазіи, объ этой дивной, одушевленной, огненной, увлекательной быстротѣ въ соединеніи съ такою неизвѣтною вѣрностью, отчетливостью и полнойю каждого звука, каждой фразы? Нѣтъ, это истинно-чуждое явленіе того демонскаго начала, которому Гете удивлялся въ Паганини... Нѣтъ никакой возможности мѣрять Листа обыкновенной мѣрою, онъ оказывается рѣ-

шительно несоизмѣримымъ... (Впрочемъ, авторъ очень осторожно замѣчалъ далѣе, что алдантано прекрасной фантазіи изъ «Лучи» было сыграно можетъ быть немножко скоро, «Ständchen» Шуберта вышло какъ то небрежно, а въ «Erk König's» выравился болѣе эпическій, чѣмъ драматическій элементъ. Потомъ шли опять величайшія похвалы). «Про Тальберга говорили: Смотрите, у него есть третья рука! Но тогда надо согласиться, что у Листа каждый палецъ рука!.. Тальбергъ — почтенный, умный художникъ, его игра свѣтла, пріятна, полна науки, но Листъ — выше науки! Игра Фильда — вѣрная, степенная, красиво-жемчужная, и часто вдохновенная, также погружала слушателя, въ самозабвеніе... Но что сказать о Листѣ? Подъ его перстами piano — не piano, и онъ самъ не pianistъ: это кто-то играетъ на чемъ-то!.. Онъ Паганини на своемъ фортепiano!..» (№№ 51 и 54).

Кромѣ осетровъ и разныхъ знаменитыхъ поварскихъ блюдъ, Москва угощала Листа еще одною своею диковинкою: цыганами. Впечатлѣніе отъ нихъ на Листа было очень сильное. Фёдоръ Глинка тогда же рассказывалъ въ «Московскихъ Вѣдомостяхъ» (№ 55), что «Листъ слушалъ и щедрою рукою угощалъ цыганъ. Однажды онъ слушалъ, вслушивался, и вдругъ сбѣлъ за фортепiano, и дикіе полуазіятскіе звуки своеобразныхъ цыганскихъ мотивовъ отличились на клавишахъ европейца, окруженные блестящими выходками его собственной фантазіи. Одинъ изъ лучшихъ учениковъ Фильда, В., признавался потомъ, что эта неподготовленная игра Листа привела его въ совершенное очарованіе...» Лина Раманнъ рассказываетъ, что на одинъ изъ московскихъ своихъ концертовъ Листъ пріѣхалъ необыкновенно поздно, давно уже просрочивъ назначенный часъ. Публика была въ нетерпѣвіи, сильно возбуждена. Вдругъ является Листъ, садится за фортепiano, словно потерянный, не обращаетъ вниманія на встрѣчающій его громъ рукоплесканій, и начинаетъ играть. Но онъ играетъ совсѣмъ не то, что было назначено въ афишѣ, а импровизаціи на цыганскія пѣсни. Вся публика была поражена вдохновенностью игры, побѣждена, очарована, слушала его, задыхаясь отъ волненій. Уже послѣ разнеслась вѣсть, что все это произошло оттого, что онъ передъ концертомъ засидѣлся у цыганъ дольше, чѣмъ воображалъ, и уѣхалъ оттуда глубоко взволнованный. Но послѣдствіи, Листъ уже нѣсколько иначе отзывался о московскихъ цыганахъ въ своей

книгъ: «Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie». Конечно, въ музыкальномъ отношеніи цыганскія пѣсни не могли представить Листу ничего особеннаго интереснаго. Онъ давно уже утратили у насъ свой первоначальный азійскій характеръ, оригинальный и въ высокой степени поэтической. Первоначальная національная ихъ фізіономія давнымъ-давно уже замѣнилась, въ большинствѣ случаевъ, банальными романсами и пошлыми куплетами новѣйшаго издѣлія. Лишь очень немного осталось прежняго, настоящаго въ пѣсняхъ и въ цыганскомъ пѣніи прежняго восточнаго ихъ характера. Листъ писалъ про московскихъ цыганъ, въ своей этой книгѣ: «Будучи совершеннымъ скептикомъ относительно настоящаго достоинства большинства художественныхъ произведеній, составляющихъ моду и восхищеніе высшей аристократіи, я можетъ быть слишкомъ мало былъ очарованъ цыганками, хотя, однакоже, и находилъ, что вечера проводимые въ слушаніи ихъ, мнѣ были праздны, чѣмъ тѣ, когда мнѣ приходилось выслушивать, въ элегантныхъ гостиныхъ, воркованіе романса или игру юнаго таланта. Поэтому я часто посѣщалъ знаменитыхъ цыганокъ, легко представляя себѣ упосніе тѣхъ, которые старались притянуть на себя тѣ огненные капельки, что падаютъ изъ черныхъ стеклянскихъ цыганскихъ глазъ. Въ самомъ дѣлѣ, можно было унести отъ нихъ въ свой сонъ грезы, словно отъ какихъ-то гуріяхъ. Въ общемъ, я нашелъ, что собственно по части музыки, московскія цыганки стоятъ далеко ниже своей знаменитости: онѣ много уступаютъ второстепеннымъ венгерскимъ виртуозкамъ...» Описавъ потомъ цыганскія бѣшеные пляски и безумно-роскошную жизнь, на счетъ богатыхъ обожателей, Листъ продолжаетъ: «Но *цыганство*, отъ котораго все никакъ не могутъ отдѣлаться цыганки, нынче уже очень блѣдно выражается въ музыкѣ: она у нихъ очень сильно выродилась, вслѣдствіе постоянныхъ соприкосновеній съ европейскимъ искусствомъ. Впрочемъ, у этой музыки все-таки осталось настолько настоящей оригинальности въ ритмѣ, настолько слѣдовъ свойственной ей бѣшеной энергіи, пикантныхъ модуляцій, что они очаро ваютъ чувства,

еще мала развитыя...» На югѣ Россіи, въ Кіевской и Подольской губерніяхъ, Листъ не нашелъ уже (въ 1847 г.) у цыганъ энергіи и увлекательности, восхищавшихъ его у московскихъ цыганъ: на югѣ Россіи, ихъ пѣсни и пляски показались ему уже болѣе скромными и безцвѣтными.

Я до сихъ поръ не говорилъ о томъ впечатлѣніи, какое произвелъ въ 1842 и 1843 годахъ Листъ на величайшаго изъ русскихъ музыкантовъ — Глинку, находившагося тогда въ полномъ разцвѣтѣ лѣтъ и своего музыкальнаго гения. Пріѣздъ Листа произвелъ на Глинку впечатлѣніе довольно умѣренное, но имѣлъ для него совершенно исключительныя послѣдствія. Вотъ его собственный разсказъ, въ его «Запискахъ»:

«Появленіе Листа у насъ (1842 г.) переположило всѣхъ дилеттантовъ и даже модныхъ барынь. Меня, отказавшагося отъ свѣта, со времени разрыва моего съ женою, т. е. съ ноября 1839 г., снова вытаскали на люди, и забытому почти всѣми русскому композитору пришлось снова являться въ салонахъ нашей столицы по рекомендаціи знаменитаго иностраннаго артиста! Не смотря на всеобщее, и отчасти собственное мое, увлеченіе, я могу теперь еще (1854 г.) дать полный отчетъ въ впечатлѣніи, произведенномъ на меня игрою Листа. Маэурки Шопена, его пюктурны и этюды, вообще всю блестящую и модную музыку онъ игралъ очень мило, но съ превычурными отгѣнками (*à la française*), *c'est-à-dire avec exagération de tout genre*. Мнѣ же удовлетворительно, однакоже, (по моему мнѣнію) игралъ онъ Баха (котораго *Clavecin bien tempéré* зналъ почти павзустъ), симфонію Бетховена ¹⁾, перенесенную имъ (*transcrite*) для фортепіано; въ сонатахъ Бетховена и вообще въ классической музыкѣ исполненіе его не имѣло надлежащаго достоинства. и въ ударѣ по клавишамъ было нѣчто отчасти котлетное. Исполненіе септуоры Гуммеля отзывалось какимъ-то пренебреженіемъ, и по моему Гуммель игралъ его несравненно лучше и проще. Бетховена концертъ *Es-Dur* исполнялъ онъ гораздо удовлетворительнѣе. Вообще способъ игры Листа въ оконченности не сравню съ Филдомъ, Карломъ Мейеромъ и даже Тальбергомъ, въ особенности въ скалахъ (*гаммахъ*). Кромѣ графовъ Вельгторскихъ и Одоевского, я бывалъ съ Листомъ у графини Расопчиной и Палибиной, у Одоевского, Листъ сыгралъ *à livre ouvert* нѣсколько номеровъ «Руслана», съ собственноручной. никому еще неизвѣстной моей партитуры, сохранивъ всѣ ноты, ко всеобщему нашему удивленію. Обращеніе и приемы Листа не могли не поразить меня страннымъ образомъ, ибо я тогда не былъ еще въ Па-

¹⁾ Изъ числа 9-ти симфоній Бетховена, переложенныхъ Листомъ для фортепіано, въ 2 руки, въ 1839 году, онъ игралъ въ Петербургѣ лишь скерцо и финаль VI-й (пасторальной) симфоніи.

рижъ и юную Францію зная только по наслышкѣ¹⁾). Кроме очень длинныхъ волосъ, въ обращеніи онъ иногда прибѣгалъ къ сладко разнѣженному тону (*miniardise*); по временамъ въ его обращеніи проявлялся надменная самоувѣренность (аггосансе). Впрочемъ, не смотря на пѣкаторый тонъ покровительства въ обществахъ, особенно между артистами и молодыми людьми, онъ былъ любезенъ, охотно принималъ искреннее участіе въ общемъ веселіи и не прочь былъ покутить съ нами. Когда мы встрѣчались въ обществахъ, что случалось нерѣдко, Листъ всегда просилъ меня спѣть ему одну или два моихъ романса. Волѣе всѣхъ другихъ нравилось ему: «Въ крови горять». Онъ-же въ свою очередь игралъ для меня что нибудь Шопена, или модваго Бетховена...» «Нрѣхалъ во второй разъ Листъ въ Петербургъ (1843 г.) и нерѣдко кутялъ съ нами. Листъ слышалъ мою оперу²⁾, онъ вѣрно чувствовалъ всѣ замѣчательныя мѣста. Не смотря на многие недостатки «Руслана», онъ успокоилъ меня на счетъ успѣха. По его словамъ, не только въ Петербургѣ, но и въ Парижѣ, моя опера, выдержавъ въ теченіи одной зимы 32 представленія, когда-бы считаться удачною. «Вильгельмъ Телль» Россія въ первую зиму выдержала только 16 представленій. Я ему высказалъ откровенно мое взгляды на искусство и на композиторовъ. По моему мнѣнію, Веберъ былъ для меня очень неудовлетворителенъ

¹⁾ Въ своей биографіи Листа, Лина Раманнъ рассказываетъ, будто во время пребыванія Листа въ Петербургѣ, императоръ Николай выразилъ желаніе, чтобъ Листъ игралъ въ ежегодномъ великопостномъ концертѣ въ пользу инвалидовъ (между которыми тогда еще было не мало ветерановъ 1812 года), и будто-бы Листъ отказался, сказавъ: «Я обязанъ Франціи своимъ воспитаніемъ и своею знаменитостію». Поэтому мнѣ невозможно пѣть въ одномъ хорѣ съ ея побѣдителями; далѣе, что будто-бы императоръ Николай остался очень недоволенъ такимъ отвѣтомъ и велѣлъ ему сообщать, подъ рукою, что-десятки императору очень не нравятся и его длинные волосы, и его политическія мнѣнія (сочувствіе къ полякамъ)», на что Листъ, *гордо улыбаясь* отвѣчалъ: «Я отстрилъ себѣ волосы въ Парижѣ и обрѣжу ихъ тоже только въ Парижѣ; что-же касается моихъ политическихъ мнѣній, то у меня ихъ нѣтъ и не будетъ, пока буду въ состояніи выставить 300,000 штыковъ для ихъ поддержанія». Этого анекдота невозможно считать ничѣмъ другимъ, кроме неглѣпой сказки. Никогда императоръ Николай не занимался устройствомъ концертовъ, и не пускался въ полемическія разсужденія о волосахъ и политическихъ мнѣніяхъ. Онъ отдавалъ только приказанія, приводившіяся немедленно въ исполненіе. Можно предпологать, что всѣ эти несообразные анекдоты шѣли своимъ исходнымъ пунктомъ то, что императоръ Николай мало любилъ музыку и рѣдко присутствовалъ на концертахъ. Листа онъ слышалъ очень мало, такъ что Лина Раманнъ рассказываетъ даже, что петербургскій дворъ раздѣлился тогда на два лагеря: военный, который вмѣстѣ съ императоромъ игнорировалъ Листа, и музыкальный, который вмѣстѣ съ императрицею (и великою княгиніею Еленою Павловною) обожалъ Листа и стремился его слушать.

²⁾ Опера «Русланъ и Людмила» была въ первый разъ дана въ Петербургѣ, 27 ноября 1842 года.

(даже во «Фрейшюцѣ»), отъ излишняго употребленія доминантъ-септимъ-аккорда въ первой его позиціи. На это Листъ сказала мнѣ: «Vous êtes avec Weber comme deux rivaux qui courtisez la même femme». День отвѣда Листа мнѣ очень памятенъ. Мы ужинали кажется у гр. Кутузова. Запла рѣчь о моей оперѣ, и гр. Мих. Юрѣв. Вильгорскій сказалъ опять: «Mon cher, c'est un oréga manqué». Наскучивъ слышать одно и то же, я попросилъ минутой вниманія у присутствовавшихъ на ужинѣ: «Господа, сказалъ я, я считаю графа однимъ изъ наилучшихъ музыкантовъ, какихъ я только встрѣчалъ. Теперь, положи руку на сердце, егдаже мнѣ, графъ, подписали-ль бы имя ваше подъ этой оперой, если-бы ее написали?—Конечно, охотно, отвѣчалъ онъ.—Такъ позволите-же и мнѣ быть довольнымъ трудомъ моимъ...»

Все интересно, любопытно и значительно въ этомъ разсказѣ. Тутъ вполне рисуется наша музыкальная Россія начала 40-хъ годовъ: кутежи музыкантовъ; — иностранный высоко-интеллигентный художникъ, принужденный силою вытаскивать гениальнаго Глинку изъ его русской безвѣстности; — цѣлое общество, дающее своего великаго композитора, непонятаго и забытаго, на ежедневные глупыя уколы какого-то графа-дилеттанта, мало чего-либо понимающаго въ музыкѣ кромѣ пошлой итальянщины, либо издавна установленнаго классицизма;—общество, не находящее возможности даже пикнуть въ защиту Глинки противъ этого графа;—Глинка вынужденный сравнивать, для самозащиты и покоя, свою гениальную оперу съ жалкими кропаньями все того-же графа—что это за время, что это за люди!

Что касается «кутежей», про которые говоритъ Глинка, то кое-какія подробности о нихъ мы получаемъ въ разсказѣ одного современника и свидѣтеля ихъ. Лина Раманнъ пишетъ въ своей биографіи Листа, со словъ Ю. К. Арнольда, что въ Петербургѣ многіе изъ знати давали Листу блестящіе праздники, но «всего оригинальнѣе чествовалъ его композиторъ Глинка. Онъ пригласилъ къ себѣ (Глинка жилъ тогда на Гороховой, близъ Адмиралтейской площади, домъ Бруннера) множество художниковъ, музыкантовъ, поэтовъ, живописцевъ, также любителей. Всего было гостей человѣкъ 40; изъ музыкантовъ: Даргомыжскій, Арнольдъ, Фольвейлеръ, изъ пѣвцовъ: Рубини и Петровъ, живописецъ Брюлловъ, поэтъ Кукольникъ и др. Зала была вся украшена,

вдоль стѣнъ, елками, а цвѣтныя шали были развѣшены на подобіе палатки. По серединѣ стояло сооруженіе изъ трехъ жердей, сверху связанныхъ вмѣстѣ; отсюда спускалась желѣзная цѣпь и на ней привѣшена была большая мѣдная кастрюля безъ ручки. Кругомъ разостланы были ковры. Однимъ словомъ: вся компанія должна была изобразить цыганскій таборъ, и послѣ музыки и ужина, въ самомъ веселомъ расположеніи духа, она разлеглась на коврахъ, по цыгански, безъ сюртуковъ, съ распущенными галстухами. Поэтъ Кукольникъ, съ помощью своего брата Платона, принялся варить въ кострюлѣ знаменитый крамбамбули изъ ямайскаго рома, шампанскаго и краснаго шабли. Зажженный ромъ освѣщалъ веселую группу, и бросалъ фантастическіе отблески на древесныя стѣны палатки; при этомъ раздавались хоромъ то русскія пѣсни, то сочиненія Глинки и Даргомыжскаго... «Когда, спустя 21 годъ, пишеть мнѣ Ю. К. Арнольдъ, я однажды напомнилъ все это Листу, въ Карльсруэ, во время музыкальнаго фестиваля 1864 года. «А цыганскій таборъ у Глинки, помните его, docteur?», то Листъ улыбнулся, но видимо желалъ избѣгнуть подробности воспоминаній (тутъ были посторонніе, въ числѣ другихъ Брендель), и отвѣчалъ: *Nous étions jeunes alors, cher ami, passons là-dessus* (Листъ былъ уже аббатомъ)».

Глинка не могъ не цѣнить очень высоко Листа, потому что не могъ не понимать поразительной необыкновенности его музыкальной природы. Кого же бы онъ нашелъ еще, кто въ состояніи былъ бы, какъ Листъ, читать сразу, à vive ouvert, сложную партитуру «Руслана», гдѣ и формы, и творчество, и всѣ приемы были такъ новы и такъ непохожи на все, извѣстное Листу въ музыкѣ? Кого-бы еще онъ нашелъ, кто, ирѣхавши изъ Западной Европы, способенъ былъ понять и оцѣнить всю глубину новой оперы, почти ни для кого у насъ тогда недоступной во всемъ ея настоящемъ значеніи? Про кого еще, среди общаго непониманія, Глинка могъ-бы сказать: «Онъ вѣрно чувствовалъ всѣ замѣчательныя мѣста въ моей оперѣ?» И, вдобавокъ ко всему, этакій-то человѣкъ старался выдвинуть Глинку передъ его

мало-музыкальными соотечественниками! Но, какъ ни интимны и глубоко-художественны были отношенія двухъ великихъ музыкантовъ, какъ ни богато одарены они были оба, но русскій уразумѣлъ венгерца гораздо менѣе, чѣмъ венгерецъ русскаго. Русскій понялъ въ венгерцѣ только то, что онъ—вообще натура необычная, высоко-талантливая и отличный пианистъ, но все-таки пианистъ не совсѣмъ удовлетворительный, потому что не вполне соответствуетъ старому классическому идеалу пианизма и типу пианиста прежняго времени. Глинка нашелъ игру Листа только «милою», а впрочемъ иногда преувеличенною, и во всякомъ случаѣ отдавалъ предпочтеніе старинной, далеко еще не слишкомъ развитой техники Фильдовъ, Гуммелей, Карловъ Мейеровъ и проч. Даже, изъ числа новыхъ, холодный, правильный, безстрастный Гальбергъ казался ему лучше Листа, и за что—за гаммы! Вся глубоко-художественная, огненная, бурная, нѣжная, поэтическая, драматическая натура Листа, все это, выразившаяся въ его исполненіи—осталось для Глинки втунѣ. Онъ говорилъ только про одну технику, про одну точность, про однѣ скалы! Сбровъ рассказываетъ (журналъ «Искусство», 1860, № 3), что Глинка не одобрялъ даже идею Листа играть на фортепiano оркестровыя сочиненія (увертюры, симфоніи и т. д.), говоря, что «въ сравненіи съ эффектомъ оркестровыхъ массъ, фортепiano ровно ничего не значитъ». Новой, неслыханной дотолѣ роли фортепiano Глинка не понималъ. Не чудо-ли все это со стороны такого великаго человѣка, такого гениальнаго музыканта, какъ Глинка? Но сила солому ломить. Нелѣпое русское музыкальное воспитаніе и среда давали себя знать. Въ отношеніи фортепiano и фортепiаннаго исполненія, Глинка не создалъ ничего новаго, ничего своего, а то, что существовало до него или въ его время, онъ оставлялъ нетронутымъ собственною мыслью. Тутъ онъ исповѣдывалъ образъ мыслей самый рутинный и банальный. Именно поэтому-то онъ никогда не сочувствовалъ фортепiанному исполненію Рубинштейна, и когда слышалъ его въ 1849 и въ 50-хъ годахъ, всегда былъ имъ очень мало доволенъ (я когда-ни-

будь расскажу это подробно). Но Глинка былъ великій художникъ въ области инструментальной и оперной музыки, и тутъ каждое слово его мѣтко и значительно, потому что въ этой области все было тронуту и проэкзаменовано его собственною мыслью, и здѣсь, поэтому, ничто уже не отзывалось преданіемъ, рутинной, привычкой. Здѣсь онъ смѣлъ имѣть свое собственное сужденіе, и не затруднялся думать совершенно наперекоръ общему мнѣнію, и о Моцартѣ, и о Веберѣ, и объ итальянской музыкѣ, и объ итальянскихъ пѣвцахъ, и о знаменитыхъ парижскихъ консерваторскихъ концертахъ и т. д. По всей вѣроятности, онъ со всюю справедливостью и глубиною способомъ былъ-бы оцѣнить, вопреки ходячимъ мнѣніямъ публики и «критики», истинное значеніе великаго композиторскаго дара Листа, какъ оцѣнилъ въ тѣ самыя годы великое дарованіе Берліоза. Онъ прямо такъ и высказалъ про этого, вопреки общему мнѣнію, что онъ «первый композиторъ нашего вѣка»¹⁾. Кажется, еслибъ онъ зналъ сочиненія Листа, онъ бы сказалъ это самое про Берліоза и Листа вмѣстѣ. Но онъ слышалъ, къ сожалѣнію, Листа только въ Петербургѣ, а тотъ у насъ въ Россіи не игралъ ничего своего, особенно значительнаго, хотя у него были уже въ то время созданія очень крупныя, выразившія вполнѣ силу и глубину его таланта: таковы, наприм., его «Sposalizio» и «Penseroso», сочиненныя еще въ 1838 году, а также нѣкоторыя другія пьесы изъ «Années de Pèlerinage» того же времени. Но Глинка ничего этого еще не зналъ, ничего не слышалъ, и потому, не признавая особеннаго значенія за его фантазіями на разныя оперныя темы и за его многочисленными великолѣпными переложеніями, смотрѣлъ на него только съ точки зрѣнія піаниста—да и то далеко неправильной.

И такъ, Листъ не произвелъ на Глинку того впечатлѣнія, какого заслуживалъ, и остался безъ всякаго послѣдствія для его дальнѣйшаго творчества—лучшія и капиталнѣйшія созданія Листа еще вовсе не существовали, а тѣ изъ очень значительныхъ, которыя уже и существовали, въ Петербургѣ передъ Глинкой не были ни разу исполнены.

Что касается остальныхъ нашихъ тогдашнихъ музыкантовъ и публики, то ни исполненіемъ своимъ, ни сочиненіями, Листъ не оставилъ на нихъ никакого глубокаго слѣда. Даргомыжскій былъ тогда уже человѣкомъ лѣтъ 30, но ничѣмъ особеннымъ еще себя въ то время не проявившимъ въ музыкѣ. Онъ былъ авторъ довольно многочисленныхъ, но посредственныхъ романсовъ, и хотя былъ и самъ піанистъ очень недурной, но такъ мало, повидимому, былъ затронутъ и пораженъ Листомъ, что нигдѣ ни въ письмахъ его, ни въ разговорахъ, ни въ воспоминаніяхъ позднѣйшаго времени мы никогда не встрѣчали ни малѣйшаго упоминанія о Листѣ. Сѣровъ былъ въ 1842—1843 годахъ юношей 22—23 лѣтъ, и, конечно, былъ сильно пораженъ игрой Листа, приведенъ имъ въ величайшій энтузіазмъ; но на его натуру, какъ композитора и музыкальнаго критика, Листъ остался, и тогда и послѣ, безъ малѣйшаго вліянія. Впродолженіе всей своей жизни, Сѣровъ всегда и признавалъ Листа великимъ, феноменальнымъ піанистомъ, но никогда не раздѣлялъ музыкальныхъ взглядовъ и образа мыслей Листа (кромѣ того, что касалось Рихарда Вагнера), и никогда не любилъ его сочиненій; а въ послѣдніе годы своей жизни, Сѣровъ былъ прямо врагомъ ихъ. Что же касается русскихъ піанистовъ, то никто изъ нихъ не усвоилъ себѣ ни малѣйшей частицы изъ Листовскаго исполненія (хотя бы даже со стороны технической), и фортепіанная игра продолжала быть у насъ, и послѣ пріѣзда Листа точно такою, какою была до него. Такимъ образомъ, очень ошибался Сѣровъ, когда въ своемъ юномъ, пламенномъ, еще чистомъ и свѣтломъ энтузіазмѣ отъ концертовъ Листа, писалъ мнѣ въ одномъ изъ тогдашнихъ своихъ писемъ: «Вліяніе Листа на массу сильно и очевидно. Совершенства его такъ поразительны, такъ новы для всѣхъ, что я даже думаю, что послѣ него всѣ піанисты ex professo будутъ безъ хлѣба насущнаго, а любители перемрутъ съ отчаянія! И въ самомъ дѣлѣ, кто осмѣлится подчивать своей игрой послѣ этихъ сверхъестественныхъ звуковъ, у кого будетъ эта львиная сила, эта быстрота молніи, эта женская нѣжность? У кого и тотъ ужасалющій

¹⁾ Письмо къ Кукольнику 6/18 апрѣля 1845 г.

драматизмъ, эта всеобъемлющая вѣрность природѣ, это ангельское святое спокойствіе и неистовый дьявольскій пламень? Ни у кого, потому что такого чуднаго явленія свѣтъ до нынѣ еще не видалъ и, вѣроятно, опять пройдетъ много вѣковъ, пока явится что-нибудь подобное?» Сѣровъ напрасно такъ безпокоился и суетился. Поднявшійся-было на единую секунду вихрь восторга и воодушевленія вдругъ палъ и утихъ, загорѣвшееся было на мгновеніе пламя потухло, и каждая порошинка преспокойно опять воротилась на прежнее насиженное мѣсто. Публика по прежнему стала преспокойно пробавляться всѣмъ самымъ ординарнымъ въ музыкѣ, всласть смакуя и похваливая это; всякая негодность и посредственность по прежнему завладѣла публикой, но только съ прибавкой еще одной новой драгоценной повности—итальянской оперы и итальянскихъ пѣвцовъ. прежде у насъ почти вовсе неизвѣстныхъ.

Напротивъ, пребываніе Листа у насъ оставило навсегда въ немъ самомъ неизгладимыя воспоминанія. Изъ нихъ главное относилось къ Глинкѣ, котораго гений онъ оцѣнилъ и понималъ сразу. Еще въ первый свой пріѣздъ, въ 1842 году, Листъ узналъ и оцѣнилъ обѣ оперы Глинки. «Жизнь за царя» была ему такъ хорошо извѣстна, что въ пятомъ своемъ концертѣ онъ экспромтомъ долго импровизировалъ на темы этой оперы, и привелъ всю публику въ неописанный восторгъ; «Руслана» же сразу понялъ, по рукописи, такъ глубоко и художественно, что самъ Глинка говоритъ: «Листъ вѣрно чувствовалъ всѣ замѣчательныя мѣста». Поэтому-то, можно себя вообразить, какъ Листъ долженъ былъ быть пораженъ страннымъ отношеніемъ русской публики и русскаго общества къ великому, гениальному музыканту. «Забывать почти всѣми!» говоритъ самъ Глинка. Каково это! Съ какимъ презрѣніемъ и жалостью долженъ былъ тогда смотрѣть на всѣхъ нашихъ—Листъ, эта не только что высокая, свѣтлая, но и благороднѣйшая душа, эта великолѣпная интеллигенція. Спусти цѣлыхъ 40 лѣтъ, Листъ не могъ забыть того, что видѣлъ и слышалъ относительно Глинки, въ 1843 году, въ Петербургѣ, и въ письмѣ къ графинѣ Аржанто отъ 24 октября

1884 г. онъ писалъ: «Помню одно поразительное слово, сказанное мнѣ великимъ княземъ Михаиломъ Павловичемъ: «Когда мнѣ надо сажать моихъ офицеровъ подъ арестъ, я посылаю ихъ на представленія оперъ Глинки».

Какъ Листъ долженъ былъ, вѣроятно, много разъ повторять про себя, глядя на публику: «Вѣдныя! не въ коня кормъ!» И потомъ онъ игралъ всей этой мало толковой толпѣ какую-нибудь шикарную дребедень, блистая ею въ глаза, какъ дикарю блестящими и стекляшками. И обо всѣхъ-то европейскихъ публикахъ Листъ думалъ очень не высоко (примѣры въ его письмахъ на лицо), но что онъ, должно быть, думалъ про нашу, русскую-то?! Значить, онъ въ одиночку продолжалъ цѣнить Глинку, и въ продолженіе цѣлыхъ 43 лѣтъ потомъ, т. е. до самаго своего конца, онъ никогда не забывалъ этого человѣка, и никогда не переставалъ высоко ставить его въ своемъ понятіи—мы встрѣтимся, ниже, со многими тому доказательствами. Но, кромѣ того, замѣтимъ, что съ самаго перваго своего пріѣзда къ намъ, у Листа завязались прочныя отношенія съ русскою музыкальною школою, которыя не только никогда уже болѣе не прекращались, но становились, до самаго послѣдняго дня его жизни, все только шире, глубже и сердечнѣе.

Въ заключеніе скажу еще, что по всегдашней своей привычкѣ: мазать по губамъ мѣстныхъ музыкантовъ, и доставлять невинное удовольствіе мѣстнымъ дилеттантамъ, Листъ сдѣлалъ тогда же переложенія (и переложенія великолѣпныя) нѣсколькихъ никуда негодныхъ «русскихъ» музыкальныхъ сочиненій тогдашнихъ нашихъ аматоровъ. А именно, онъ переложилъ, для фортепіано романсы гр. Віельгорскаго: «Бывало» и «Ты не повѣришь какъ ты мила», «Соловья» Алябьева, галопъ Булгакова. Но въ то же время онъ переложилъ также и «Маршъ Черномора», принадлежащій къ числу величайшихъ и оригинальнѣйшихъ музыкальныхъ созданій нашего вѣка.

Въ заключеніе настоящаго обзора пребыванія Листа въ Россіи, прибавимъ небольшія свѣдѣнія о концертахъ его въ Кіевѣ, Одессѣ и Елисаветградѣ.

Листъ былъ въ Кіевѣ въ началѣ 1847

года. Первый концерт свой онъ далъ въ Контрактовой залѣ, въ концѣ января, и стеченіе публики было громадное, эффектъ—также. Второй концертъ данъ былъ въ университетской залѣ—опять при большомъ стеченіи народа; но на третій концертъ (2 февраля) публики пришло уже очень немного, и Листъ говорилъ, смѣясь, что всѣ тутъ были—*en famille*. Но, что всего любопытнѣе, эти концерты послужили поводомъ къ проявленію въ русской печати такого недоброжелательства къ Листу, и такого непониманія его гения, какой наврядъ-ли гдѣ еще проявлялся въ то время, кромѣ нѣкоторыхъ консервативныхъ берлинскихъ газетъ, осыпавшихъ Листа, среди общихъ восторговъ, потоками злобной брани, послѣ его концертовъ въ Берлинѣ въ началѣ 1842 года.

Нѣкто Н. Р., напечаталъ въ «Московскомъ Городскомъ Листкѣ» 1847 года, № 48, отчетъ о концертахъ Листа въ Кіевѣ, и говорилъ, что у него только «фейерверкъ звуковъ, вспышки вдохновенія, отрывочныя фразы чувства, прихоти все позволяющаго себѣ господина», что онъ вообще все игралъ въ Кіевѣ — «небрежно, необдуманно, по капризу минуты»; съ публикой Листъ поступаетъ слишкомъ *cavalièrement* (дерзко), перемѣняетъ пьесы, программы, и даже въ исполняемыхъ пьесахъ пропускаетъ многія страницы, «вѣроятно подъ вліяніемъ даваемыхъ ему объѣдовъ»; что лишь изрѣдка Листъ исполняетъ музыкальныя сочиненія съ настоящимъ свойственнымъ ему талантомъ. Вообще же Листъ

«лишенъ творчества, не можетъ создать ни одной своей мелодіи, а чужое — не въ состояніи претворить въ свое достоинствѣ и развить мысль изъ нея самой. Оттого у него темы мало вьжуются съ вставными вышивками и украшениями... Въ заключеніе, г. Н. Р. провозглашалъ, что «дарованіе Листа — бесплодно. Листъ растратилъ и погубилъ свой талантъ посреди вѣтренной и мелочной жизни французскаго общества, падкаго на одни эффекты и поверхностныя впечатлѣнія... Безсиліе современнаго западнаго общества воплотилось въ безсиліи дарованія Листа...»

Таковы мнѣнія неизвѣстнаго кіевскаго критика. Къ чести нашего отечества надо сказать, что приведенный здѣсь примѣръ близорукости и отсутствія пониманія великаго музыкальнаго явленія былъ совершенно единственный въ сво-

емъ родѣ у насъ. Было-ли это мнѣніе индивидуальное, или было оно раздѣляемо кіевскою публикою, мы лишены теперь возможности судить о томъ: другого печатнаго отзыва о Листѣ въ Кіевѣ — не было, быть можетъ потому, что въ этомъ городѣ не было тогда ни одной газеты и журнала, гдѣ бы могла появиться художественная критика. Правда, Н. Р. говоритъ, что

«послѣ первыхъ двухъ концертовъ Листа большинство кіевской публики почувствовало, что артистъ не вполне расплачивается за обожаніе, которымъ его окружаютъ... Наконецъ, большинство разсудило, что роль стрягомаго барана всевъмъ не завидная роль, и притомъ-же, явившись на два концерта, оно исполнило долгъ европейски образованнаго чловѣка, и можетъ теперь лгать спокойно».

Но было-ли это дѣйствительно мнѣніе большинства публики, мы этого знать теперь не можемъ.

Спустя полгода послѣ того, Листъ пріѣхалъ въ Одессу, въ концѣ іюля 1847 года, на возвратномъ пути изъ Константинополя въ Германію и Францію. Здѣсь онъ далъ, въ биржевой залѣ, шесть концертовъ, съ громаднымъ успѣхомъ. По поводу перваго изъ нихъ, 20 іюля, «Одесскій Вѣстникъ» писалъ (№№ 58—59):

«Явленіе Листа увлекло въ Одессѣ и поглотило все. Имя его отдалось даже и въ тѣхъ углахъ, гдѣ кромѣ шарманки, да бродячаго скрипача-пыгана, не слышатъ другой музыки... И когда замолкли адуки «Хроматическаго галоп», и среди неистовыхъ рукоплесканій и криковъ, великій артистъ съ отраженіемъ легкаго изнеможенія на лицѣ, появился нѣсколько разъ на эстрадѣ и исчезъ, вся масса посѣтителей остановилась неподвижна, какъ-бы ожидая чего-то... Послѣ концерта, у квартиры Листа, въ Ришельевской гостиницѣ, собралась толпа народа. Крики «браво» и рукоплесканія встрѣтили его возвращеніе. Раздались звуки серенады, данной Листу итальянскими оркестромъ...»

Другой критикъ, за подписью Д., также выражалъ, за себя и за одесскую публику, безпредѣльные восторги, и говорилъ въ началѣ статьи:

«Довольно было Листу одной секунды, довольно было бросить одну колоссальную бомбу—увертюру «Вильгельма Телля», и Одесса была вьята приступомъ...» Кончалась-же статья словами: «Хроматическій галопъ» Листа, ведетъ, кажется, свое происхожденіе отъ того буцефала, на котораго могъ садиться только великій Александръ. Онъ былъ исполненъ — громоносно: Александръ былъ сынъ Юпитера.»

Послѣ Одессы, Листъ публично игралъ еще въ Елизаветградѣ, въ августѣ, но объ этихъ концертахъ мы не имѣемъ никакого понятія, такъ какъ елизаветградскихъ газетъ и журналовъ тогда не существовало. Но любопытенъ тотъ фактъ,

что елизаветградскіе концерты были—*послѣдніе концерты Листа*. На нихъ онъ кончилъ свою карьеру виртуоза, и болѣе уже передъ европейскою публикою не игралъ.

В. Стасовъ.

(Окончатіе бубетъ).



„О симфоническихъ концертахъ Франца Листа“.

Письмо Рихарда Вагнера къ М. В.

(Переводъ съ нѣмецкаго А. П. Колпяева).

Я чувствую себя почти обязаннымъ поговорить съ вами пообстоятельнѣе о нашемъ другѣ и объ его новыхъ оркестровыхъ произведеніяхъ; устная бесѣда всегда носитъ характеръ афоризма, при томъ едва-ли такъ скоро она будетъ для меня возможна. Вполнѣ определенный, какъ вы хотите, и рѣшительный отзывъ о Листѣ долженъ-бы мнѣ стоить не мало затрудненій. Вѣдь вы прекрасно знаете, что лишь враги говорятъ правду и что приговоръ друга, обязаннаго другому тѣмъ, чѣмъ я обязанъ Листу, необходимо долженъ возбудить подозрѣніе въ пристрастіи; пожалуй даже, такому приговору прямо не придадутъ цѣны. Но на самомъ дѣлѣ все это меня мало озабочиваетъ; ибо мнѣ кажется, что это—одна изъ тѣхъ ходячихъ «истинъ», которыми какъ неприступной стѣной окружилъ себя міръ посредственности или, какъ вы остроумно назвали, міръ медіократіи, изъ зависти къ выдающимся людямъ; этотъ міръ какъ-бы говоритъ послѣднимъ: подождите, пока признаю васъ я, вашъ естественный врагъ! Напротивъ того, опытъ убѣждаетъ меня, что кто для уясненія своей личности ожидаетъ признанія со стороны враговъ, долженъ имѣть хотя много терпѣнія, но мало данныхъ для самоувѣренности. Поэтому все, что я ни сообщу вамъ, примите за свидѣтельство человека, говорящаго отъ полноты сердца и при томъ съ такой увѣренностью, какъ будто-бы на свѣтѣ не было никакихъ предвѣстныхъ «истинъ» или какъ будто всѣ «истины» были на его сторонѣ!

Но меня приводятъ въ смущеніе нѣчто другое: именно о чемъ мнѣ писать вамъ? Вы были свидѣтелемъ, въ какое возвышенное настроеніе

привелъ меня Листъ исполненіемъ своихъ новыхъ произведеній. Вы видѣли, какъ глубоко и былъ вволнованъ и обрадованъ, что наконецъ-то нѣчто подобное могло быть создано и исполнено. Конечно, вы замѣтили также, насколько я былъ скупъ при этомъ на слова и вы сочли это, вѣроятно, за результатъ глубокаго волненія? Конечно, это была одна изъ причинъ; всетаки, я признаюсь вамъ, что это молчаніе кромѣ того, мотивируется у меня мыслью, кажущегося мнѣ все болѣе основательною: самое своеобразное въ насъ тѣмъ болѣе пельзя передать обыкновеннымъ языкомъ, чѣмъ болѣе оно выигрываетъ въ глубинѣ и широтѣ и тѣмъ самымъ ускользаетъ отъ него. Вѣдь языкъ не вышелъ изъ нашего индивидуальнаго духа, но данъ намъ какъ чисто внѣшнее и готовое: назначеніе его—помогать намъ въ сношеніяхъ съ внѣшнимъ міромъ, обществомъ, способнымъ насъ понять лишь тогда, когда мы стоимъ на почвѣ міровоззрѣнія простыхъ людей. Но какъ скоро нашъ взгляды все болѣе и болѣе удаляются отъ этой почвы, тѣмъ все труднѣе становится выраженіе ихъ. И это продолжается до тѣхъ поръ, пока какой-нибудь философъ не начнетъ употреблять языка въ *обратномъ* смыслѣ, съ опасностью быть понятымъ въ общемъ, а художникъ не воспользуется для своего искусства совершенно новыми, поразительными факторами, ничего не имѣющими общаго съ обыденной жизнью; художникъ, вводя въ искусство новые факторы, стремится создать выраженіе тому, что въ лучшемъ случаѣ можетъ быть понято опять лишь людьми, раздѣляющими его міровоззрѣніе. Безспорно, музыка лучшій языкъ для передачи того, передъ

чѣмъ обыкновенный языкъ бессиленъ: не назвать ли поэтому глубочайшую сущность всякаго чувствованія музыкой? Отъ листовскихъ произведеній я получилъ впечатлѣнїе, дать которое можетъ лишь музыка—и этого для меня совершенно достаточно. Высказаться же о томъ, что стало музыкой именно изъ за возможности быть переданнымъ обыкновеннымъ языкомъ, мнѣ кажется не только глупымъ, но и прямо невозможнымъ. Кто ни пытался опредѣлять словами музыкальныя впечатлѣнїя? Лишь тотъ можетъ на этомъ успокоиться, кто вовсе не получалъ *истиннаго* впечатлѣнїя. Но кто, какъ, напр., Листъ, писалъ о музыкѣ полный этого впечатлѣнїя, тотъ долженъ былъ бороться съ неслыханными трудностями. Листъ хотѣлъ побороть невозможное искусствомъ литературнаго изложенїя, *приобрѣтавшаго специфическую окраску въ рукахъ музыканта*, хотя-бы и гениальнаго; но и онъ долженъ-же былъ видѣть, что онъ тѣмъ самымъ становился понятнѣе опять *лишь музыканту съ одинаковыми воззрѣнїями* и всего менѣе чисто литературному читателю; послѣднему языкъ Листа и способъ его выраженїя казался непонятнымъ, недоступнымъ и страннымъ!

И такъ, о чемъ мнѣ говорить? Все дѣло въ томъ, повидимому, чтобы *невозможность что-нибудь сказать* представить достаточно мотивированною. Конечно, эта невозможность всего болѣе относится къ самой сущности художественнаго произведенїя; для формальной-же стороны послѣдняго у нашихъ эстетиковъ и знатоковъ искусства находится богатый запасъ различныхъ терминовъ и выраженїй: здѣсь бываетъ труднымъ опредѣлять лишь ускользнувшее отъ вниманїя тѣхъ господъ. Такимъ образомъ я буду съ вами бесѣдовать объ элементахъ листовскихъ произведенїй, связующихъ ихъ съ виѣнскимъ міромъ и тѣмъ самымъ поддающихся опредѣленїю. Этимъ вы должны удовлетвориться; относительно-же всего остальнаго вспоминайте о моемъ молчанїи при слушанїи.

Такимъ образомъ я начну съ самого виѣннаго, съ того, чѣмъ считаетъ публика Листа. Она внала его какъ виртуоза, на склонѣ блестящей и успѣшнѣйшей карьеры, и главнымъ образомъ *это* помогло ей составить о немъ опредѣленное мнѣнїе. Внезапное прекращенїе виртуозной дѣятельности Листа и его рѣшительный дебютъ какъ композитора приводятъ ее въ немалое смущенїе: какъ она должна отнестись къ этому? Прежде всего не совсѣмъ удобно, что подобный случай не имѣлъ прецедентовъ въ лицѣ-бы хоть одного музыкаль-

наго классика. Конечно, случалось, что напр., разбогатѣвшій виртуозъ изъ тщеславія становился наконецъ и композиторомъ. Такъ какъ имѣлось обыкновеніе прощать эту дозволенную слабость, то и Листу снисходительно прощаютъ композиторскую «прихоть», помня объ его виртуозныхъ триумфахъ—прощаютъ, конечно, съ сожалѣнїемъ, отчего онъ болѣе не концертируетъ какъ виртуозъ. При этомъ общественное мнѣнїе настолько милостиво, что грандіозныя созданїя Листа обходятся совершеннымъ молчанїемъ и развѣ лишь наиболѣе желчныя блюстители классическихъ музыкальныхъ традицій даютъ волю своему сарказму. Все это едва-ли можетъ показаться удивительнымъ; страннѣе было-бы, находишь дѣло въ иномъ положенїи. Да и кто изъ насъ въ началѣ не заблуждался? Что личность Листа была недостаточно понята и уяснена еще раньше—упрекъ, основательный по отношенїю ко всѣмъ намъ. Но развѣ кто, имѣя возможность часто слышать, какъ Листъ исполнялъ въ интимномъ кругу, напр., Бетховена, не убѣждался въ томъ, что исполненїе Листа носило характеръ истиннаго *творчества* и было лишено характера *воспроизведенїя* (въ узкомъ смыслѣ)? Гораздо труднѣе, чѣмъ обыкновенно думаютъ, найти истинную разграничительную черту между творческой и воспроизводящей дѣятельностью; но я убѣдился въ слѣдующемъ: для того, чтобы истинно воспроизводить Бетховена, необходимо *творить вмѣстѣ* съ нимъ. Конечно, эту истину невозможно понять лицамъ, слышавшимъ лишь наши *обыденныя* концертныя исполненїя бетховенскихъ произведенїй; у меня составилось съ теченїемъ времени такое печальное мнѣнїе обо всѣхъ нихъ, что я не хочу привести васъ въ дурное расположенїе духа, даваясь здѣсь въ подробности. Напротивъ того, я хочу спросить у всѣхъ, слышавшихъ, какъ Листъ игралъ въ интимномъ кругу напр., Op. 106 и 111 Бетховена—двѣ большія сонаты въ *B* и *C*—были-ли имъ ясны раньше эти произведенїя и не узнали-ли они ихъ дѣйствительную цѣну только теперь? Если это было *воспроизведенїе*, то во всякомъ случаѣ оно было гораздо цѣннѣе *творчества*, въ бетховенскомъ стилѣ, нашихъ фортепьянныхъ композиторовъ. гдѣ подъ видомъ сонаты преподносятся дурныя копїи бетховенскихъ произведенїй. Весьма характернымъ у Листа было то, что для него было довольно роля тамъ, гдѣ для другихъ требовались бумага и перо; кто-же станеть отрицать, что великій и оригинальнѣйшій маэстро ограничивался ролью интерпретатора въ первый періодъ своей дѣятельности? Но

при этомъ необходимо замѣтить, что даже величайшій гений, пока онъ только лишь исполнитель, никогда не можетъ достигъ своей дѣятельности значенія и высоты воспроизводимыхъ произведеній и ихъ творцовъ; полное его величье открываея лишь съ обнаруженіемъ имъ своей творческой индивидуальности. Но Листъ въ первый, репродуктивный періодъ своей дѣятельности все-таки тѣмъ превосходилъ всѣхъ предъидущихъ виртуозовъ, что онъ совершеннѣйшимъ образомъ *уяснилъ* цѣнность и значеніе произведеній своихъ предшественниковъ: тѣмъ самымъ онъ подымался почти на одинаковую высоту съ воспроизводимымъ авторомъ. Все это, какъ нѣчто новое, совершенно упущено изъ виду нашимъ общественнымъ мнѣніемъ, результатомъ чего является всеобщее удивленіе предъ новою дѣятельностью Листа. Последняя, на мой взглядъ, есть ничто иное, какъ обнаруженіе продуктивной способности художника, достигнуей лишь полной зрѣлости.

Все это я спѣшу сообщить вамъ, ибо самъ лишь приведенными соображеніями помогъ себѣ уяснить эту проблему. Быть можетъ, вовсе и ненужно, чтобы сообщалъ я это именно вамъ, ***: вы—пожалуй съ тѣмъ-же инстинктомъ, который руководилъ Листомъ въ его развитіи—успѣли уже отгадать, въ чемъ тутъ дѣло; въ такихъ случаяхъ мы, мушкетеры, часто бываемъ побѣждены женщинами. Но не откажите оцѣнить слѣдующее преимущество мушкетера: онъ придаетъ созпательный характеръ, хотя часто быть можетъ и поздно, тому, что женщиной чувствовалось ранѣе лишь инстинктивно. Мое письмо можетъ служить отчасти этому примѣромъ.

Листъ, по моему, достигъ въ послѣдніе десять лѣтъ полной зрѣлости своего творчества, конечно лишь ему свойственнымъ, своеобразнымъ путемъ. Какъ немногіе могутъ понять художественную эволюцію Листа, точно также немногіе въ состояніи оцѣнить эпоху достигнутой имъ зрѣлости. Какъ уже сказано, было бы страннымъ, если-бы дѣло находилось въ иномъ положеніи. Кто быстро освоивался съ внутреннимъ содержаніемъ листовскаго творчества, съ богатой творческой силой, такъ и рвавшейся наружу изъ грандіозныхъ, созданныхъ какъ-бы волшебной властью произведеній художника, долженъ былъ придти въ смущеніе отъ ихъ *формы* и къ первому общему сомнѣнію относительно композиторской дѣятельности Листа присоединялось такимъ образомъ другое. Вы видите, я, согласно моему принципу, приближаюсь къ предмету съ вышней стороны,

съ той, съ которой должно приблизиться къ нему и общественное мнѣніе; тѣмъ самымъ я затрагиваю лишь элементы, поддающіяся обсужденію, чтобы дойти наконецъ до той области гдѣ необходимо паложить печать молчанія на уста! И такъ—къ «формѣ».

Не будь «формы», ***, не было-бы и произведеній искусства, не было-бы, конечно, тогда и художественныхъ судей! Для послѣднихъ это столь несомнѣнно и очевидно, что они пѣтъ страха передъ этимъ и кричатъ о формѣ, тогда какъ легкомысленный художникъ, также не существовавшій-бы безъ формы въ искусствѣ, въ моментъ творчества вовсе не заботится объ этомъ. Но отчего это происходитъ? Вѣроятно потому, что творчество художника, хотя-бы художникъ этого и не сознавалъ, всегда выливается въ извѣстную форму, тогда какъ «судьи» не могутъ создать ни формъ, ни что-либо другое. Ихъ крики походятъ на то, какъ будто-бы художникъ, кромѣ того, что на немъ лежитъ все творчество, еще долженъ приготовить для тѣхъ господъ нѣчто особое, а то въ противномъ случаѣ для нихъ ничего не останется. Въ дѣйствительности господамъ этимъ приходились по сердцу лишь тѣ художники, которымъ рѣшительно нечего было сказать своего и которые поэтому *отдѣльвались* формой, а что это такое, это мы знаемъ, не правда-ли? Мечи безъ клинковъ! Если-же является кто-нибудь, выковыривающій себѣ собственный клинокъ (вы видите отсюда, что я только что побывалъ въ кузницѣ моего юнаго Зигфрида), то болваны быстро обрѣзываются, целовко набрасываясь на этотъ клинокъ—и не мудрено: вѣдь у нихъ въ рукахъ до сихъ поръ были пустыя рукоятки! Они, конечно, злятся, зачѣмъ коварный кузнецъ удерживаетъ рукоятку въ собственныхъ рукахъ, какъ это необходимо при управленіи мечемъ—и имъ даже не удается разсмотрѣть ее, тогда какъ раньше они всегда получали ее готовою отъ другихъ. Это и есть причина общаго сѣтованія на отсутствіе формы! Но развѣ кто можетъ владѣть мечомъ *безъ рукоятки* и быстрый взмахъ меча не показываетъ-ли, что мечъ долженъ твердо держаться въ *прочной* рукояткѣ? Конечно, послѣднюю замѣчаютъ другіе лишь тогда, когда мечъ уже вынутъ изъ рукъ; «оружіе» по смерти владѣльца повѣшено въ оружейной—тогда замѣчаютъ и рукоятку меча и отдѣляютъ ее (какъ «отвлеченное понятіе») отъ клинка, но при этомъ не могутъ допустить мысли, что вновь появляющійся воинъ долженъ держать мечъ лишь въ одной съ нимъ рукояткѣ! Вотъ до какой степени слѣпы люди—

но оставимъ ихъ! Да, ***, не можетъ быть иначе: у Листа нѣтъ никакой формы! Но будемъ радоваться этому: если-бы у Листа замѣтили «рукоятку»: то можно-бы было опасаться, не перевернулъ-ли онъ по крайней мѣрѣ *меч* въ рукахъ—последнее-же было-бы слишкомъ большой любезностью со стороны этого злого, враждебно-настроеннаго свѣта: не придаетъ-ли онъ именно большое значеніе тому, что въ рукояткѣ есть еще клинокъ! Но довольно шутокъ, несмотря на то, что мы *еще* немного поговоримъ о формѣ.

Простувавъ одно изъ новыхъ листовскихъ оркестровыхъ произведеній я былъ пріятно пораженъ счастливымъ названіемъ его: «симфоническая поэма». И дѣйствительно, это названіе удачнѣе, чѣмъ даже обыкновенно думаютъ: оно могло явиться на свѣтъ лишь съ изобрѣтеніемъ новой художественной формы. Это должно казаться, конечно, вамъ страннымъ, поэтому я хочу какъ можно полнѣе высказаться.

Прежде всего, приблизительный объемъ и названіе отдѣльныхъ произведеній напоминаютъ большую «увертюру» предшествующихъ композиторовъ. Композиторъ, выпущенный, въ виду великаго прецедента въ лицѣ Бетховена, давать своему произведенію названіе «увертюры», долженъ былъ чувствовать, насколько это названіе не подходило къ произведеніямъ, задуманнымъ гораздо шире, чѣмъ для открытія драматическаго представленія. Съ формой увертюры шла рука объ руку не только традиція, но и крайняя *насилъственность*. Каждый можетъ познакомиться съ особенностями этой формы, проштудировавъ ея исторію; съ удивленіемъ онъ увидитъ тогда, что увертюра развилась изъ танца, играемаго оркестромъ передъ поднятіемъ театральнаго занавѣса; въ концѣ концовъ всякій долженъ прійти въ изумленіе отъ результатовъ, достигнутыхъ здѣсь, съ теченіемъ времени, гениальными усиліями великихъ мастро. Но танецъ или маршъ опредѣляетъ форму не только увертюры, но и любого инструментальнаго произведенія, и симфоніей названъ рядъ пѣсень, происшедшихъ отъ танца, т.-е., такое произведеніе, гдѣ мы видимъ различныя *танцевальныя* формы. *Формальное* зерно симфоніи коренится еще и теперь въ менуэтѣ или скерцо, т.-е., въ ея 3-ей части, что доказываетъ наивный и простой характеръ послѣдней; эта-же часть уясняетъ источникъ формы и остальныхъ частей. Я вовсе не хочу этимъ унижить симфоническую форму, ибо музыка обязана ей весьма многимъ; я только хочу констатировать, что эта рѣзко-

опредѣленная форма становится совершенно неясной черезъ различныя уклоненія отъ нея. Это послѣднее свойство требуетъ строгой осматрительности со стороны желающихъ культивировать симфонію, подобно тому, какъ танецъ предъявляетъ такія-же требованія къ танцорамъ. Въ симфоніяхъ Бетховена мы видимъ лучшіе примѣры тому, что можетъ быть выражено въ этой формѣ, и главнымъ образомъ тамъ, гдѣ выраженіе вполне ей отвѣчало. Но она являлась тормозящимъ факторомъ тамъ, гдѣ въ видѣ увертюры она употреблялась для передачи идеи, не подававшейся опредѣленнымъ рамкамъ танца. Послѣднія именно требуютъ принципа переменны вмѣсто принципа развитія, столь отвѣчающаго драматическимъ требованіямъ. Первому принципу во пѣсняхъ формахъ, происшедшихъ отъ марша или танца, удовлетворенъ чередованіе болѣе порывистаго и скорого начала съ болѣе мягкими, спокойными періодами средней части, отдѣляемыми заключительнымъ повтореніемъ первой быстрой части; все это имѣетъ свой значительный *raison d'être*. Ни одна изъ частей современной симфоніи немислима безъ такой *смысла* и *возвращенія* и то, что въ ея третьей части является въ видѣ менуэта, тріо и повторенія менуэта есть зерно, хотя-бы и скрытое, (вторая часть симфоніи склоняется болѣе къ вариационной формѣ) формы каждой изъ другихъ частей. Отсюда видно, что результатомъ конфликта драматической идеи съ формой увертюры прежде всего должна была явиться глубокая *насилъственность*; или развитіе (идея) приносится въ жертву переменѣ (форма), или послѣдняя—первому. Я однажды выставилъ, какъ вы должны припомнить, за образецъ увертюру Глюка къ «Ифигеніи въ Авлидѣ» потому именно, что здѣсь композиторъ съ вѣрнымъ пониманіемъ характера предстоявшей задачи блистательно разрѣшилъ ее: въ увертюрѣ отброшенъ принципъ развитія, какъ неподходящій для этой формы, и принятъ принципъ *смысла* настроеній и принципъ контрастовъ. На увертюрахъ Бетховена мы видимъ всего яснѣе, что великіе композиторы послѣдующей эпохи чувствовали себя значительно стѣсненными формой увертюры; композиторъ создавалъ, насколько его музыка поддается гораздо болѣе гибкой, свободной формѣ: онъ чувствовалъ себя способнымъ *развивать* музыкальную идею—нигдѣ мы не видимъ этого нагляднѣе, какъ въ большой увертюрѣ къ Леонорѣ. Каждый можетъ замѣтить, насколько повредило здѣсь автору удержаніе традиціонной формы увертюры; кто—копечно изъ понимающихъ это

произведеіе—не согласится со мной, что главнымъ недостаткомъ его является повтореніе первой части послѣ средней?! Этимъ самымъ искажается до неузнаваемости самая идея произведеія, такъ какъ *драматическое развитіе* должно быть признано *единственнымъ* факторомъ, опредѣляющимъ здѣсь творчество композитора (особенно въ концѣ произведеія). Несомнѣнно, что упомянутый недостатокъ можетъ быть устраненъ здѣсь лишь отказомъ отъ повторенія, т.-е., нарушеніемъ формы увертюры (лишь хорошо мотивированной симфонически—танцовальной формы) и созданіемъ *новой* формы.

Но что-же это за новая форма? Конечно та, которая вызывается условіями каждаго отдѣльнаго случая и условіями драматическаго развитія. Какой-же факторъ здѣсь будетъ имѣть рѣшающее значеніе?—Поэтический мотивъ. И такъ — пугайтесь!—мы пришли къ «програмной музыкѣ».

Послѣднее слово выглядит достаточно страшнымъ и услышъ это кто—онъ непремѣнно-бы сталъ громко жаловаться на преднамѣренное лишеніе музыки ея самостоятельности. Вникайте поглубже, основательна-ли эта жалоба? Едва-ли кто можетъ болѣе повредить поступательному ходу музыки, этого великолѣпнѣйшаго, несравненнѣйшаго, самостоятельнѣйшаго и своеобразнѣйшаго изъ всѣхъ искусствъ—какъ какой-нибудь бездарный кропатель, для котораго закрыто ея святилище! Можно-ли Листа, этого музыкельнѣйшаго изъ всѣхъ музыкантовъ, причислить къ подобнымъ бездарностямъ?! Слушайте же мой символъ вѣры: *музыка никогда, ни при какомъ соединеніи въ другимъ искусствомъ, не перестанетъ быть высшимъ искусствомъ искупленія (die erlösende Kunst)*. То, что лишь намѣчается другими искусствами, въ музыкѣ доходить до степени несомнѣнной достовѣрности, непосредственной, опредѣленной истины. Музыка способна облагородить даже самый грубый танецъ, самый дубоватый стихъ, конечно постолько, поскольку она преслѣдуетъ серьезныя, а не юмористическія цѣли; благодаря серьезности, лежащей въ ея основѣ, цѣломудренности и чистотѣ она просвѣтляетъ все, до чего ни касается! Точно также несомнѣнно, что музыка можетъ быть допустима лишь въ формахъ, заимствованныхъ изъ какого-нибудь жизненнаго отношенія или явленія. Формы эти, первоначально чуждыя музыкѣ, достигаютъ своего полнаго значенія лишь благодаря ей, т.-е. благодаря обнаруженію скрывающейся въ нихъ музыки. Нѣтъ ничего менѣе абсолютнаго, чѣмъ му-

зыка, и защитники абсолютной музыки повиндному не звякутъ, что они подразумеваютъ подъ этимъ; для вящаго ихъ смущенія стоило-бы попросить ихъ указать музыку въѣ формы, заимствованной или у днжелія, или у стпхотворной метрики (причинная связь). Такимъ образомъ мы доходимъ до признанія формы марша или танца неоспоримымъ принципомъ чистой инструментальной музыки. Послѣдняя форма даже въ самыхъ сложныхъ произведеніяхъ музыкальнаго искусства до такой степени обусловливаетъ всю конструкцію, что такое уклоненіе отъ нея, какъ напр. повтореніе перваго колѣна, должно разсматриваться уже какъ переходъ къ безформенности и потому избѣгалось даже смѣлымъ Бетховномъ къ его величайшему вреду. Въ этомъ отношеніи мы съ нашими противниками одного мнѣнія, одинаково согласны, что въ этомъ грѣшномъ мірѣ у божественной музыки должно быть связующее начало, прямо обусловливающее ея существованіе. Теперь я спрашиваю, является-ли маршь или танецъ, со всѣми представленіями, вызываемыми ими, факторомъ болѣе достойнымъ опредѣлять музыкальную форму, чѣмъ напр. живнь и страданія Орфея, Прометея въ ихъ наиболѣе характерныхъ чертахъ. Спрашивается далѣе: если музыка настолько зависитъ отъ формы, какъ я вамъ только что доказалъ, то не откроются-ли для нея болѣе возвышенныя и широкія перспективы. основывай она эту форму на представленіи объ Орфѣѣ или Прометѣѣ, а не на принципѣ танца? Конечно, относительно этого едва-ли у кого возникнетъ сомнѣніе; не такъ легко рѣшимымъ является вопросъ, какимъ образомъ можно создать *ясную* музыкальную форму, основываясь на тѣхъ высшихъ и притомъ столь разнообразныхъ представленіяхъ. По крайней мѣрѣ до сихъ поръ казалось невозможнымъ ясно разгруппировать музыкальные періоды, не прибѣгая для обоснованія формы къ тѣмъ менѣе возвышеннымъ и болѣе общимъ факторамъ.

Обстоятельствомъ, тормазившимъ прогрессированіе мнѣній въ данномъ случаѣ было слѣдующее. Бездарными, сумасбродными людьми, совершенно лишенными «священной искры», былъ созданъ рядъ музыкальныхъ произведеній, въ которыхъ отклоненіе отъ обыкновенной симфонической формы (послѣдней эти композиторы не могли владѣть по недостатку таланта) было настолько сильное, что намѣреніе автора оставалось совершенно непонятнымъ, если не слѣдить шагъ за шагомъ за этими странными формами по подробной про-

граммѣ. Музыка была унижена: съ одной стороны ей были навязаны недостойныя ея идеи, съ другой — эти идеи не находили себѣ яснаго выраженія. Последнее происходило главнымъ образомъ оттого, что все понятное основывалось здѣсь на *обыкновенной* симфонической формѣ, совершенно при томъ искаженной и примѣненной сумасбродно и неуклюже. Но оставимъ эти каррикатуры, которыхъ много и въ другихъ искусствахъ. Напротивъ того, вспомнимъ о безконечно сильныхъ, богатыхъ средствахъ выраженія, достигнутыхъ въ музыкѣ усиліями великихъ гениевъ вплоть до вашего времени. Тогда мы будемъ пожалуй болѣе добѣрчивы къ выразительной способности музыки (здѣсь уже достигнуты неслыханные результаты даже въ предѣлахъ *старой* формы). Отъ композитора же мы потребуемъ, чтобы онъ обладалъ соединеніемъ музыкальныхъ способностей съ *поэтическими*: тогда онъ приведетъ въ надлежащую гармонию музыкальную форму своего сочиненія съ поэтическимъ мотивомъ, положеннымъ въ его основу. Въ этомъ и заключается вся тайна и вся трудность задачи, разрѣшеніе которой доступно лишь избраннику, соединяющему въ себѣ всѣ преимущества законченнаго музыканта съ интуитивною способностью поэта. Довольно трудно окончателно уяснить то, что я здѣсь подразумеваю, и я предоставляю нашимъ великимъ эстетикамъ (все умножающимся въ числѣ) разработать это диалектическимъ способомъ; одно мнѣ ясно, что меня прекрасно пойметъ каждый, у кого бодрствуютъ голова и сердце, если онъ прослушаетъ симфоническія поэмы Листа, его «Фауста», его «Данта». Я самъ уяснилъ себѣ настоящую проблему лишь благодаря этимъ произведеніямъ.

Я охотно прощаю каждому, кто до сихъ поръ сомнѣвался въ возможности преуспѣванія *новой* инструментальной формы, ибо признаюсь, что самъ одно время совершенно раздѣлялъ это сомнѣніе. Такимъ образомъ, по взглядамъ я примыкалъ къ людямъ, видѣвшимъ въ нашей программной музыкѣ въ высшей степени несимпатичное явленіе, но самъ — что уже было прямо смѣшно — былъ причисленъ нѣкоторыми къ программнымъ композиторамъ. При слушаніи даже лучшихъ, часто дѣйствительно гениальныхъ произведеній программной музыки, мнѣ казалось прямо невозможнымъ удержать основную нить. Еще недавно величайшій восторгъ, въ который меня привело развитіе главнаго мотива въ любовной сценѣ симфоніи нашего друга Берліоза «Ромео и

Юлія», все болѣе испарялся по приближенію къ концу и уступалъ мѣсто разочарованію и прямому неудовольствію. И тотчасъ отгадалъ причину: такъ какъ музыкальная нить (т. е. послѣдовательно ясная смѣна опредѣленныхъ мотивовъ) совершенно отъ меня ускользала, я принужденъ былъ руководиться лишь *случайными* моментами, которыхъ я самъ не помнилъ и которые не были обозначены въ программѣ. Безспорно, въ знаменитой шекспировской сценѣ на балконѣ заключаются эти моменты; но въ томъ-то и была ошибка композитора, что онъ совершенно подчинился концепціи *драматурга*. Композиторъ, разъ онъ желалъ воспользоваться этой сценой, какъ мотивомъ для симфонической поэмы, долженъ былъ имѣть въ виду, что у драматурга и музыканта для выраженія приблизительно одной и той-же идеи — совершенно различныя средства въ рукахъ; первый стоитъ гораздо ближе къ обыденной жизни и можетъ быть понятъ, лишь воплотивъ свою идею въ сценическомъ положеніи, всѣми своими моментами настолько напоминающемъ событіе дѣйствительной жизни, что зритель какъ-бы переживаетъ послѣднее. Напротивъ того, музыкантъ вовсе не имѣетъ мѣриломъ событіе обыкновенной жизни: отбрасывая все случайное и частное, онъ все остальное пропускаетъ черезъ фильтръ своего конкретнаго чувства, играющаго столь рѣшающую роль лишь въ музыкѣ. Будь Берліозъ дѣйствительно музыкальнымъ поэтомъ, онъ придавалъ-бы той сценѣ совсѣмъ конкретно — идеальный характеръ. Точно также, если-бы Шекспиръ мечталъ ее передать Берліозу для музыкальнаго воспроизведенія, онъ сочинилъ-бы ее настолько же иначе, насколько берліозовская концепція должна быть иная, чтобы сдѣлаться ясной. Но все это мы говоримъ про одно изъ счастливейшихъ вдохновеній гениальнаго музыканта. Его менѣе удачныя произведенія совершенно вооружили-бы меня противъ программной музыки, не будь такихъ идеальныхъ образцовъ ея, какъ музыкальныя картины меньшаго масштаба «*Scène aux champs*», «*marche des pèlerins*» и т. д. Не показываютъ-ли эти послѣднія *что* можетъ быть достигнуто при аналогичныхъ пріемахъ?!

Разборомъ «*любвонной сцены*» я хотѣлъ показать вамъ, какъ безконечно трудно рѣшеніе настоящей задачи. Здѣсь дѣло идетъ дѣйствительно о какой-то тайнѣ, которую можно-бы было сравнить съ невидимой для насъ «рукояткой» отъ ножевъ, упомянутаго мною раньше меча. Заостренность и блескъ меча даетъ мнѣ поводъ предположить, что эта «рукоятка»

находятся уже въ рукахъ *Листа*; при томъ она настолько ему по рукѣ, что совершенно ускользаетъ отъ нашего глаза! Но эта тайна и представляетъ сущность индивидуальности, индивидуальных чувствъ и воззрѣній; она была-бы окончательной тайной, если-бы не обнаруживалась въ созданіяхъ гениальной личности. Но мы должны ограничиться проповѣдніемъ искусства и его впечатлѣніемъ на насъ, въ концѣ концовъ опять крайне индивидуальнымъ, и чрезвычайно мало можно извлечь отсюда общія теоретическихъ правилъ: люди, питающіе въ этомъ отношеніи большія надежды, должны, повидимому, сильно заблуждаться. Тѣмъ не менѣе, очевидно, что существуетъ принципиальная равнина между листовской поэтической концепціей и концепціей Берліоза. Въ Листѣ кромѣ музыканта заключается и упомянутый (при разборѣ произведенія Берліоза) поэтъ.

Я, какъ вы конечно замѣчаете, настолько приблизился къ самому «корню», что изъ благоумія, едва-ли могу вамъ много сказать далѣе. Теперь нужно было бы говорить о томъ, что передаетъ глубокаго одна личность другой. Но не нужно забывать, что лишь непонятны истинны можно разбалтывать и кто рѣшается говорить объ этомъ громко и смѣло, мало, повидимому, подошелъ къ самой сущности дѣла. Такимъ образомъ я умолчу о томъ, что сообщилъ мнѣ Листъ своими симфоническими поэмами, но коснусь лишь *формальной* стороны. Меня прежде всего поразила рѣзкая *опредѣленность*, съ какою предстала передо мною поэтическая сущность предмета. Конечно, то не было уже опредѣленіе предмета рѣчью поэта, то было нѣчто совсѣмъ другое, рѣшительно недоступное никакому описанію — нѣчто такое, что своею неуловимостью вызывало боязнь, представится-ли оно намъ *опять такимъ же* яснымъ, опредѣленнымъ, прозрачнымъ и истиннымъ! Эта гениальная ясность музыкальной концепціи замѣтна у Листа даже въ самомъ началѣ его произведенія: я часто, послѣ первыхъ же шестнадцати тактовъ восклицалъ въ изумленіи: «довольно, я понялъ все!»

Эта черта настолько выдается у Листа, что несомнѣнно его произведенія должны завоевать себѣ быстрый успѣхъ у публики, несмотря на всѣ антипатіи къ нимъ со стороны известныхъ кружковъ. Исполненіе ихъ, какъ чисто-оркестровыхъ произведеній, сопряжено съ меньшими трудностями, чѣмъ исполненіе драматически-вокальных произведеній, въ виду большей обстановочной сложности послѣднихъ;

наши оркестры въ большинствѣ случаевъ хороши и особенно успѣхъ бываетъ обезпеченъ тамъ, гдѣ исполненіемъ руководитъ самъ Листъ или его ученики. Въ особенности Листъ покажетъ большой успѣхъ у нашихъ вѣрныхъ Ст.—Галленцевъ, трогательно выражавшихъ удивленіе, что они такъ скоро поняли и оцѣнили произведенія, которыя имъ выставили какъ совершенно безформенныя. Знаете, это подтвердило мое хорошее мнѣніе о публикѣ, къ которой мы можемъ предъявить лишь одно требованіе, а именно, чтобы она на минуту поднялась изъ круга своихъ обыденныхъ чувствъ и мыслей въ сферу идеала. Этотъ нервный подъемъ обыкновенно весьма силенъ: онъ не можетъ быть продолжительнымъ и не можетъ поэтому обратно вліять на обыденную жизнь въ идеальномъ смыслѣ. Во всякомъ случаѣ сознаніе такого общаго идеальнаго подъема представляетъ для художника единственную награду извнѣ: узнавать-же мнѣнія отдѣльныхъ лицъ ему едва-ли безопасно, ибо отдѣльное лицо, послѣ того какъ пройдетъ первое увлеченіе, можетъ легко отвѣтить рѣзкой критикой. Иному музыканту, приведенному въ совершенный восторгъ концертнымъ исполненіемъ произведенія, можетъ представиться на другой день одно страннымъ, другое—грубымъ или жесткимъ и главнымъ поводомъ къ такимъ сомнѣніямъ въ произведеніяхъ Листа могутъ служить своеобразныя, необычныя гармоническія послѣдовательности. Спрашивается, какимъ образомъ могло произойти, что слушатели во время самого исполненія не чувствовали ничего, коробящаго ихъ эстетическое чувство, но получили лишь своеобразное и дѣльное впечатлѣніе, извѣстную долю котораго повидимому слѣдуетъ отнести на счетъ тѣхъ «странностей» и «угловатостей». Именно, оригинальной чертой каждаго новаго необыкновеннаго явленія и бываетъ то, что оно содержитъ въ себѣ нѣчто *чуждое* намъ, возбуждающее наше недовѣріе; причина этого лежитъ опять въ тайникахъ индивидуальности. Какъ особи «вида» мы всѣ равны, но наши взгляды на вещи такъ различны, что въ этомъ отношеніи въ строгомъ смыслѣ мы остаемся всегда чуждыми другъ другу. На всемъ этомъ и покоится индивидуальность и какъ-бы объективно личность ни развилась, т. е., какъ-бы наши взгляды ни исчерпывали предмета и ни были-бы безпристрастны, все-таки въ нихъ остается нѣчто такое, что присуще лишь отдѣльной личности, какъ таковой. Но мировоззрѣніе извѣстной личности можетъ быть передано другой лишь съ оригинальными элементами, ей

присущими; кто хочет приблизить къ себѣ первое, долженъ принять и вторые; чтобы видѣть то, что доступно взору другой личности, мы должны смотрѣть ея глазами, а это можетъ быть достигнуто лишь черезъ любовь. Если мы любимъ великаго художника, то мы тѣмъ самымъ какъ-бы свидѣтельствуемъ, что, пропываясь элементами его художественной личности, мы впивываемъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, и его индивидуальныя особенности, обусловившія его творчество.—Такъ какъ моя любовь къ Листу— для меня лучшій примѣръ благотѣльныхъ послѣдствій подобной любви, то я, въ сознавіи этого, охотно воскликнуть-бы: вѣрите лишь, и вы удивитесь сами, что вы выиграете отъ этой нѣры! Вы колеблетесь, вы боитесь разочарованія:— узнайте сначала того, кому вы должны эстетически довѣряться! Знаете-ли вы музыканта *музыкальные* Листа? Кто таитъ въ себѣ все могущество музыкальнаго искусства въ болѣе сильной степени и болѣе глубоко, чѣмъ онъ? Кто тоньше и нѣжнее чувствуетъ, обладаетъ большими знаніями и большимъ гениемъ, кто отъ природы даровитѣе и кто положилъ большія усилія на свое развитіе, чѣмъ онъ? Если вы не можете назвать мнѣ такого музыканта, то *доупряйте* Листу, этому единственному человѣку (притомъ слишкомъ благородному, чтобы васъ обмануть) и будьте увѣрены, что вы этимъ обогатите себя всего болѣе съ той стороны, съ которой вы, въ недоувѣрчивости, опасаетесь теперь вреда.

Болѣе, ***, я не могу вамъ ничего сказать да и послѣднее я говорилъ уже въ сущности не столько обращаясь къ вамъ, сколько къ многимъ другимъ лицамъ, такъ что вы едва-ли будете знать, что дѣлать съ этимъ письмомъ, если не попадете на мысль его обнародовать.— Дѣйствительно, просматривая мое письмо я чувствую, что менѣе обращался къ вамъ, чѣмъ къ тѣмъ, кого я многіе годы такъ настойчиво старался убѣдить въ качествѣ музыкальнаго писателя. Я впалъ, повидимому, въ старый грѣхъ, отъ котораго долженъ былъ-бы значительно оберегаться, ибо общій переполохъ, вызванный мною, вмѣстѣ такія скверныя для меня послѣдствія. За свое неблагоразуміе я заслужилъ наказаніе и если вы думаете, что опубликованіемъ письма можете повредить лишь мнѣ, и никому другому, то мнѣ вы доставили-бы большое удовольствіе, напечатавъ это письмо. Если-же вы настолько расположены ко мнѣ, что не захотите причинить вреда даже мнѣ и пожелаете наложить наказаніе никогвито, то вы можете назвать авторомъ кого-либо другого—напр., г. Фетиса; послѣднему можно довѣрить выраженіе любого маѣпія. Но прежде всего поклонитесь моему Францу и передайте ему, что я буду любить его вѣчно!

Вашъ

Рихардъ Вагнеръ.

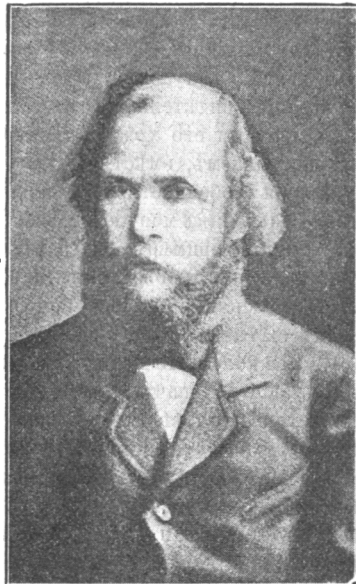


Ал. Серг. Фаминцынъ.

Ряды русскихъ музыкальныхъ дѣятелей рѣдѣютъ и рѣдѣютъ. И каждый разъ, когда повторяешь эту, ставшую стереотипной, фразу—т. е. послѣ *новой* смерти кого-либо изъ музыкантовъ, все же чувствуешь, какъ много горькой истины въ ней заключается. Въ Германіи не то (если исключить авторовъ и художниковъ перворазряднымъ); тамъ смерть котораго либо изъ нихъ не отзовется тяжело на музыкальной жизни. Умреть Шмидтъ, — но уже на примѣтѣ: десятокъ Шульцовъ; и всю эти Шульцы и Шмидты не какіе либо бумагомаратели—они всѣ прошли серьезную школу и свой предметъ знаютъ основательно. У насъ же рѣдко кто проходитъ серьезную школу и изучаетъ свой предметъ съ трудолюбіемъ, поэтому у насъ смерть какого либо болѣе или менѣе замѣтнаго дѣятеля, композитора и работника, влечетъ за собою пробѣлъ, замѣщеніе котораго часто приходится очень долго ждать. Мы скорѣй отличаемся совѣтл. другими свойствами и способностями, нежели наши нѣмецкіе сосѣди. Эти способности сводятся, главнымъ образомъ, къ «готовности». Прикажутъ или подойдетъ случай—мы будемъ и тѣмъ, и другимъ, и десятымъ. Будемъ и служить, и писать, и сочинять, и изслѣдовать...

Покойный Александръ Сергѣевичъ Фаминцынъ принадлежалъ къ нечасто встрѣчаемымъ у насъ труженикамъ, не тѣмъ конечно, которые всю жизнь корпятъ надъ чѣмънибудь бесполезно, но къ тому разряду полезныхъ дѣятелей, которымъ дорого искусство и которые стараются двигать его впередъ. Правда, что попытки Фаминцына въ двухъ областяхъ не принесли предполагавшейся имъ пользы: ни какъ композиторъ, ни какъ критикъ онъ не выдвинулся впередъ; за то въ области изслѣдованія музыкальной старины Фаминцынъ оставилъ работы весьма цѣнныя и почтенныя, а это именно та область въ нашей музыкальной жизни, которая болѣе всего нуждается въ работникахъ.

Фаминцынъ принадлежалъ къ старинному дворянскому роду. Овъ родился



Ал. С. Фаминцынъ.

24-го октября 1841 года въ Калугѣ, но общее образованіе получилъ не на родинѣ, а въ Петербургѣ, въ 3-й гимназіи, по окончанію которой онъ поступилъ на естественный факультетъ здѣшняго университета. Отсюда онъ вышелъ со степенью кандидата въ 1862 году. Рано высказавшаяся въ немъ любовь по музыкѣ заставила Фаминцына, одновременно съ учебными занятіями, посвятить себя изученію музыки. Въ Петербургѣ у него были учителями: небезызвѣстный М. Я. Сантисъ (въ послѣдніе годы жизни Глинки участвовавшій въ его домашнихъ музыкальныхъ вечерахъ и написавшій, въ свое время, одну изъ курьезнѣйшихъ оперъ въ мірѣ «Ермакъ») и Ж. Фохтъ, теоретикъ. Повидимому, оба эти учителя не могли удовлетворить А. С., такъ какъ онъ, по выходѣ изъ университета, отправился за границу, съ цѣлью усовершенствованія своихъ музыкальныхъ познаній. 2 года пробылъ онъ въ Лейпцигѣ, гдѣ усердно работалъ у извѣстныхъ теоретиковъ—Гауптмана, Рибеля, Рихтера и Мошелеса, а затѣмъ направился въ Львовъ, къ состоявшему

у кн. Гогенцоллернского придворнымъ капельмейстромъ—М. Зейфриду, съ которымъ онъ занимался въ сезонъ 1864—1865 гг. Затѣмъ, уже чувствуя себя достаточно подготовленнымъ для болѣе или менѣе серьезной музыкальной дѣятельности, А. С. возвратился въ Петербургъ, въ которомъ едва ли не протекла вся жизнь его. Здѣсь Фаминцынъ поступилъ въ только-что основанную Рубинштейномъ консерваторію въ качествѣ преподавателя исторіи музыки и эстетики. Эту кафедру А. С. занималъ, 7 лѣтъ, до 1872, когда его привлекла, вѣроятно, болѣе композиторская дѣятельность. Замѣтимъ, кстати, что въ 1870 году онъ принялъ на себя обязанности секретаря дирекціи Р. М. О. и занималъ эту должность довольно долгое время.

Параллельно съ педагогической дѣятельностью, А. С. выступилъ и въ качествѣ музыкальнаго критика. Онъ выступилъ въ «Голосѣ» представителемъ консервативнаго лагеря и, вмѣстѣ, съ другими лицами, писавшими въ то время о музыкѣ, выступилъ также противъ русской школы. Не мѣсто здѣсь и не время указывать на ошибки или разбирать недостатки Фаминцына, оказавшіеся въ его критической дѣятельности. Слѣдуетъ отмѣтить только два интересныхъ факта того времени. Полемика А. С. съ В. В. Стасовымъ въ 1869 г. повлекла за собой судебное преслѣдованіе со стороны Фаминцына, по обвиненію имъ второго въ клеветѣ. Это былъ *первый* музыкальный процессъ въ Россіи. Далѣе любопытна характеристика Фаминцына, сдѣланная Мусоргскимъ въ его великолѣпномъ «Раѣшникѣ»; вѣроятно этотъ послѣдній извѣстенъ нашимъ читателямъ, поэтому воздерживаемся отъ подробностей или комментарій. Два сезона (въ 1866—1870 и 1870—1871 гг.) А. С. редактировалъ и былъ однимъ изъ дѣятельнѣйшихъ сотрудниковъ «Музыкальнаго Сезона», издававшегося Югансономъ. Далѣе онъ сотрудничалъ въ «Музыкальномъ Листкѣ», «Баянѣ» и т. д.—Какъ критикъ и музыкальный писатель Фаминцынъ, къ сожалѣнію, не выдвинулся замѣтно и не сказалъ новаго слова.

Какъ композиторъ, А. С. Фаминцынъ былъ извѣстенъ, главнымъ образомъ, какъ авторъ слабой и малоудачной оперы,

«Сардапалъ», исполненной въ 1-й разъ въ Петербургѣ 23 ноября 1875 г., и симфонической картины для оркестра «Шествіе Діонисія», въ свое время исполнявшейся въ концертахъ И. Р. М. О. Сардапалъ имѣлъ настолько мало успѣха, что вторая опера Фаминцына, на сюжетъ «Урзіэль Акосты» Гупцова (написанная, по слухамъ, въ 1883 г.)—осталась лежать въ портфель автора.—Кромѣ того А. С. написалъ: 3 квартета (Es-dur, «Серенаду»—F-dur и D-moll), *квинтетъ* (для фп., 2-хъ скр., альта и виолонч.), *русскую рапсодію* для скрипки съ оркестромъ, нѣсколько пьесъ для фортепіано (изданы: соч. 4—шесть пьесъ и соч. 6—пять пьесъ) и наконецъ нѣсколько романсовъ и пѣсенъ, изданныхъ у П. Юргенсона. Всѣ эти произведенія мало извѣстны какъ музыкантамъ, такъ и публики. Болѣе распространены были два сборника, изданныхъ имъ, пѣсенъ: «Русскій дѣтскій пѣсенникъ» (въ 2-хъ частяхъ, одобренъ Сов. проф. Спб. Конс. и Комит. для школъ Мин. нар. проsv.) и, какъ дополненіе къ нему, «Баянъ», сборникъ заключающій въ себѣ одно- и двухголосныя пѣсни разныхъ національностей (составленъ вмѣстѣ съ Г. А. Дольдомъ).

Отмѣтимъ еще переводы нѣсколькихъ теоретическихъ руководствъ, сдѣланныхъ А. С. Фаминцынымъ или подъ его редакціей—это сочиненія Э. Ф. Рихтера (Учебники элем. теоріи, гармоніи, контрапункта и fugи) и извѣстный «Всеобщій учебникъ музыки» Маркса. Въ послѣдніе годы своей жизни Фаминцынъ издалъ общедоступный учебникъ, предназначенный для среднихъ учебныхъ заведеній «Начатки теоріи музыки», достаточно полный, но въ тоже время отличающійся сжатостью и ясностью изложенія. Это руководство заслужило лестные отрывы въ печати; о немъ, въ свое время, было сказано и въ нашемъ изданіи.

Совершенно особое мѣсто занимаютъ изслѣдованія А. С. Фаминцына въ области нашей музыкальной старины и, въ особенности, народныхъ музыкальныхъ инструментовъ.

Кромѣ рецензій о сочиненіи Шафранова «О складѣ народно-русской пѣсенной рѣчи, разсматриваемой въ связи съ напѣвами», написанной по порученію

Академіи Наукъ (изд. СПб. 1881), Фаминцынъ издалъ два изслѣдованія: «Божества древнихъ славянъ (вып. I-й, СПб. 1884), особеннаго значенія въ области науки неизмѣющаго и, къ тому же, неоконченнаго, и «Скоморохи на Руси», весьма любопытное сочиненіе, въ которомъ авторъ собралъ все свѣдѣнія, касающіяся нашихъ древнихъ потѣшниковъ и представилъ ихъ въ болѣе или менѣе строгой системѣ. Книга издана въ 1889 г. — Въ томъ же году появился другой очень почтенный трудъ А. Ф. — музыкально-этнографическій этюдъ: «Древняя индо-китайская гамма въ Азіи и Европѣ, съ особеннымъ указаніемъ на ея проявленіе въ русскихъ народныхъ напѣвахъ», печатавшійся раньше въ муз. журн. «Баянъ».

Наконецъ, самое важное, что сдѣлалъ Фаминцынъ, это его изслѣдованія о старинныхъ нашихъ музыкальныхъ инструментахъ. Это:

1) *Гусли*, русскій народный инструментъ. Историческій очеркъ. СПб. 1890.

2) *Домра* и сродные ей музыкальные инструменты русскаго народа.—Бала-лайка.—Кобза.—Бандура.—Торбанъ.—Гитара. Историческій очеркъ. СПб. 1891.

О первой изъ этихъ работъ, г. Н. М. Лисовскій въ своей рецензіи (СПб. 1893) говоритъ, между прочимъ, что Фаминцынымъ «задача исполнена успѣшно. Насколько было возможно, онъ собралъ въ своемъ очеркѣ весьма цѣнный и довольно обширный матеріалъ, дающій отчетливое представленіе о древне-русскихъ гусяхъ и о тѣхъ гуслевидныхъ инструментахъ, которые въ разное время обращались въ Россіи. Этотъ матеріалъ разбросанъ былъ повсюду, и никто не думалъ сдѣлать хотя бы простой сводъ, никто изъ музыкантовъ-археологовъ не пользовался имъ для своихъ трудовъ. Г. Фаминцынъ первый обратилъ на него вниманіе. Въ его врудѣ мы видимъ не одинъ лишь про-

стой сводъ разныхъ свѣдѣній; онъ многое старался объяснить, провѣрить и тѣмъ подготовить почву для другихъ изслѣдователей въ области исторіи русскихъ народныхъ музыкальныхъ инструментовъ. Его работа заключаетъ въ себѣ несомнѣнные слѣды критическаго отношенія къ матеріалу.... Г. Фаминцынъ обнаруживаетъ обширную начитанность въ литературѣ русской и иностранной, касающейся источниковъ и матеріаловъ, которыми онъ пользуется».

На основаніи этого отзыва Фаминцыну была присуждена Императ. Русск. Археологич. Общ. *большая серебряная медаль*.

Въ слѣдующемъ году, какъ мы знаемъ, появилось другое сочиненіе Фаминцына о «Домрѣ», отличающееся той же полнотой источниковъ, о которыхъ высказался г. Лисовскій.


Безъ сомнѣнія весь этотъ рядъ изслѣдованій, и *именно онъ*, составилъ покойному Фаминцыну почетное имя музыкальнаго ученаго, который, въ числѣ первыхъ смѣльчаковъ, пустился въ эту крайне любопытную, но столь же темную и не обслѣдованную область. Эти его работы еще долго не потеряютъ своего значенія и составляютъ тотъ памятникъ, который доставитъ болѣе всего хорошей славы А. С. Фаминцыну.

Въ послѣдніе годы своей жизни Фаминцынъ усердно работалъ надъ составленіемъ біографическаго словаря русскихъ музыкальныхъ дѣятелей. Какъ и большинство подобнаго рода предпріятій—оно не было доведено до конца и на этотъ разъ. Удивительно, что наши музыкальные труженики принимаютъ за словарь передъ самой смертью! Или эта работа недостойна молодыхъ силъ—?

Причиной была—долгая и серьезная болѣзнь А. С., свешая его, въ концѣ концовъ, въ могилу. А. Фаминцынъ скончался въ Лиговѣ—24 іюня.

L.





Воспоминанія объ Эрнесто Росси.

(Изъ записной книжки литератора).

Вѣсть о смерти Эрнесто Росси распространилась съ быстротой молніи и поразила не только всѣхъ знавшихъ его въ сценѣ, но также и необъятную массу его поклонниковъ, которые дѣлались таковыми, видѣвъ его одинъ только разъ, безразлично въ какой-бы то ни было роли,—пастолько его игра оставляла неизгладимое впечатлѣніе.

Тѣмъ болѣе поразила эта вѣсть одесситовъ, видѣвшихъ его всего за недѣлю до смерти, среди которыхъ онъ спѣлъ, какъ нынѣ оказывается, свою «лебединую пѣснь», полную силы и мощи.

По поводу смерти Росси мнѣ пришлось говорить съ бывшимъ артистомъ Императ. театровъ, нынѣ проф. пѣнія г. А. Н. Николаевымъ¹⁾, подѣлившись со мной своими воспоминаніями о великомъ трагикѣ, часть которыхъ приведу, съ его позволенія, въ виду того интереса, который они представляютъ для музыкантовъ.

«Росси прѣхалъ къ намъ въ Россію въ 1877—78 году, рассказываетъ г. Николаевъ, и произвелъ фуроръ; я тогда уже былъ артистомъ Императ. театровъ, и хорошо помню, что самъ участвовалъ во всѣхъ оваціяхъ, устраиваемыхъ ему нашей братіей совместно съ учащеюся молодежью».

Къ этому-же времени относится и обѣдъ, который артисты Большаго и Малаго Императ. театровъ во главѣ съ покойнымъ Ант. Григор. Рубинштейномъ давали Эр. Росси въ залахъ «Эрмитажа».

За обѣдомъ, послѣ обычныхъ тостовъ, говорили, какъ водится обыкновенно, и рѣчи: пер-

¹⁾ А. Н. Николаевъ, артистъ Импер. театр. былъ извѣстенъ въ свою молодость созданіемъ роли князя въ «Русалкѣ», которую онъ разучивалъ подъ руководствомъ самого Даргомыжскаго.

вую пропзвесь А. Г. Рубинштейнъ на французскомъ языкѣ, вторую на итальянскомъ—А. Н. Николаевъ и третью на латинскомъ—Родиславскій, извѣстный своими драматическими произведеніями.

По окончаніи обѣда Антонъ Григорьевичъ пригласилъ всѣхъ присутствовавшихъ въ соседнюю комнату на кофе, а тѣмъ временемъ «восточный залъ», гдѣ пменно давался Росси обѣдъ, былъ превращенъ въ какихъ нибудь двадцать минутъ въ импровизованный концертный залъ.

Сначала Рубинштейнъ сыгралъ съ той отличительной виртуозностью, которая такъ прекрасно характеризовала его, одну изъ своихъ концертныхъ пьесъ; затѣмъ началось пѣніе: пѣли поочередно г. Николаевъ, г-жи Лавровская, Александрова-Кочетова и др., кто-то изъ присутствовавшихъ предложилъ хороше спѣть что-нибудь и выбрали для этого секстетъ изъ «Лючия», но на обѣду не оказалось баритова. Стали хлопотать и бросились на поиски таковаго,—тогда, ко всеобщему изумленію Росси предложилъ присутствовавшимъ замѣнить собой недостающаго баритона и спѣлъ такъ поразительно и съ такой экспрессіей свою партію, что положительно пристыдилъ многихъ бывшихъ между присутствовавшими даже заправскихъ оперныхъ артистовъ. Изъ дальнѣйшихъ разговоровъ, оказалось, что Росси очень много работалъ надъ своимъ музыкальнымъ образованіемъ и специально музыкально-вокальной стороной голоса, для того, чтобы, наряду съ драматической дикціей, выработать въ себѣ голосовую экспрессію—вотъ съ какимъ вниманіемъ относился къ музыкѣ одинъ изъ величайшихъ трагиковъ своего времени—фактъ, полный смысла и значенія.

С. Зусманъ.





Хроника.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Концерты въ Павловскѣ:

Положительно нужно удивляться энергичной дѣятельности дирижера Павловскаго вокзала, старающагося привлечь на свои концерты публику. Въ минувшія нѣсколько недѣль г. Галкинъ, кромѣ обычныхъ русскихъ концертовъ, по вторникамъ, и симфоническихъ по пятницамъ (въ тѣхъ и другихъ были и вокальные №№) успѣлъ устроить около 4—5 платныхъ музыкально-вокальных вечеровъ. Скажемъ о программѣ тѣхъ и другихъ.

Въ концертахъ по вторникамъ были исполнены слѣдующія русскія произведенія. Вальсъ г. Арцибушева (въ 1-й разъ), пантомима-балетъ «Прерванная свадьба» г. Врангеля (тоже въ 1-й разъ, оказавшаяся очень милой, простенькой вещицей, съ достаточно наивнымъ, если не глупымъ содержаніемъ, но мѣстами граціозной, мѣстами банальной музыкой, сочиненной и инструментованной очень недурно), «Ночь на лысой горѣ» Мусоргскаго, 3 отрывка изъ «Кавказскаго плѣнника» и 2-я сюита, г. Кюи, прекрасная балетная сюита г. Глазунова и т. д. Нужно замѣтить, что особенно часто г. Галкинъ исполняетъ «Воскресную увертюру» г. Римскаго-Корсакова.

Отмѣчаемъ особо концертъ 25-го Юня посвященный памяти Императора Николая I. Г. Галкинъ предполагалъ, вѣроятно, составить программу изъ произведеній композиторовъ эпохи Николая I-го, но, видимо, былъ не въ силахъ справиться съ этой трудной задачей, а потому ограничился композиціями одного Глинки, прибавивъ только изумительный «Казачекъ» Даргомыжскаго (арія Невѣстнаго изъ «Аскольдовой могилы» Верстовскаго, по болѣзни пѣвца не была исполнена и мѣсто его заступилъ г. Луначарскій, выбравшій для пѣнія далеко не лучшіе романсы Глинки и Даргомыжскаго). Это было своего рода Глинкинскій вечеръ — и великолѣпный. Увертюру и антракты къ «Холмскому» публика все еще не научилась слушать (кромѣ наиболѣе слабаго № — вальсообразнаго антракта); далѣе слѣдовали: ув. къ «Руслану», «Арагонская хота», 2-й актъ «Жизни за Царя», «Сомнѣніе», переложенное для тріо и, наконецъ, «Торжественный полонезъ!» Этимъ концертомъ г. Галкинъ доставилъ много удовольствія.

Въ симфоническихъ концертахъ были хорошо переданы г. Галкинымъ: недурная D-dur'ная симфонія г. Шенка и «Сельская симф.» Гольдмарка. Послѣдніе два симфон. концерта были всецѣло

посвящены Чайковскому и Рубинштейну.

Наконецъ, наступаетъ очередь платнымъ вечерамъ, о программахъ которыхъ мы говорить особенно не будемъ, т. к. въ нихъ къ музыкальной части были присоединены прекрасные фейерверки и непрекрасныя баталіи конфетти. Въ бенефисъ оркестра выступилъ проф. Жакобъ, исполнивъ нѣсколько пьесъ на старинной виола да гамба. Приводимъ описаніе этому экземпляру рѣдкихъ инструментовъ, сдѣланное г. Н. Соловьевымъ. «Этотъ инструментъ, составляющій собственность бельгійскаго правительсва, относится къ 1646 году. По формѣ онъ похожъ на виолончель, но размѣры его немного меньше, а верхняя часть корпуса гораздо уже. На немъ натянуты не четыре струны, какъ на виолончели, а шесть, которыя строятся слѣдующимъ образомъ: ре, соль, до, ми, ля, ре, считая отъ струны низкаго строя вверхъ. Подъ этими струнами натянуты двѣнадцать металлическихъ струнъ, настроенныя по ступенямъ хроматической гаммы. Эти, такъ называемыя «cordes sympathiques», вибрируютъ при игрѣ на верхнихъ шести струнахъ и сообщаютъ особую нѣжную прелесть звукамъ, въ которыхъ есть что-то особенно поэтическое. Эти, такъ сказать, мерцающіе звуки сообщаютъ инструменту своеобразную прелесть».

Г. Жакобъ сыгралъ нѣсколько старинныхъ произведеній для этого инструмента, но, конечно, особеннаго впечатлѣнія произвести въ огромной залѣ безъ аккомпанимента—не могъ.

22-го Юни состоялся концертъ, устроенный г-жей М. И. Долиной въ пользу сберегательно-вспомог. кассы служ. царскосельской ж. д. Концертъ отличился крупнымъ успѣхомъ, хорошимъ сборомъ, самымъ разнообразнымъ исполненіемъ (болѣе всего успѣха имѣла талантливая устроительница вечера) и такой-же разнообразной программой.

Въ IV-мъ вечерѣ (въ которомъ г. Галкинъ прекрасно провелъ «Коріолана» Ветховена) наибольшій успѣхъ имѣлъ... кинематографъ Люміера—дѣйствительно поразительно жизненная фотографія. Во время этого любопытнаго сеанса на эстрадѣ былъ расположенъ военный оркестръ, игравшій отрывки, кажется изъ

однихъ маршей. А въ это время показывали на экранѣ и подходъ побѣзда, и шахматный турниръ, и играющихъ ребятишекъ, и купающихся негровъ... Но Богъ съ ней съ военной музыкой. Самъ по себѣ кинематографъ такое замѣчательное изобрѣтеніе, что, если онъ—въ ближайшемъ или далекомъ будущемъ—будетъ совмѣщенъ или опираться на музыкальное творчество—тогда явится опасный соперникъ не одному балету. А это ему можно предсказать.

Въ V-мъ и VI-мъ (3 и 10 Юля) платныхъ концертахъ участвовали превосходный пианистъ Э. Мауреръ (въ обоихъ концертахъ) и г. Н. Финнеръ (въ послѣднемъ). Объ исполненіи этихъ артистовъ говорить нечего—оно всѣмъ извѣстно.

Л.

Служи и вѣсти.

С.-петербургская консерваторія объявляетъ, что желающіе поступить въ число ея учениковъ подають до 20-го августа прошенія на имя директора, на простой бумагѣ, и заявляютъ въ нихъ, какой, именно, изъ главныхъ предметовъ они избирають для спеціального изученія. При прошеніи прилагаются свидѣтельства: а) метрическое, б) медицинское, удостовѣряющее, что занятія спеціальнымъ предметомъ безвредны для здоровья, и о привитіи оспы, в) о научномъ образованіи; 2) увольнительное свидѣтельство, если поступающій принадлежитъ къ податному сословію, и копии съ нихъ на простой бумагѣ, безъ марокъ. Лица отъ 17-лѣтняго возраста должны прилагать еще свою фотографическую карточку. Лица іудейскаго закона, кромѣ означенныхъ документовъ, обязаны представлять свидѣтельство отъ канцеляріи с.-петербургскаго градоначальника о дозволеніи имъ проживать въ столицѣ. Подавшіе прошенія, за исключеніемъ желающихъ поступить въ классы спеціальной теоріи, должны явиться 2-го сентября, къ 10-ти часамъ утра, на экзаменъ по элементарной теоріи, для опредѣленія степени общаго музыкальнаго развитія и подготовки, затѣмъ, 3-го сентября, въ 10 часовъ утра, — на экзаменъ по игрѣ на фортепiano и на органѣ, 5-го сентября, въ 10 часовъ утра—на экзаменъ по спеціальной теоріи и оркестровому отдѣлу и въ тотъ-же день, въ 1 часть дня—по пѣнію; по научнымъ предметамъ 2-го, 3-го, 4-го и 5-го сентября, въ 2½ часа дня. (Въ теоретическіе классы лица, не владѣющія русскимъ языкомъ, не принимаются).

Въ день пріемнаго экзамена, экзаменующіеся вносятъ три рубли вступительныхъ денегъ, кото-

рые, въ случаѣ неудачи экзаменовъ, возврату не подлежатъ, а выдержавшимъ успѣшно въ уплату за обученіе не зачисляются. Ученики консерваторіи и вольнослушатели вносятъ за ученіе по 200 рублей въ годъ къ 1-му сентябрю. Принимаемые бесплатно въ специальные классы приплачиваютъ за право посѣщенія остальныхъ классовъ 100 рублей. За посѣщеніе научныхъ классовъ вимагается, со всѣхъ безъ исключенія, отдѣльно 25 рублей въ годъ. На учебный 1896—1897 годъ открываются нижеслѣдующія вакансіи, на условіяхъ уплаты изъ средствъ учащихся только 25 рублей въ годъ за научные классы: по классу игры на кларнетъ—три; флейтъ—одна; гобой—два; тромбонъ одна. Подробныя условія приѣма въ с.-петербургскую консерваторію и извлеченія изъ правилъ консерваторіи изложены въ особой брошюрѣ, которую можно получать у швейцара консерваторіи, по 15 коп. за экземпляръ.

Прим. ред. Нужно удивляться «экзаменационному» налогу, существующему еще до сихъ поръ въ нашей консерваторіи. Что это за таинственные *три рубля*, которые экзаменующіеся вносятъ, въ качествѣ «вступительныхъ денегъ» (?!), «въ день приѣмнаго экзамена», и которые «въ случаѣ неудачи экзаменовъ возврату не подлежатъ». Неужели не пора отмѣнить подобныя ни чѣмъ не мотивированныя поборы; достаточно вѣдь, что для права экзаменоваться слѣдуетъ представлять нѣкую серію документовъ (статус и человѣкъ, которому не привита оспа — не можетъ стать музыкантомъ!!) и даже фотографическія карточки!

— Московская консерваторія доводитъ до всеобщаго свѣдѣнія, что приѣмныя испытанія для поступления въ Консерваторію будутъ происходить въ первыхъ числахъ сентябрю; подробное распределеніе ихъ по днямъ и специальнымъ предметамъ будетъ объявлено особо. Желающіе поступить въ Консерваторію подаютъ о томъ не позже 28 августа прошенія на имя директора Консерваторіи, съ приложеніемъ слѣдующихъ документовъ и копій съ нихъ на простой бумагѣ: а) метрическое свидѣтельство; вѣдь на жительство и увольнительное свидѣтельство, если поступающій принадлежитъ къ податному сословію; в) для взрослыхъ лицъ обоюбого пола—свидѣтельство объ окончаніи курса въ среднемъ учебномъ заведеніи, для освобожденія отъ посѣщенія научныхъ классовъ; г) для взрослыхъ лицъ мужского пола — свидѣтельство относительно воинской повинности; д) для лицъ іудейскаго вѣроисповѣданія—разрѣшеніе на право жительства въ Москвѣ.

Въ наступающемъ учебномъ году въ консерваторіи имѣется по одной бесплатной вакансіи по

классамъ: тромбона, гобой, фагота, валторны: арфы, органа, контрабаса и віолончели. Вакансіи эти будутъ предоставлены желающимъ поступить въ одинъ изъ вышеназванныхъ классовъ по конкурсному вступительному испытанію.

Для приѣма прошеній канцелярія консерваторіи открыта по средамъ, четвергамъ и пятницамъ, отъ 10 час. утра до 1 часу дня, а съ 10-го августа—ежедневно въ тѣ же часы.

Правленіе музыкально-драматическаго училища (Большая Никитская, домъ Батюпкова) Московскаго Филармоническаго Общества, состоящее подъ Августѣйшимъ Ея Императорскаго Высочества Великой Книгини Елисаветы Феодоровны покровительствомъ, сямъ объявляетъ, что приѣмъ вновь поступающихъ начнется съ 16-го августа, а начало занятій—1-го сентября. Приемные экзамены—28-го, 29-го и 30-го августа, въ 11 часовъ утра. Предметы преподаванія: а) Художественные: фортепиано, скрипка, альтъ, віолончель, контрабасъ, деревянные и мѣдные инструменты, пѣніе соло и хоровое, сольфеджіо, элементарная теорія музыки, гармонія, контрапунктъ, fuga, форма, свободное сочиненіе, инструментовка, исторія искусствъ, теорія искусствъ, исторія драмы, теорія драмы, анатомія и физиологія, фехтованіе, пластика, мимика и танцы. Специальный педагогическій классъ для образованія преподавателей фортепианной игры. б) Научные: Законъ Божій, русскій языкъ и литература, математика, всеобщая и русская исторія всеобщей литературы, исторія культуры и чистописаніе. Программы и болѣе подробныя условія можно получать ежедневно, отъ 10 до 2 часовъ, въ правленіи училища. Лица, окончившія полный курсъ, получаютъ аттестаты первой степени и второй степени. Удостоившіеся аттестата первой степени приобрятаютъ званіе свободного художника. Аттестатъ второй степени выдается на званіе преподавателя или преподавательницы музыки. По отбыванію воинской повинности, лица, окончившія курсъ, пользуются льготой перваго разряда.

Дирекціей Императорскихъ театровъ заказанъ скульптору П. П. Каменскому памятникъ П. И. Чайковскому, который рѣшено поставить на могилѣ композитора въ Александро-Невской лаврѣ. Работы по устройству могильнаго склепа изъ полированного гранита, каменныхъ ступеней и платформы для памятника теперь уже закончены. Памятникъ будетъ отлитъ изъ бронзы на заводѣ Берто; по проекту онъ состоитъ изъ бюста композитора, впереди котораго на каменномъ помостѣ помѣщена группа ангеловъ; одинъ изъ ангеловъ

держатъ въ рукахъ свитокъ пьесъ П. И. и, какъ будто, поеть.

— Въ Россіи насчитываются въ застоящее время: 178 театровъ, 90 концертныхъ залъ и 112 драматическихъ, музыкальныхъ и литературныхъ обществъ. Не много, однако!

МУЗЫКА НА НИЖЕГОРОДСКОЙ ВЫСТАВКѢ.

(Отъ нашего нарочитаго корреспондента).

Вся музыкальная жизнь всероссійской выставки въ Нижнемъ-Новгородѣ главнымъ образомъ проявляется въ концертномъ залѣ. При входѣ черезъ главный турникетъ, нужно взять влѣво отъ художественнаго отдѣла, пройти мимо «сѣвернаго» и прямо увидите концертный залъ. Размѣровъ онъ небольшихъ. Внѣшность ничѣмъ особеннымъ не выдается и его специальное отличіе состоитъ лишь въ томъ только, что съ главнаго подъѣзда виднѣются бюсты композиторовъ—Глинки, Чайковскаго и А. Рубинштейна, да, кромѣ того, аллегорическія изображенія музъ подъ верхнимъ карнизомъ. Въ залѣ двойной свѣтъ; кромѣ партера есть амфитеатръ и мѣста распределены для слушателей очень удобно. На эстрадѣ поставленъ громадный размѣровъ церковный органъ, у подножія котораго мѣсто для исполнителей. Эстрада вмѣщаетъ очень большое количество участниковъ. Если вы взглянете вверхъ, то на карнизѣ, отдѣляющемъ нижній рядъ оконъ отъ верхняго, замѣтите красочную ленту вокругъ зданія. На ней, оказывается, прочерчены линейки; точки нотъ, перевитыхъ дубовыми листьями, обозначаютъ мелодію народнаго гимна. Полъ сдѣланъ покато къ эстрадѣ, какъ въ театрѣ. Акустика въ залѣ очень хорошая: изъ всѣхъ угловъ и мѣстъ музыку слышно отчетливо, ясно. Къ музыкѣ и обратимся:

Мѣсяца за четыре до открытія выставки, въ комитетъ ея поступало много дирижерскихъ заявленій объ организаціи концертовъ. Предложеніе услугъ шло не только отъ русскихъ, но и заграничныхъ капельмейстеровъ. Всѣ они предлагали устройство концертовъ на различныхъ условіяхъ. Выставочный комитетъ отвергъ ихъ предложенія и, казалось, на выставкѣ не предполагалось никакихъ концертовъ. Какъ извѣстно, впослед-

ствіи министерство финансовъ отпустило на это дѣло субсидію. До нея, такъ за недѣлю, начались концерты оркестра подъ управленіемъ г. Главача. За входъ на эти концерты назначена была плата въ одинъ рубль. Публики было мало и входную цѣну пришлось понизить до пятидесяти копѣекъ. Но и она не увеличила количества посѣтителей. Послѣ субсидіи изъ министерскихъ суммъ концерты г. Главача даются бесплатно для всѣхъ, посѣщающихъ выставочную территорию. Въ залѣ даются концерты симфоническіе, остальные же оркестровые—въ цвѣтникѣ центральнаго зданія выставки, на открытомъ воздухѣ. Я коснусь лишь симфоническихъ концертовъ г. Главача въ концертномъ залѣ. Одинъ концертъ посвященъ былъ сочиненіямъ Чайковскаго. Такъ какъ цѣль моя описать только выставочную музыкальную жизнь, то я и не буду говорить объ исполненіи подробно. Изъ сочиненій Чайковскаго шла шестая симфонія, итальянское каприччіо, *Marche miniature*, г. Людѣй спѣлъ арію Ленскаго изъ «Онѣгина» и послѣднимъ номеромъ шла торжественная увертюра «1812-й годъ». Въ третьемъ симфоническомъ концертѣ исполнялась симфонія Моцарта «Юпитеръ», увертюра и турецкій маршъ изъ «Аѳинскихъ развалинъ» Бетховена и конечнымъ номеромъ сюита Ипполитова-Иванова «Кавказскіе эскизы». Послѣдняя была повторена и въ пятомъ концертѣ, въ который, кромѣ нихъ, включены были: «Титанъ» симфонической отрывокъ сочиненія Великой Княгини Александры Іосифовны, музыка къ драмѣ Бьернсона «Sigurd Sorsalfar» Грига и торжественная увертюра Рубинштейна. Концерты начинаются въ три часа пополудни и кончаются около пяти или въ началѣ шестого. Исполненіе ихъ нельзя назвать удачнымъ, даже болѣе

того, нѣкоторыя произведенія искажаются до неузнаваемости. Въ этомъ случаѣ приходится пожалѣть, что такое симпатичное дѣло выставки обстоитъ плохо. Конечно, здѣшняя публика и подобнымъ исполненіемъ чрезвычайно довольна, и такое исполненіе отражается на ней чрезвычайно сильно. Еще бы! вѣдь среди этой публики не мало людей, которые слушаютъ такой большой оркестръ, такую музыку въ первый разъ своей жизни. Возьмите хоть лицъ духовныхъ, сельскихъ учителей и учительницъ, пріѣхавшихъ изъ «медвѣжьихъ» угловъ пространной Руси. Нужно замѣтить, что они прямо-таки поражены тѣмъ впечатлѣніемъ, какое производитъ на нихъ свѣтская музыка. Она имъ открыла новые горизонты чувствъ, невѣдомыя испытанія, подняла въ нихъ интересъ къ музыкѣ. Въ этомъ мнѣ пришлось убѣдиться путемъ разговоровъ. Пріятно отмѣтить, что поѣдетъ вотъ въ свою далекую деревню учитель, учительница, священникъ и передастъ другимъ о томъ, какъ «больно гожа музыка» — по выраженію одного священника. А тамъ, смотришь, на ребятишкахъ это отрадное явленіе отзовется въ хорошую сторону, и какъ знать, можетъ изъ народной среды явятся впоследствии люди съ новымъ словомъ и музыкальными идеалами.

Учителя и учительницы сами были не чужды участія на концертной эстрадѣ. 25 іюня въ концертномъ залѣ по случаю столѣтія рожденія императора Николая Перваго устроенъ былъ музыкально-литературный вечеръ. Въ музыкальномъ отдѣленіи принялъ участіе хоръ учителей и учительницъ церковно-приходскихъ школъ. Благодаря тому, что на выставку съѣхалось педагоговъ довольно много, хоръ достигъ численности 160 человекъ. Оркестръ г. Главача сыгралъ увертюру къ оп. «Русланъ и Людмила» Глинки, торжественную увертюру Рубинштейна и «Казачекъ» Даргомыжскаго, послѣ чего означенный хоръ подъ руководствомъ г. Касторскаго исполнилъ: хоръ изъ оперы «Жизнь за Царя» Глинки, «Въ бурю во грозу», отсюда же «Слався» и на bis «Боже, люби Царя», квартетъ, пѣтый всѣми участниками. Несмотря на то, что репетицій пьесамъ было только четыре, хоръ пѣлъ и стройно, и ритмично, а мас-

сивный его звукъ не оставлялъ желать лучшаго. Всѣ участники знакомы съ нотнымъ пѣніемъ и многіе изъ нихъ пріѣхали прослушать курсы церковнаго пѣнія, устроенные нынѣшнимъ лѣтомъ въ Н.-Новгородѣ. Курсы эти находятся подъ веденіемъ г. Касторскаго, и въ продолженіи мѣсячнаго срока, на нихъ подготовится не мало учителей и учительницъ. Потому они вполне уже самостоятельно будутъ сообщать свои познанія и учащимся. По этому поводу мнѣ пришлось говорить съ двумя—тремя десятками учителей и учительницъ различныхъ губерній. Они говорятъ почти въ одинъ голосъ, что хоровое пѣніе, да чтенія, единственные факторы, отвлекающіе ребятъ отъ многихъ, не свойственныхъ ихъ лѣтамъ развлеченій. Оно дѣйствуетъ на нихъ прямо-таки благотворно. Помимо церковнаго, педагоги распѣваютъ со своими питомцами и свѣтское пѣніе. Большинство ихъ заявляютъ о маломъ количествѣ пѣсенныхъ сборниковъ для дѣтей. Съ этимъ, по правдѣ, нельзя не согласиться, какъ и съ взглядомъ ихъ на возможно частое устройство подготовительныхъ курсовъ пѣнія въ губернскихъ городахъ. Въ учебныхъ заведеніяхъ, служащихъ для подготовки педагоговъ, часто не хватаетъ времени на занятія по пѣнію. тогда и не такъ еще ясно сознается важность его въ сельской жизни. Когда придется съ ней столкнуться, тогда негдѣ и поучиться тому, что, безъ сомнѣнія, такъ необходимо въ педагогическомъ воспитаніи. Этотъ важный пробѣлъ и восполняли бы курсы.

Продолжу, однако, о выставочной жизни. Въ концертномъ залѣ извѣстная сказательница И. Федосова пѣла причитанія, былины, духовные стихи и старинныя русскія пѣсни. Ея добрый видъ, умѣнье передавать чтеніе и пѣніе, очень заинтересовали публику. Въ одинъ изъ сеансовъ, на которомъ мнѣ пришлось побывать, Федосова пропѣла — прочла былину про Добрыню Никитича, вопль вдовы по мужѣ, невѣсты въ день свадьбы, стихъ о голубиной книгѣ, свадебныя пѣсни «Съ терема на теремъ» и «Шивна ягода по сахару плыла» и солдатскую «Соберемтесь-ка, ребятушки, на зеленый лугъ». Что особенно рѣдко и цѣнно у И. Федосовой, это ея непо-

средственность сохраненія національной особенности стиховъ и мелодій. Скоро на выставку прїѣдетъ другой сказчикъ-пѣвецъ былинъ крестьянинъ Рябининъ.

Въ концертномъ же залѣ даѣтъ свои концерты пѣвческая капелла Д. Славянского. Благодаря общедоступнымъ цѣнамъ, концерты г. Славянского посѣщаются довольно усердно. Внѣшняя ихъ сторона, такъ же какъ и всегда, обставлена рекламно. Все тѣ же аршинныя афиши при входѣ, карточки супруговъ Славянскихъ, боярскіе костюмы на нихъ и на пѣвцахъ и давнымъ-давно извѣстный репертуаръ. На этотъ разъ капелла состоитъ изъ однихъ мужскихъ головъ. Поетъ она хотя въ большой степени и удовлетворительно, но дешевыхъ эффектовъ не оберешься да и фальшь мѣстами довольно-таки порядочная. Все ея пѣніе сопровождается подыгрываніемъ фисгармоніи и это сильно расхлаживаетъ впечатлѣніе. Очевидно мода на концерты этого «народнаго пѣвца» постепенно начала проходить и прежняго восторженнаго приѣма не замѣтно. Да и то сказать,—всему время! Въ репертуарѣ его все прежнія былины и старинныя сказанія про богатырей, все тѣ же подблюдныя, веселыя, волжскія пѣсни, только развѣ новаго то, что, когда супруги Славянскіе выходятъ на эстраду, капелла ниже кланяется имъ, у г. Славянского уже старческое шатаніе въ голосѣ, а г-жа Славянская въ одѣяніи боярыни отмахивается все время вѣромъ—сигарой, который теперь продается на выставкѣ, какъ новинка, сотнями. Кромѣ всего описаннаго уже здѣсь, на выставочной территоріи играетъ множество военныхъ и струнныхъ оркестровъ. Всѣ программы, вообще, не носятъ того серьезнаго направленія, какое нужно было ожидать. Они сводятся къ пустому времяпровожденію. А между тѣмъ, на деньги, затрачиваемыя выставкой, можно было бы устроить музыкальную часть гораздо и выше и интереснѣе, чѣмъ она есть въ дѣйствительности.

Выставка, какъ и слѣдовало ожидать, притянула къ себѣ театральныхъ предпринимателей. Среди нихъ первое мѣсто за дирекціей русской оперы въ новомъ городскомъ театрѣ, въ самомъ городѣ. Сначала тамъ ставились оперы преиму-

щественно иностраннаго репертуара. Большинство ихъ было слишкомъ извѣстно публикѣ, и только «Гензель и Гретель» Гумпердинка оказалась мало знакомою. Она принята была отлично и прошла при лучшихъ сборахъ, чѣмъ то давали другія оперы. Какъ мѣстная, такъ и корреспонденческо-столичная печать и посѣтители не безъ основаній сѣтовали на такой репертуаръ, выражая желаніе послушать и русскія оперы. Дирекція отвѣтила на эти запросы постановкой «Снѣгурочки» Римскаго-Корсакова. Въ высшей степени приятно отмѣтить превосходную ея постановку. Декораціи, за исключеніемъ заповѣднаго лѣса и долины Ярилы, написаны вновь, костюмы бояръ, берендеевъ, слѣпцовъ—гусяровъ, скомороховъ и приспѣшниковъ выкроены на основаніи историческихъ рисунковъ художниковъ, а исполненіе достойно самого лестнаго отзыва. Особенно художественно играетъ Снѣгурочку г-жа Цвѣткова. Ея soprano такъ подходит къ партіи, что, кажется, это лучшая Снѣгурочка какую только можно слышать. Прекрасно, типично передаетъ партію Купавы г-жа Нума, хотя ея нѣсколько утомленный, а верхній регистръ голоса мѣшаетъ ровно проводить кантилену. Не совсѣмъ удовлетворяетъ Кутузова-Зеленая ролью пастуха Леля. Ея голосъ грубоватъ, что такъ некстати въ пѣсняхъ Леля, какъ напр., «Земляничка ягодка». Типичный обликъ Бобыля въ исполненіи г. Сикачинскаго безцвѣтенъ, не смотря на то, что это чуть ли не самая выигрышная партія. Въ такомъ видѣ исполнялась и партія Берендея г. Томарсомъ. Мизгирь хорошо прошелъ у г. Соколова,—онъ и пѣлъ и игралъ въ мѣру. Бедлевицъ очень приличный Бермята. Остальныя партіи спѣты были очень и очень мило. Особенно дорого въ исполненіи оперы дружное, воодушевленное пѣніе и игра артистовъ. Тутъ себя артистически рекомендуетъ хоръ. Онъ живетъ, отзывается на всѣ мельчайшіе психическіе моменты, они проходятъ у него осмысленными и характерными. Въ общемъ опера идетъ такъ, какъ дай Богъ всегда бы шла на обонихъ столичныхъ сценахъ. Конечно, большая прорѣха въ количественной сторонѣ оркестра,—нѣкоторыхъ инструментовъ не достаетъ и ихъ партіи замѣ-

нены другими,—но онъ такъ отлично разученъ въ техническомъ отношеніи, такъ увѣренно идетъ за палочкой дирижера, что положительно поражаетъ срепетовкой. Дирижеръ г. Зеленый, видимо приложилъ все свое стараніе къ отличію и вышелъ побѣдителемъ. Одно не совсѣмъ ладно, онъ слишкомъ все ведетъ строго ритмично, — хотѣлось бы большей свободы въ движеніи и нюансировкѣ. Во всякомъ случаѣ постановку «Снѣгурочки» можно только радушно привѣтствовать. Въ печатныхъ анонсахъ дирекціей объявленъ балетъ В. Кроткова «Сонъ Фу-зинъ-ло» и «Вражья сила» Сѣрова. Изъ другихъ оперъ поставлены были «Демонъ», «Евгеній Онѣгинъ», «Русалка».

Существуетъ еще «театръ при выставкѣ», гдѣ даются оперетты. Труппа подобрана очень умѣло. Въ составѣ ея находятся бывшіе оперные тенора: Михайловъ-Стоянъ и Лодій. затѣмъ Бастуновъ, изъ артистокъ г-жи Муратова, Бауэръ и Дарьяли. Спектакли идутъ довольно развязно, чему способствуетъ особенно участіе г. Пальма. Театръ построенъ временно, красиво убранъ внутри, но къ сожалѣнію посѣщается публикой малоохотно. Выставкѣ же обязательно возникновение садовъ съ устроенными сценами. Характеръ ихъ всѣхъ кафешантанный. Вотъ и вся выставочная музыкальная жизнь.

Ив. Липаевъ.



МУЗЫКА ВЪ ПРОВИНЦІИ.

Саратовъ. (Отъ нашего корреспондента). Въ четвергъ, 27 іюня, не состоявшимся, за отсутствіемъ публики, прощальнымъ спектаклемъ, опереточный сезонъ въ лѣтнемъ театрѣ г. Очкина нужно считать вполне законченнымъ. Что далъ интереснаго опереточный сезонъ? Каковы матеріальные результаты? Все-му этому во всякомъ случаѣ не безъразличнаго подвести нѣкоторые итоги. Во-первыхъ—репертуаръ. За свое почти двухмѣсячное пребываніе въ Саратовѣ, труппа г. Шульцъ возобновила серію опереттъ и комическихъ оперъ, изъ которыхъ: «Бокаччіо», «Бродяга», «Цыганскій баронъ», «Красное солнышко», «Бѣдный Ионафанъ», «Корневильскіе колокола», «Продавецъ птицъ» и «Прекрасная Елена», — шли подва раза; затѣмъ: «Пѣвецъ изъ Палермо», «Зеленый островъ», «Фатиница», «Али-Баба», «Адская любовь», «Птички пѣвчія», «Гаспаронъ», «Хажда-Муратъ», «Мушкаты», «Сердце и рука», «Лиса Патрикѣвна», «Кладъ Гудзона», «Путешествіе въ Китай», «Нищій студентъ», «Орфей въ аду», «Довна-Жуанита» и «Цыганскія пѣсни въ лицахъ» — были поставлены по одному разу. Не было недостатка и въ новинкахъ, изъ которыхъ: «Наши Донъ-Жуаны» сыграны 2 раза, «Мадамъ Санъ-Жень» — 3, «Мартинъ Рудоконъ» — 5 и «Американецъ изъ Чикаго», «Демонъ-покровитель» и «Виллярскіе драгуны» — по одному разу. Какъ видите—репертуаръ, не смотря на крат-

ковременность сезона, вполне разнообразный и достаточно освѣженный новинками. Однако, переходя къ матеріальнымъ результатамъ сезона—приходится къ сожалѣнію подчеркнуть если и не полную плачевность сборовъ, то во всякомъ случаѣ ихъ сильную неудовлетворительность. Труппа увезла изъ Саратова только одни убытки. Гдѣ же кроются причины такого равнодушія публики къ опереткѣ? Ихъ очевидно нужно искать въ самомъ составѣ труппы. Во-первыхъ—что далъ особовыдающагося г. Шульцъ? Рѣшительно—ничего! Труппа самая заурядная по составу—качествами персонажей стоитъ много ниже состава тѣхъ труппъ, которыя играли у насъ въ предыдущіе сезоны. Мало того, и на эту труппу, въ первой половинѣ мая, какъ на бѣднаго Макара, полетѣли шишки: заболѣлъ 1-й теноръ г. Дунаевъ, выбыла изъ состава единственная каскадная г-жа Фролова. Я говорю единственная—потому, что другая лирико-каскадная г-жа Дмитріева проявила правоспособность только въ небольшихъ роляхъ. Въ результатѣ—рядъ спектаклей съ весьма слабымъ ансамблемъ, такъ какъ другой теноръ г. Вольскій—замѣнившій г. Дунаева—неопытенъ какъ въ пѣніи, такъ и въ игрѣ. Сборы замѣтно упали и публика, видя неурядицу,—къ театру охладѣла. Тогда пришлось прибѣгнуть къ приглашеніямъ гастрольныхъ пѣвицъ: ихъ было три—г-жа Платонова, Глинская-Фалькманъ и Калмыкова

Что же сказать о гастролеркахъ? У всѣхъ трехъ голоса сильно тронуты временемъ, всѣ три достаточно умудрены сценическимъ опытомъ. но вѣдь съ такими данными и у насъ въ провинціи далеко не уѣдешь! Пѣвцы хотя и внесли болѣе разнообразія въ репертуаръ, но сильныхъ сборовъ не сдѣлали, и публика если и наполняла театръ, то вовсе не въ дни гастрольныхъ спектаклей, а только въ дни постановки новыхъ оперетокъ. Вотъ всѣ результаты опереточнаго сезона.

Итакъ, гг. антрепренеры, не рискуйте поѣзжать стогны Саратова съ плохо организованной труппой, иначе и васъ постигнетъ плачевная участь г. Шульца, участь горькая и, во всякомъ случаѣ, едва-ли достойная подражанія!

Въ послѣднихъ числахъ іюня намъ совершенно случайно пришлось слушать оперу. Товарищество оперныхъ артистовъ, подъ упр. Любина и Салтыкова, имѣя во главѣ труппы баритона Спб. оперы г. Тартакова, проѣздомъ изъ Астрахани вверхъ по Волгѣ, дало у насъ въ Очкинскомъ театрѣ семь оперныхъ спектаклей. Репертуаръ труппы составили: «Игорь», «Демонъ», «Севильскій цирюльникъ», «Пиковая дама», «Баль-маскарадъ», «Фаустъ» и «Евгевій Онѣгянъ». Г. Тартаковъ выступилъ въ «Демонѣ», «Севильскомъ цирюльникѣ» (Фигаро), «Баль-маскарадѣ» (Ренато) и «Евгевій

Онѣгянѣ»—(заглавная партія). Наша публика сильно рассчитывала—какъ на художественное пѣніе, такъ и на талантливую игру г. Тартакова—по въ этомъ совершенно ошиблась. Гастролеръ всѣ четыре спектакля чувствовалъ себя очень прескверно, давая нечистый, хриплый звукъ. Мало того, на послѣднемъ спектаклѣ столичная знаменитость *тѣла* совершенно безъ голоса и играла по этому случаю, положительно небрежно, приводя въ смущеніе остальныхъ исполнителей оперы, очевидно не желавшихъ подражать гастролеру. Чувствовала себя прескверно и публика, заплатившая за спектакль возвышенныя цѣны и получившая за это только..... капризы г. Тартакова. Во всякомъ случаѣ баритонъ Спб. оперы оставилъ по себѣ *самое пріятное* воспоминаніе! О труппѣ гг. Любина и Салтыкова мы распространяться не будемъ такъ какъ она намъ отчасти знакома по прошлому зимнему сезону, а остальные, незнакомые персонами—мало интересны.

Теперь у насъ гостятъ малороссы—гг. Сулова и Суходольскаго. Труппа въ общемъ очень хорошая, голоса свѣжіе, почему и спектакли идутъ съ вполне удовлетворительнымъ аксаблемъ. Сборы—средніе.

К. У. Лыгинъ.





БИБЛИОГРАФІЯ.

J. Bleichmann. «Fantasmagories» Sept morceaux pour piano. P. Jurgensohn, Moscou, 1896.

Нельзя сказать, чтобы сочинения г. Блейхмана не имѣли собственной, имъ присущей фязіономіи, но также слѣдуетъ добавить, что какъ у натуръ песамоытныхъ и въ то же время недовольствующихся переписываніемъ «общихъ мѣстъ», фязіономія эта образуется не столько внутренними, природными качествами таланта, сколько вліяніемъ того или иного, предпочтительно избраннаго въ образецъ, композитора и особеннымъ пристрастіемъ къ тѣмъ или инымъ внѣшнимъ приемамъ музыкальнаго письма. Въ общемъ, музыкальная фязіономія г. Блейхмана имѣетъ мало привлекательныхъ, способныхъ произвести впечатлѣніе, понравиться или просто заинтересовать собою, чертъ. Въ композиціяхъ его сильно ощущается вліяніе Рубинштейна, преимущественно въ мѣстахъ помпезнаго, величественнаго характера, и—Шумана, въ пьесахъ съ преобладающимъ элегическимъ, мечтательнымъ или страстнымъ настроеніемъ. Но, не широта формъ нѣкоторыхъ сочиненій перваго, не вдохновенность, мощь, серьезность, не, внушающій уваженіе, суровый колоритъ ихъ, отражаются въ музыкѣ г. Блейхмана, а, къ сожалѣнію, (также характерныя съ отрицательной стороны особенности музы Рубинштейна, уживающіяся въ тѣсной близости рядомъ съ ея положительными качествами!), ихъ безсодержательность, грубость, удовлетворенность первыми приходившими на умъ мыслями. Вліяніе Шумана, будучи профильтровано чрезъ эти прискорбныя свойства «рубинштейниама», сохраняетъ лишь внѣшнія черты сходства съ оригиналомъ и, разумеется, въ значительной степени утрачиваетъ ту долю предести и очарованія, которую оно могло бы сообщить сочиненіямъ г. Блейхмана. Пѣвучія

мелодіи послѣднихъ слишкомъ страдаютъ отсутствіемъ оригинальности, слишкомъ часто приводятъ на память уже слышанные ранѣе, причемъ, если не ошибаюсь, первое мѣсто въ этомъ «слышанномъ» принадлежитъ вокальной музыкѣ. Краткія мелодическія темы по большей части безхарактерны, пусты, бессодержательны. Ихъ безцвѣтность, наперекоръ ставшему за послѣднее время почти обыкновеннымъ явленію, не выкупается богатствомъ, красотой или изысканностью гармоническихъ ресурсовъ. Гармонія г. Блейхмана также довольно бессодержательна, иногда тяжелы, мало интересны, порой тусклы и лишены рельефа; послѣднее происходитъ, частью, отъ пристрастія автора къ энгармоническимъ способамъ модуляціи. Ритмичкѣ его музыкальныхъ мыслей не хватаетъ жизни, одушевленія, хотя на этой сторонѣ композиціи также сказалось благотворное вліяніе Шумана. Особенности эффекты старается вызвать авторъ тщательной отиѣченной акцентуаціей, но, вопреки намѣреніямъ, это верѣдко придаетъ его музыкальной рѣчи извѣстную топорность и угловатость. Изъ числа излюбленныхъ г. Блейхманомъ приемовъ, самымъ удачнымъ является фигураціи одного изъ сопровождающихъ голосовъ при включительныхъ повтореніяхъ главныхъ частей пьесъ. Этотъ голосъ (верхній басовой по большей части) пріобрѣтаетъ иногда нѣкоторую мелодическую самостоятельность и въ комбинаціи съ главной мелодіей, лежащей въ верхнемъ голосѣ, даетъ иногда красивыя эффекты.

Не меньшее пристрастіе проявляетъ авторъ къ веденію аккомпанирующихъ кантиленъ аккордовъ синкопами, по шумановскя. Также часто встрѣчаются переходы главной мелодіи изъ дискантового въ басы... Но, независимо отъ тѣхъ или иныхъ усвоенныхъ приемовъ обработки музыкальнаго матеріала, дающихъ представленіе о степени раз-

вѣтня и богатства воображенія автора, композиція г. Блейхмана оставляютъ впечатлѣніе чего-то механически сработаннаго. Въ этомъ виновато уже не техническое мастерство композитора, а полнѣйшее отсутствіе *позы*; лишенная нематериальной, необъяснимой, но всегда дѣйствительной силы послѣдней, музыка становится безжизненна, скучна, неинтересна. Придуманность, сочиненность, и сочиненность неособенно искусная вдобавокъ, вытекающая изъ представленій, имѣющихъ мало общаго съ представленіемъ о красотѣ, вотъ что стоитъ на первомъ планѣ въ работахъ г. Блейхмана, вотъ что дѣлаетъ ихъ безсильными доставить хоть какое либо эстетическое удовольствіе!

Эта сочиненность особенно чувствуется въ 1-й и самой слабой пьесѣ сборника «Une nuit de Carnaval», въ которой есть какая-то воинственная суматоха, есть пестрота отдѣльныхъ, мало имѣющихъ между собою родства, тактовъ, мозаично и механично склеенныхъ другъ съ другомъ, но нѣтъ ни веселья, ни свободного оживленія, ни характерности, ни граціи, ни разнообразія, ни блеска наконецъ, однимъ словомъ, ничего того, что составляетъ сущность шумановскихъ пьесъ подобнаго же содержанія. Изъ общаго нескладнаго набора звуковъ нѣсколько выделяется C-dur'ное Allegretto, нѣчто вродѣ старинной «паваны», но безъ характера. На простотѣ и безыскусственности этого эпизода ухо отдыхаетъ отъ нагроможденности и безурядицы предъидущаго. Заключительное Tempo di Valse звучитъ дурной аранжировкой. Оно и въ сравненіе идти не можетъ съ Valsette (2-я пьеса), въ которой если и нѣтъ изящества, граціи и легкости, то замѣчается хоть извѣстная выдержанность прянаго вкуса. Въ пьесѣ подобнаго же типа «Esriéglerie», даже ощущается нѣкоторая доля легкости и игривости, но главная тема ея слишкомъ ничтожна, разработка B-dur'наго Moderato тяжела и громоздка, а заключительные такты—залетаніе главной темки въ схемѣ тонического аккорда (F) уже черезчуръ не новы. Въ *музыкальномъ портретѣ* «Werther» больше салонной сентиментальности, чѣмъ искренне выраженаго настроенія. Главная часть «Reproches» (какъ и «Вертеръ») сочинена «по Шуману», но впечатлѣніе этого образца уничтожается тяжелыми, какъ наковальня, переходными тактами къ средней части; послѣдняя (въ $\frac{3}{8}$) своей бчнальностью и грубостью обличаетъ въ авторѣ несрочно большую способность къ сочиненію «Wachparade kommt», «Gnomengeigen», вообще произведеній подобнаго репертуара, нежели фортепьянныхъ миниатюръ, формы которыхъ, совмѣстно выработанныя творчествомъ многихъ гениальныхъ талантовъ, требуютъ прежде всего тонкости мысли, изящества вкуса, способности къ мѣткому, гибкому

и лаконичному выраженію разнообразныхъ настроеній.

Въ «Chant oriental» обнаружилась неспособность г. Блейхмана къ восточному колориту, склонность къ изображенію котораго такъ лежитъ въ натурѣ русскихъ композиторовъ. «Восточная пѣсня»,—очень обыкновенная нѣмецкая поддѣлка, мало оригинальная въ мелодическомъ отношеніи, съ Cis-dur'нымъ trio, имѣющимъ аллюру мазурки. При повтореніи пѣсни, мелодія ея, уснащенная мелзматическими и ритмическими вариантами, становится неясной и безформенной, но заключительные такты пьесы, построенные на мелодической фразѣ баса, звучатъ удачно и характерно. «Cortège heroïque», банально торжественный въ Andante, являющійся суетливый въ главныхъ частяхъ, переполненъ воспоминаніями чужихъ вдохновеній и составляетъ достойный финаль этихъ утомительныхъ, невыносимо-скучныхъ «Фантасмагорій». Авторъ посвятилъ свои пьесы Иосифу Гофману, но сомнительно, могутъ ли сдѣлать изъ нихъ что либо даже пальцы этого милаго артиста, могутъ ли они выжать изъ нихъ хоть каплю красоты, той красоты, которой такъ родственъ его талантъ и которую никакими усиліями мысли и техники не удается уловить г. Блейхману.

М.

Concert Symphonique pour le Piano avec accompagnement de grand Orchestre par Jules Jacques Major. (Major I. Gyula) op. 12. Partition d'Orchestre. Leipzig, chez F. E. C. Leuckart.

Sonate in D-dur für Violine und Pianoforte componirt von Julius J. Major. Op. 33. Pr. M. S. Leipzig, Verl. v. F. E. C. Leuckart.

Г. J. Major—композиторъ для насъ совершенно неизвѣстный. Между тѣмъ присланные намъ его два опуса, заглавія которыхъ выписаны выше, показываютъ отнюдь не дюжинныя музыкальныя способности. Судя по опусамъ, оба произведенія написаны въ очень различное время, хотя копецъ изданъ недавно.

Симфоническій концертъ, помѣченный оп. 12-мъ и посвященный памяти учителя композитора—извѣстнаго Р. Фолькмана—носитъ на себѣ всѣ слѣды очень капитальной работы. Принадлежа, повидимому, къ раннимъ произведеніямъ г. J. Major'a, онъ, тѣмъ не менѣе, носитъ на себѣ всѣ слѣды зрѣлости и обдуманности. Вдохновенія въ немъ мало; техники и фортепьянной виртуозности много. Лучше всего разработана первая часть allegro, съ удачнымъ оркестровымъ вступленіемъ, съ темой котораго (главная тема allegro) выступаетъ фортепьяно. Вторая тема послѣдняго, пожалуй са-

мая удачная изъ всей партитуры, абрисомъ своимъ напоминаетъ полные мечты мотивы Шумама и Грига. О красотѣ 2-й части можно судить лишь при настоящемъ исполненіи, т. е. при фортепиано съ оркестромъ. Партія соло написана недурно, крайне трудно, но требуетъ отнюдь не грубаго исполненія; очень мило звучитъ trio въ этой части, спокойное, тихо колышущееся. Слабѣ всего — финалъ концерта, построенный на довольно заурядныхъ, но громкихъ, темахъ.

Весь концертъ написанъ чисто, тщательно, безъ шероховатостей. Не представляя чего либо выдающагося, онъ, въ то-же время, можетъ хотя нѣсколько освѣжить затасканный репертуаръ фортепианныхъ виртуозовъ.

Другое — и болѣе симпатичное — впечатлѣніе производить милая и удачная соната г. Major'a для скрипки съ фортепиано. Всѣ три части ея (I. Frisch und heiter, II. Andante и III. Rondo alla hungarese) вполне согласуются между собой, не выдвигаясь и не ослабляя впечатлѣніе одной другою. Ошибка автора состоитъ главнымъ образомъ, та, что фортепиано какъ будто давить партію скрипки; оно написано нѣсколько тяжело и сильнѣе отпосительно болѣе слабого по звуку инструмента — скрипки. Впрочемъ, — это обычная ошибка композиторовъ этого рода камерной музыки и поэтому то, обыкновенно, сонаты для фортепиано съ *violoncello* звучатъ полнѣе и красивѣе.

Возвращаясь къ сонатѣ г. Major'a. Авторъ ея, видимо, тщательно изучалъ прелестныя скрипичныя и виолончельныя сонаты Эдв. Грига. И это образецъ вполне достойный. Въ allegro, въ особенности, замѣтенъ григовскій обликъ (но не подражаніе) и именно во 2-й темѣ allegro:



Не правда ли эта тема свѣжа и простодушна? Первая тема allegro — спокойна и хорошо разработана, особенно контрапунктируя второй, только что приведенной. Послѣдняя часть «въ венгерскомъ духѣ» звучитъ очень недурно, свѣжо и мило.

Вся соната очень коротка и эта воздержанность композитора отъ расплывчатости тоже прекрасна. Соната обогащаетъ репертуаръ камерной музыки. По этимъ двумъ описанъ нельзя, конечно, вполне высказаться о дарованіи г. Major'a. Въ немъ замѣтна мелодическая жилка, отсутствіе экстравагантности (если не считать намѣренно построеннаго на рѣкой нотѣ мотива andante и аккомпанимента, скоро принимающаго болѣе добродушный видъ), строгая техника и соблюденіе всѣхъ музыкальных при-

личій. Однимъ словомъ г. Major — добрый парень консерваторскаго типа, не чуждающийся, впрочемъ, отвѣдать и запрещеннаго плода.

Ф.

Нуръ и Анитра. Сюита для двухъ фортепиано въ 4 руки. Сочиненіе А. Ильинскаго. Оп. 13, ц. 3 р. 50 к. Москва у П. Юргенсона.

Мы не разъ обращали вниманіе на нихъ чпталей на молодыхъ московскихъ композиторовъ. Обращаемъ его еще разъ. Нельзя не порадоваться, что московскіе композиторы не дремлютъ, а двигаются впередъ и совершенствуются.

Профессоръ музыкальной школы Московскаго филармон. общ. выдалъ свою новую сюиту, въ которой очень замѣтна склонность къ новой русской школѣ, именно къ ея прежнимъ (и лучшимъ) традиціямъ. Эта склонность выразилась одинаково какъ въ выборѣ сюжета, такъ и въ тѣхъ звуковыхъ краскахъ, которыми авторъ хотѣлъ описать свой сюжетъ. Онъ избралъ одно изъ восточныхъ сказаній, подобно тому, какъ г. Римскій-Корсаковъ, въ свое время, написалъ свою замѣчательную симфонію на восточный сюжетъ «Антара», а г. Балакревъ на Лермонтовскую «Тамару», т. е. также съ сильно восточнымъ колоритомъ. Приводимъ программу сюиты:

«Въ славномъ царствѣ индійскаго царя Шуръ-Ассуря находился необъятный заколдованный лѣсъ, среди котораго стоялъ таинственный замокъ. гдѣ жила прекрасная царевна Анитра, славившаяся своей замѣчательной красотой и могучими чарами.

«Уже много витязей пытались проникнуть къ прелестной царевнѣ и всѣ они погибли, очарованные ея волшебной силой. Но витязь Нуръ, обладавшій чудодѣйственнымъ талисманомъ, даннымъ ему добрымъ волшебникомъ, рѣшился испробовать свое счастье и проникнуть къ царевнѣ. На своемъ добромъ конѣ въѣзжаетъ онъ въ заколдованный лѣсъ. Предъ нимъ вырастаетъ таинственный замокъ во всемъ своемъ волшебномъ величіи; но проникнуть въ замокъ нельзя — его неуспѣшно стерегутъ бдительные гномы. Послѣ непродолжительной борьбы они окружаютъ витязя и увлекаютъ его во внутренность замка. Появляется волшебная царевна. Витязь очарованъ ея красотой. Она сажаетъ его рядомъ съ собой. По мановенію ея появляются волшебныя дѣвы и полъ звуки невидимой музыки кружатся въ страстномъ танцѣ. Витязь, плѣненный очаровательной царевной, забываетъ все. Царевна увлекаетъ его въ волшебный гротъ, гдѣ въ страстныхъ объятіяхъ она шепчетъ ему слова любви. Ни одинъ витязь не могъ устоять противъ ея чаръ, но талисманъ Нура спасаетъ его. Чтобы завладѣть талисманомъ, Анитра хотѣтъ усыпить витязя колыбельною пѣсней. Она беретъ въ руку арфу и поетъ. Витязь уже засыпаетъ и погибель его близка, но въ этотъ моментъ появляется добрый волшебникъ, давшій ему талисманъ и спасаетъ витязя, умчавъ его отъ коварной царевны. Они

уносятся, преслѣдуемые разъяренной царевной и ея вѣрными гноимами. Бѣшенная оргія всѣхъ подвластныхъ царевнѣ духовъ».

Музыка тщательно слѣдуетъ за программой этого милаго, чисто восточнаго и слегка гривуазнаго, сюжета.

Вся вообще сюжета производитъ хорошее впечатлѣніе; въ ней имѣется немало красивыхъ, чрезвычайно изящныхъ и граціозныхъ страницъ. Чрезвычайно удачно вступленіе (*andante con moto*) «волшебной царевны и искушенія», рисующее, вѣроятно, встрѣчу Нура съ Анятрой. Въ этомъ открытіи много души, свѣжести и экспрессіи. Также прекрасно звучитъ нѣжная, и даже упоительная, колыбельная пѣсня, хотя въ ней болѣе *русскаго*, нежели восточнаго.

Новое произведеніе г. Ильинскаго привлекаетъ своей крупностью, хорошимъ замысломъ, отличной формой и отдѣлкой. Въ этомъ отношеніи оно стоитъ значительно выше многихъ новѣйшихъ русскихъ композицій, авторы которыхъ какъ будто расплылись—подчасъ и въ удачныхъ, но въ общемъ бессильныхъ и незначительныхъ—въ пустыняхъ. Не высказываемъ окончательнаго сужденія о сюитѣ, не имѣя подъ руками ея партитуры, тѣмъ болѣе, что слѣдуетъ ожидать исполненія ея въ концертахъ г. М. П. Бѣльева—тогда можно вѣрнѣе судить о намѣреніяхъ композитора, которыя, во всякомъ случаѣ кажутся вполне достойными вниманія.

L.

History of English Musik. By Henri Davey. London: I. Curwen & Sons. (Исторія англійской музыки. Г. Давэйя).

Вѣшедшая недавно книга Геяриха Давэй посвященная исторіи развитія англійской музыки, несомнѣнно будетъ играть крупную роль въ общей исторической музыкальной литературѣ. Болѣе чѣмъ что-либо, скрыта отъ любопытства европейскаго материка музыка жителей острововъ, лежащихъ по ту сторону Ла-Манша. А между тѣмъ эти островитяне играли одну изъ самыхъ важныхъ ролей въ исторіи цивилизаціи всѣхъ новыхъ вѣковъ. Поэтому, болѣе чѣмъ странно—просто необъяснимо—отсутствіе (въ настоящее время) самостоятельной англійской школы музыки, которая имѣла бы такое же значеніе, какъ современныя школы Германіи, Италіи, Россіи, Франціи и даже Скандинавскаго полуострова. Между тѣмъ музыка должна была несомнѣнно существовать въ Англіи, но мы о ней мало, вѣрнѣе ничего, почти не знали и не слышали. Послѣ давнишнихъ попытокъ Халкивса и Бернея, имѣющихъ лишь интересъ антикварный, ничего спеціальнаго въ области изслѣдованія музыки въ Англіи не появлялось. За то сочиненіе г. Давэйя приобретаетъ значеніе не только

повизною предмета изслѣдованія, но и самымъ характеромъ историческихъ изысканій автора, положившаго цѣлую массу труда на отысканіе и изученіе старинныхъ музыкальныхъ памятниковъ своего отечества.

Быть можетъ авторъ смотритъ на весь путь, пройденный англійскимъ искусствомъ, нѣсколько съ черечуръ возвышенной точки зрѣнія, утверждая, что *искусство* музыки—англійскаго происхожденія. Этотъ энтузіазмъ простиленъ; вѣн увлеченія, едва-ли возможно подробное изслѣдованіе; увлеченіе подогрѣваетъ подчасъ самый кропотливый и мучительный трудъ. Оставляю поэтому въ сторонѣ ошибки автора, которыхъ, вѣстаети, очень немного (г. Давэй утверждаетъ, что инструментальная музыка также родилась въ Англіи) и обращаюсь къ содержанію самой книги, раздѣленной авторомъ на 9 главъ.

По общепринятому методу, г. Давэй предпосылаетъ исторіи развитія художественной музыки, очеркъ народной музыки на островахъ, входящихъ въ составъ Великобританіи, и первыхъ музыкальныхъ попытокъ, музыкальныхъ инструментовъ по 12-й вѣкъ (къ сожалѣнію, авторъ не приводитъ историческихъ изображенія этихъ послѣднихъ, что *ожидано бы* изложеніе). Изъ музыкальныхъ инструментовъ, уже въ то время, были въ употребленіи волынки, органы, арфы и струнные—смычковые. Изъ сохранившихся рукописей (писанныхъ *невмами*), многія отличаются такою тщательностью письма, что знаки не вмѣ послѣднихъ чрезвычайно ясно показывали высоту и глубину обозначенныхъ ими тоновъ. Народное пѣніе въ Валисѣ было *гармоническое*, въ сѣверной Англіи *двуголосное*. Инструментальная музыка процвѣтала у ирландцевъ и шотландцевъ.

Съ 12-го по 15-й вѣкъ, музыкальное искусство въ Англіи только начало зарождаться. Изъ композиторовъ этой эпохи авторъ приводитъ Джона фонъ-Форисетъ (*Forncett* въ Норфолькѣ), которому приписываютъ замѣчательный канонъ «*Sumeris icicem*», далѣе слѣдуютъ теоретики Котто, Гарландія, Одингтонъ, Иоаннъ Де-Мурисъ и др.

Родоначальникомъ полифоничнаго стиля—Джономъ Дюнстабл'емъ—открывается 2-я глава сочиненія г. Давэйя. Къ этому композитору (1380—1458), дѣятельностью котораго вообще заинтересованы нѣкоторые современные германскіе музыкальные ученые, г. Давэй относится восторженно и объявляетъ, что со смертію Дюнстабл'я кончилось значеніе англійской музыки и первенство перешло къ нидерландской школѣ, тѣмъ болѣе, что послѣдующіе композиторы какъ бы застыли въ подражаніи гениальному Дюнстабл'ю.

16-й вѣкъ приноситъ изобрѣтеніе инструментальной музыки, которое Давэй относитъ прибли-

зательно къ 1510 году, когда появились первые композитіи для виргиналя. Выдающимся композиторомъ является Hugh Aston, получившій въ Кэمبرиджѣ дипломъ «Master of Arts» и умершій архидіакономъ въ Йоркѣ въ 1522 году. — Въ томъ же 16-мъ вѣкѣ (1536—1588) началось реформаторское движеніе въ Англии. Разрушались церкви, разбивались органы, колокола переливались въ орудія, жглись и рвались музыкальныя рукописи. На церковную музыку, составившую до сихъ поръ основу и оплотъ музыкальнаго искусства, началось гоненіе; пѣніе почти вывелось изъ церквей. Широта стиля должна была разъ навсегда предоставить мѣсто простой поддержкѣ текста, блѣдной гомофоніи, на основаніи которой и развивалась почти вся музыка англиканской церкви; лишь позднѣе, въ употреблявшихся для утренней службы «Te Deum» и «Benedictus», а для вечерней «Magnificat» и «Nunc dimittis», вводились болѣе или менѣе сложныя контрапунктическія украшенія и только въ этихъ частяхъ богослуженія допускалась полифонія. Композиторы этой эпохи Тве, Таллисъ, Бардъ, Филлипсъ и Дирингъ.

Съ конца 16-го и въ 17-мъ вв. стала въ Англии развиваться *свѣтская* музыка. Начало ей было положено мадригалами и аріями—тѣ и другіе какъ вокальные произведенія; при этомъ мадригалы являлись хоровыми контрапунктическими сочиненіями безъ сопровожденія, между тѣмъ какъ для арій сочинялся аккомпанѣментъ, состоявшій изъ лютни или виола-да-гамба. Чисто инструментальная музыка особенно развивалась во время царствованія Елизаветы, когда прославились многіе виртуозы на виргиналь, этомъ прообразѣ современнаго фортепіано. Въ 17-мъ вѣкѣ распространяется скрипка. Въ царствованіе Карла II изъ за Ла-Манша переселилась въ Англію легкая французская музыка. Последнимъ великимъ англійскимъ композиторомъ явился Персель (200-лѣтняя годовщина дня рожденія котораго недавно торжественно праздновалась въ Англии). Персель, жившій въ 17-мъ вѣкѣ, какъ бы переработалъ въ себѣ стили бывшихъ до него англійскихъ композиторовъ, вмѣстѣ съ новою французскою школою. Послѣ него—собственно музыкальное творчество въ Англии начало глхнуть и въ послѣдніе два столѣтія мы не знаемъ скольконибудь выдающихся композиторовъ.

Авторъ надѣется поднять творчество своихъ сородичей-музыкантовъ обнародованіемъ и распространеніемъ старинныхъ композицій, въ которыхъ было больше творчества, нежели съ созданіяхъ нашего меркантильнаго вѣка.

Трудъ г. Давэйя — безусловно важный и интересный, поэтому слѣдуетъ пожелать скорѣйшаго его перевода на русскій языкъ — онъ остыдитъ

отсутствіе у насъ скольконибудь толково изложенной исторіи русской музыки.

Ник. Ф.

LXXXIV Neujahrsblatt der Allgemeinen Musik-Gesellschaft in Zürich auf das Jahr 1896. 3 Mark.

Литература о Листѣ съ каждымъ днемъ все уменьшается. Среди появившихся за послѣднее время біографій великаго художника, если исключить прекрасный и очень полный трудъ Л. Раманъ, безъ сомнѣнія нужно отмѣтить небольшой, но толково составленный Др. О. Лопингомъ біографическій очеркъ Листа, изданный въ «Ежегодникѣ» цюрихскаго музыкальнаго общества. Еще болѣе должно радовать появленіе біографіи Листа, именно въ этомъ изданіи. Оно показываетъ, что есть общества—и серьезнѣйшія—которые признали великость задачи и дѣятельности Листа, и которые движутся не съ закрытыми глазами, чтобы не видѣть доказательствъ разрушенія своихъ гнилыхъ идеаловъ, а смотря на искусство бодро, съ глазами здоровыми. Подобныя общества не отвергаютъ Листа, а называютъ его «апостоломъ идеальнаго». Имѣющія уши—да слышать!

Къ очерку приложенъ прекрасный портретъ Листа-старика, гравированный Р. Леманомъ.

На ряду съ біографіями такихъ гениальныхъ личностей появляются, подчасъ, и брошюрки, посвященныя столь незначительнымъ музыкантамъ, какъ «придворный піанистъ» Георгъ Либлингъ¹⁾. Онѣ отпечатаны на совсѣмъ хорошей бумагѣ, полны отзывами («благосклонными») печати; далѣе къ нимъ прибавлены (къ чему?) нѣсколько программъ концертовъ такихъ Liebling'овъ и списокъ ихъ художесныхъ твореній. Подобныя біографіи производятъ впечатлѣніе преискурантовъ, въ которыхъ важнѣе всего титулъ «придворнаго піаниста» (какъ у купцовъ гербъ или медали), тѣмъ болѣе, что вся біографія ихъ умѣщается всего то на какихъ-нибудь 2—2½ страничкахъ. Реклама эта или...?

Ф.

Zur Geschichte der Märchen Oper, von Dr. Leopold Schmidt. 2-te Auflage. Halle a. d. S. Verlag von Otto Hendel. 1896. Preis 3 M.

Д-ръ Л. Шмидтъ, хотя и не поставилъ себѣ очень широкой задачи, которая была бы здѣсь вполне уместна, тѣмъ не менѣе далъ крайне интересное изслѣдованіе изъ еще не затронутой области

¹⁾ Hofpianist Georg Liebling. Biographie von Gottfried Braun, Preis 45 Pf. Berlin.

«оперы-сказки» (върѣше *сказочной оперы*). Къ этому отдѣлу оперъ онъ не только относить такія произведенія, которыя ясно обозначаются формой и фактурой самой музыки ихъ (*Zauberflöte*, *Оберонъ*, *Гензель и Гретель*), но и всѣ вообще музыкально-драматическія произведенія, которыхъ сюжеты основаны на сказкѣ или мѣтѣ, близко родственнѣйшей первой. Такимъ образомъ, область для розысканія сказочной оперы чрезвычайно расширилась и авторъ имѣлъ возможность довольно подробно прослѣдить цѣлый рядъ оперъ на извѣстные мотивы. Послѣ прекрасно изложеннаго историческаго очерка развитія оперы-сказки и любопытнаго списка таковыхъ въ *хронологическомъ порядкѣ* первыхъ представленій расположенныхъ, г. Л. Шмидтъ обращается собственно къ описанію и критическому изслѣдованію нѣкоторыхъ изъ произведеній подошедшихъ подъ номенклатуру сказочной оперы, которыя онъ раздѣляетъ на три самостоятельныхъ отдѣла: 1) собственно сказочныя оперы, 2) произведенія, основанныя на *искусственныхъ* сказкахъ и 3) оперы, въ сюжетахъ которыхъ положенъ элементъ сказки. Первую группу своего подраздѣленія авторъ начинаетъ операми на сюжеты *восточныхъ* сказокъ: давнихъ основу едва ли не всѣмъ сказкамъ индо-европейскаго происхожденія (Аладинъ, Али-Баба); далѣе слѣдуютъ оперы на сюжеты: Золушка (*Aschenbrödel*), Спящей бороды, Мальчикъ съ пальчикъ, Спящая красавица (*Dornröschen*), *Fortunat*, Котъ въ сапогахъ, Гензель и Гретель и др. 2-й отдѣлъ заключаетъ въ себѣ оперы на сюжеты художественныхъ сказокъ, къ которымъ отнесена и «Волшебная флейта» Моцарта.

Авторъ сознается самъ, что онъ далеко не исчерпалъ своего благодарнаго сюжета и обѣщаетъ продолжать свои изслѣдованія. Достоинство этого новаго труда заключается: въ постановкѣ и разъясненіи *новато*, весьма важнаго для искусства, вопроса о сказочныхъ операхъ и въ нѣкоторыхъ подробныхъ сообщеніяхъ о старинныхъ, нынѣ мало кому доступныхъ произведеніяхъ оперной литературы (*Ивуара*, *Гретра*, *Schnyder*, *Tauberta*, *Гризаре* и др.). Изъ обширной русской оперной литературы г. Шмидтъ приводитъ *только заглавіе* и дату перваго представленія оперы «*Сингурочка*» г. Римскаго-Корсакова. Между тѣмъ мы имѣемъ *цѣлый рядъ* оперъ на сюжеты художественныхъ сказокъ: «*Руслана и Людмилу*», «*Русалку*», оперы Верстовскаго и, главнымъ образомъ, произведенія нашего удивительнаго художника въ области сказочной оперы Н. А. Римскаго-Корсакова (*Майская ночь*, *Сингурочка*, *Ночь передъ Рождествомъ*; *Млада*, вѣроятноже, могла бы быть отнесена къ третьему разряду сказочныхъ оперъ).

Во всякомъ случаѣ эти недостатки не уменьшаютъ значенія книги г. Шмидта, какъ интересной своими подробностями, также точно важной основною своею мыслью: обособить и изслѣдовать очень интересный отдѣлъ оперъ — оперу-сказку, которая нынѣ стала на новомъ пути своего развитія, благодаря талантливымъ попыткамъ въ этой области г. Гумпердинна.

Нин. Ф.



ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ О МУЗЫКѢ.

Чайковскій — какъ дирижеръ.

Извѣстный артистъ г. Прянишниковъ, въ свое время также одинъ изъ лучшихъ русскихъ оперныхъ антрепренеровъ недавно напечаталъ въ «Одесск. Листкѣ» письмо къ нему покойнаго П. И. Чайковскаго, въ которомъ этотъ замѣчательный художникъ высказывается о собственномъ дирижированіи. Письмо это вполне подтверждаетъ, сложившееся еще при жизни композитора, мнѣніе о неспособности его дирижировать операми, вообще большими вокальными и инструментальными массами. Припоминаемъ, по этому поводу, два неудачныхъ опыта въ этомъ родѣ. 1-мъ представленіемъ своей «Чародѣйки» дирижировалъ самъ авторъ; исполненіе оставило желать много лучшаго. Точно также Чайковскій дирижировалъ юбилейными концертами въ честь А. Г. Рубинштейна, въ томъ числѣ и «Вавилонскимъ столпотвореніемъ» послѣдняго. Исполненіе было далеко не ровное, мало воодушевленное; оркестръ и громадный хоръ не были наэлектризованы своимъ гениальнымъ капельмейстромъ; не чувствовалось единства, цѣльности. Нижеприводимое письмо Чайковскаго вполне объясняетъ, почему такого рода дирижированіе мало соответствовало его способностямъ.

Какъ только состоится первое представленіе «Школьной Дамы» въ Петербургѣ, я,—пишетъ Чайковскій,—могу прямо ѣхать въ Кіевъ, но вотъ въ чемъ вопросъ. Дирижировать-ли мнѣ? Съ прошлаго года я закасялся дирижировать операми и въ Петербургѣ дирижировать не буду. Дѣло въ томъ, что композиторъ-дирижеръ, особенно такой нервный и малоопытный, какъ я, можетъ погубить оперу или, по крайней мѣрѣ, причинить скандалъ.

Со мной въ прошломъ году въ Москвѣ это чуть не случилось. Но и независимо отъ скандала, я пахожу, что дирижирующей автору причипиеть всѣмъ исполнителямъ какую-то весьма нежелательную первность, неуверенность, шаткость. Насколько и пѣвцы, и хоры, и оркестръ играютъ покойнѣе и увѣреннѣе, если ими управляетъ привычная и увѣренная рука ихъ настоящаго капельмейстера!

Освободивъ меня отъ дирижированія оперой, — продолжаетъ Чайковскій, — вы окажете огромную услугу всѣмъ исполнителямъ, а меня избавите отъ настоящей муки. Другое дѣло продирижировать симфоническимъ концертомъ. Если хотите устроить въ театрѣ симфоническій концертъ (разумеется, въ пользу товарищества), то я съ охотой продирижирую имъ. И оттого не прямо отказываюсь, и прошу васъ освободить меня отъ дирижированія оперой, что въ прошломъ году далъ слово быть въ случаѣ нужды къ вашимъ услугамъ и потому считаю себя связаннымъ словомъ. Но слово-то это и далъ передъ тѣмъ, какъ въ Москвѣ пришлось дирижировать «Онѣгинимъ», причѣмъ я едва-едва не оскандалился и ужъ вслѣдствіе этого обстоятельства разъ навсегда отказался отъ опернаго дирижерства.

Мѣтропріятія къ развитію церковнаго пѣнія.

(«Народное Обраб.» Іюль).

Широкое развитіе и умноженіе церковно-приходскихъ братствъ и попечительствъ, съ равностороннею духовно-просвѣтительною и благотворительною дѣятельностію, ясно показывается, — какимъ довѣріемъ и сочувствіемъ пользуется православное духовенство въ той средѣ, гдѣ оно трудится, съ самоотверженіемъ и заботливостію предусматривая и предугадывая нужды общественныя, вникая въ запросы религіозно-нравственной жизни. Нельзя оспаривать, что среди духовенства, по его же

сознанію, много косности, неподвижности, проистекающей, впрочемъ, болѣе изъ опасеній, какъ бы не сдѣлать какой нибудь оплошности, какъ бы не налякаться на себя бѣды. Но въ послѣдніе годы, особенно съ выступленіемъ его на поприще самостоятельной, народопросвѣтительной дѣятельности въ школахъ, имъ руководимыхъ, все болѣе и болѣе проявляются и становятся извѣстными одушевленные пастыри - подвижники во благо Церкви, на пользу народную. Теперь повсюду духовенство предпринимаетъ мѣры и употребляетъ усилія къ возбужденію, укрѣпленію и развитію многихъ привлекательнѣйшихъ сторонъ приходской жизни.

Въ этомъ отношеніи нельзя обойти вниманіемъ одного изъ видныхъ явленій современной приходской жизни, именно: замѣтнаго во многихъ мѣстахъ оживленія заботъ объ улучшеніи и развитіи церковнаго пѣнія. Такому оживленію въ весьма значительной степени способствовали церковно-приходскія школы, гдѣ церковное пѣніе входитъ въ кругъ обязательныхъ предметовъ обученія. Благодаря этому, духовенство стало имѣть передъ глазами болѣе примѣровъ благотворнаго и высокаго воспитательнаго воздѣйствія на прихожанъ хорошаго церковнаго пѣнія, при участіи дѣтей прихожанъ и даже всѣхъ молящихся, а народъ чаще сталъ испытывать и переживать минуты духовнаго услажденія и умиленія въ храмѣ Божіемъ, преисполненнымъ стройныхъ молитвенныхъ звуковъ, возводящихъ душу къ небу и Богу.

Въ отчетѣ одного изъ благочинныхъ Самарской епархіи сообщается о священникѣ села Березоваго Гая, что онъ при вѣтробогослужебныхъ собесѣдованіяхъ ввелъ общее пѣніе молитвъ. Это до такой степени пришлось по душѣ прихожанамъ, что они стали просить о допущеніи ихъ къ участию въ пѣніи и за богослуженіемъ, дабы быть дѣятельными участниками въ богослуженіи. Такимъ образомъ образовался хоръ пѣвцовъ почти изъ всѣхъ стоящихъ въ церкви.

Въ Псковской епархіи въ погостѣ Дубровны, трудами мѣстнаго духовенства, устроенъ церковный хоръ двѣцѣ-крестьянокъ, удовлетворительно исполняющій церковныя пѣснопѣнія, особенно задушевные старинныя передоженія, которыя теперь можно слышать только въ сельскихъ церквяхъ, и этотъ хоръ приводитъ умильнѣйшее впечатлѣніе на прихожанъ.

Въ «Екатеринославскихъ Губернскихъ Вѣдомостяхъ» (№ 76) сообщается изъ села Славгорода, Павлоградскаго уѣзда, что «здѣсь до настоящаго времени не было церковнаго хора, а теперь, давко желаемый прихожанами, онъ началъ создаваться, благодаря чему прихожане стали чаще бывать въ церкви и съ благоговѣніемъ слушаютъ усла-

дающее душу пѣніе. Есть надежда, что современнѣе выработается вполне стройный пѣвческій хоръ, который образованіемъ своимъ всецѣло обяванъ трудамъ учителя мѣстной церковно-приходской школы Верещаго и священника Григорьева. Прихожане весьма имъ благодарны и надѣются, что это святое дѣло доведено будетъ до конца — пѣвческій хоръ будетъ вполне организованъ».

Священникъ - миссіонеръ Тверской епархіи, на основаніи своихъ наблюденій во время миссіонерскихъ поѣздокъ, утверждаетъ, что расколъ слабѣетъ тамъ, гдѣ школа учитъ дѣтей въ духѣ церковности и особенно церковному пѣнію и чтенію. Такъ онъ говоритъ, что въ Кувицевоѣ на Волгѣ, гдѣ фарфоровая фабрика, есть училище. Учителя почти всѣхъ учениковъ своихъ водятъ въ церковь; сами становятся на клиросъ и учениковъ своихъ ставятъ около себя; сами читаютъ и поютъ и изъ учениковъ своихъ образовали хорошихъ пѣвчихъ и чтецовъ. Я, говоритъ миссіонеръ, пораженъ былъ успѣхами учениковъ этого училища: читаютъ явственно, поютъ не спѣша, простыми церковными напѣвами. поютъ на два клироса, а что попроще, поется и всѣми мальчиками, стоящими вокругъ амвона. Пѣніе и чтеніе учениковъ привлекаетъ множество народу, и церковь всегда бываетъ полна. Благодаря участію въ богослуженіи учениковъ, расколъ, довольно сильный на фабрикѣ, постепенно ослабляется. Въ Выдропускѣ есть министерское училище; учителя и ученики также стоятъ на клиросѣхъ и около амвона и прекрасно поютъ и читаютъ. Въ приходѣ этого села въ прежнее время одна деревня сплошь была населена раскольниками, теперь же она вся православная, хотя въ сосѣднихъ приходкахъ не мало раскольниковъ, которые могли-бы очень сильно вліять на поддержаніе раскола и въ этой деревнѣ. Такія училища и школы, тѣсно соединенныя съ церковью, всегда будутъ самыми лучшими средствами для ослабленія и уничтоженія всѣхъ сектантскихъ и раскольниковскихъ заблужденій, потому что ученіе, соединенное съ обязательнымъ хожденіемъ въ храмъ, причѣмъ учителя первые показываютъ въ этомъ примѣръ, а ученики участвуютъ въ пѣніи и чтеніи на клиросѣ, связываетъ мальчика съ церковью на всю жизнь самыми крѣпкими узами. И такое ученіе весьма нравится русскому крестьянину и вполне согласно съ духомъ русскаго народа. Русскій крестьянинъ радуется, что сынъ его учится, но несравненно болѣе радуется, когда сынъ его при этомъ участвуетъ въ церковномъ пѣніи и чтеніи. Иногда спросишь крестьянина, — учится-ли его сынъ? Онъ со слезами на глазахъ отвѣчаетъ: слава Богу, учится мой сынъ, да и Господа прославляетъ, — на клиросѣ стоитъ, поетъ и читаетъ!

Въ виду такого высокаго вліянія на народъ церковнаго пѣнія, въ разныхъ епархіяхъ выискиваются способы къ улучшенію пѣнія, къ развитію его особенно чрезъ школу. Въ числѣ испытанныхъ мѣръ къ тому признаются болѣе или менѣе продолжительные курсы церковнаго пѣнія для діаконовъ, псаломщиковъ, учителей и учительницъ начальныхъ школъ.

Такъ, въ Ставропольской епархіи, на происшедшемъ въ январѣ мѣсяцѣ сего года общепархіальномъ съѣздѣ духовенства обсуждался, между прочимъ, вопросъ о мѣрахъ къ развитію общаго церковнаго пѣнія въ приходскихъ храмахъ епархіи.

Съѣздъ на основаніи своихъ разсужденій постановилъ: общее церковное пѣніе, какъ важную охранительную мѣру отъ увлеченія сектантствомъ, признать желательнымъ и обязать всѣ причты епархіи вводить его въ своихъ приходахъ, возложивъ обязанность обученія прихожанъ церковному пѣнію на высшихъ членовъ клира, — діаконовъ и псаломщиковъ подъ наблюденіемъ и руководствомъ священниковъ. Неумѣлыхъ изъ діаконовъ и псаломщиковъ побудить непременно обучаться церковному пѣнію, для чего открывать ежегодно въ лѣтніе мѣсяцы въ городахъ Ставрополь и Екатеринодарѣ курсы церковнаго пѣнія, и просить преосвященнаго поручить свѣдущимъ лицамъ устройство этихъ лѣтнихъ курсовъ пѣнія при духовно-учебныхъ заведеніяхъ, соборахъ или другихъ мѣстахъ; обязанности руководителей курсами возложить на двухъ учителей пѣнія, по одному въ каждомъ городѣ, или другихъ способныхъ къ тому лицъ съ вознагражденіемъ изъ средствъ епархіи по 100 рублей; провѣдъ же и содержаніе діаконовъ и псаломщиковъ на этихъ курсахъ отнести на собственные ихъ средства. Учителя же пѣнія должны обратить особое вниманіе не на теорію пѣнія или партесное пѣніе, а на простое гласовое пѣніе, и дать указанія, какъ взяться за это дѣло и провести его на практикѣ. Такое постановленіе и было утверждено преосвященнымъ.

Въ Тобольской епархіи, съ 10-го іюня, въ г. Тобольскѣ открыты курсы церковнаго пѣнія для учителей и учительницъ церковныхъ школъ епархіи, а также — для псаломщиковъ и діаконовъ, обучающихся въ церковныхъ школахъ. Цѣль курсовъ заключается въ томъ, чтобы дать возможность участвующимъ на нихъ возобновить и расширить свои знанія въ церковномъ пѣніи и практически ознакомиться съ наилучшими приемами преподаванія этого предмета въ начальной школѣ. Общее руководство курсовъ возложено Училищнымъ Совѣтомъ на Епархіальнаго наблюдателя, а преподаваніе пѣнія учителямъ раздѣлено между нѣсколькими лицами изъ духовенства, хорошо знакомыми

съ этимъ предметомъ. Для удобства занятій всѣ участвующіе на курсахъ учителя и учительницы раздѣлены на нѣсколько группъ, сообразно степени ихъ знаній. Въ виду скудости средствъ, коими располагаетъ Училищный Совѣтъ, число участивковъ курсовъ не многочисленно: не болѣе 40 человекъ. Всѣ они получаютъ прогоны отъ мѣста жительства до Тобольска и обратно, суточные за все время курсовъ и готовые квартиры въ помѣщеніяхъ духовно-учебныхъ заведеній Тобольска.

Такіе же и подобные курсы пѣнія устроются или уже устроены нынѣ въ другихъ мѣстахъ, напримѣръ въ Кіевѣ (нѣсколько лѣтъ сряду), въ Новгородѣ, въ Кадугѣ, въ Пензѣ и друг.

Довольно широко это дѣло поставлено въ Перми. Здѣсь впрочемъ идетъ вопросъ не только о церковномъ пѣніи, но и вообще о пѣни и объ устройствѣ народныхъ хоровъ. Починъ въ этомъ дѣлѣ здѣсь принадлежитъ г. начальнику губерніи П. Г. Погодину, а завѣдываніе — попечительству о народной трезвости.

По сообщенію «Пермскихъ Губернскихъ Вѣдомостей» (9 іюня № 120), теперь благоприятно разрѣшенъ вопросъ объ устройствѣ, по возможности, повсемѣстно въ губерніи народныхъ любительскихъ хоровъ, какъ мѣры къ отвлеченію народа отъ пьянства; исполняя въ церкви положенныя пѣснопѣнія, хоры способствовали бы благолѣпію церковной службы, и тѣмъ привлекали-бы народъ въ храмы Божіи, а также исполняя свѣтское пѣніе въ школахъ, читальняхъ, чайныхъ и т. п. мѣстахъ, доставляли-бы разумное эстетическое удовольствіе и слушателямъ, и самимъ исполнителямъ. Для руководства устройствомъ народныхъ хоровъ приглашенъ г. Городцовъ.

При обсужденіи вопроса признано, что для успѣха дѣла является настоятельно необходимымъ подготовить прежде для каждой мѣстности регента, способнаго обучать пѣнію и управлять хоромъ. Такіе регенты могутъ быть подготовлены путемъ устройства курсовъ пѣнія, на которыхъ курсисты могутъ изучить теоретически и практически дѣло обученія и управленія хорами, а также могутъ познакомиться съ правильными напѣвами и съ малоизвѣстными еще и нераспространенными переложеніями церковныхъ пѣснопѣній. На курсы эти слѣдуетъ приглашать преимущественно лицъ, которыя по своему служебному положенію обязаны пѣть или обучать пѣнію — это псаломщики, діаконы и учителя земскихъ и церковно-приходскихъ школъ. Въ программу должно войти: 1) преподаваніе курсистамъ всѣхъ необходимыхъ для управляющихъ хорами свѣдѣній по теоріи музыки и по устройству хоровъ; 2) изученіе церковныхъ пѣсно-

пѣній по обиходамъ учебному и общепотребительныхъ церковныхъ распѣвовъ, а затѣмъ переложеній этихъ распѣвовъ на 3 и 4 голоса Турчанинова, Потулова, Соловьева, Львовскаго, Архангельскаго, Смоленскаго, Глинки, Римскаго-Корсакова, Азѣва и друг.; переложенія должны быть пройдены тогда, когда основной распѣвъ будетъ изученъ по обиходу; 3) духовные стихи изъ сборниковъ Т. И. Филиппова, преосвященнаго Петра В. И. Шемякина и Главача; 4) избранныя народныя пѣсни въ переложеніяхъ Римскаго-Корсакова, Прокунина, Орлова и др., и 5) избранныя хоры изъ русскихъ оперъ Глинки, Даргомыжскаго, Стрѣлова, Чайковскаго и Римскаго-Корсакова.

Черезъ благочинныхъ и уѣздныя земскія управы подано было заявленіе о желаніи поступить на курсы пѣнія отъ 129 лицъ, причемъ по нѣскольку желающихъ изъ одной и той-же мѣстности.

Но попечительство предположило на первый разъ ограничиться приглашеніемъ курсистовъ изъ учителей, діаконовъ и псаломщиковъ не болѣе 90 человекъ; прибыло же изъ семи уѣздовъ: 38 диа-

коновъ, псаломщиковъ и учителей церковно-приходскихъ школъ; 32 учителя земскихъ и министерскихъ школъ, а всего 70 человекъ.

Курсы устроены въ городѣ Перми, въ помѣщеніи братства святаго Стефана, съ 15 июня, срокомъ на два мѣсяца, подъ руководствомъ г. Городцова и высшимъ наблюденіемъ какъ въ педагогическомъ, такъ и въ хозяйственномъ отношеніи, о ректора семинаріи, протоіерея Доброправова.

Изъ уѣздныхъ земскихъ управъ Соликамская отнеслась въ открытію курсовъ пѣнія самымъ сочувственнымъ образомъ, принявъ на счетъ земства путевые расходы по поѣздкѣ въ Пермь и обратно не только учителей земскихъ школъ, но также и діаконовъ, псаломщиковъ и учителей церковно-приходскихъ школъ, тогда какъ другія управы (пермская, чердынская и краснотуринская) принимаютъ расходы только на учителей земскихъ школъ, а осинская управа не принимаетъ и этихъ расходовъ.



Редакторъ-Издатель *Ник. Финдейзенъ.*

ОБЪЯВЛЕНІЯ.

Піесы для фортепіано

П. П. Веймарна.

Ор. 5.	№ 1. Prélude	40 к.
	» 2. Intermezzo	40 »
	» 3. Mélodie	40 »
	» 4. Mazurka № 1 (A-moll)	60 »
	» 5. Valse № 3 (F-moll)	60 »
Ор. 6.	№ 1. Elégie	40 »
	» 2. Mazurka № 2 (Fis-moll)	60 »
	» 3. Valse № 4 (C-dur)	40 »
	» 4. Polonaise	60 »

Для виолончели и фортепіано:

Ор. 7.	№ 1. Romanse	60 к.
--------	------------------------	-------

Романсы для пѣнія

П. П. Веймарна.

№ 1.	Колыбельная пѣсня	50 к.
» 2.	«Когда голубыми глазами»	30 »
» 3.	Дѣтская пѣсенка	30 »
» 4.	«Убаюкай»	30 »
» 5. а)	Моя баловница	30 »
» б)	Моя баловница (для сопрано)	30 »
» 6.	«Пусть на землю снѣгъ валится»	30 »
» 7.	«Мой другъ, надъ нами солнце блещетъ»	30 »
» 8.	Осень	50 »

Собственность издателя В. Бессель и Комп.

Продаются во всѣхъ музыкальныхъ магазинахъ.

МИХАИЛЪ ИВАНОВИЧЪ ГЛИНКА.

Музыкально-біографическій очеркъ сост. П. П. Веймарна.

Изданіе П. И. Юргенсона. Цѣна 1 р. 50 к.

Въ Главной Конторѣ „Русской Музыкальной Газеты“

(С.-Петербургъ, М, Морская, 9)

ПОСТУПИЛИ ВЪ ПРОДАЖУ НОВЫЯ КНИГИ:

Гекторъ Берлиозъ

„МЕМОУАРЫ“

Переводъ съ французскаго В. А. Оссовскаго.

Часть первая (до путешествія Берлиоза въ Италію).

236 стр. in 16°. Спб. 1896. Цѣна 75 коп., съ перес. 90 коп.

Ц. А. КЮИ

„Русскій Романсъ“.

Очеркъ его развитія.

Съ портретомъ автора.

212 стран. in 16°, въ изящной папкѣ. Спб. 1896.

Изданіе Н. Ф. Финдейзена.

Цѣна 75 к., съ пер. 1 р.

Прот. Дм. Вас. Разумовскій.

ПАТРИАРШІЕ ПѢВЧІЕ ДІАКИ И ПОДДІАКИ

И

ГОСУДАРЕВЫ ПѢВЧІЕ ДІАКИ.

Съ портретомъ и факсимилэ Прот. Дм. Вас. Разумовскаго, біографическимъ очеркомъ и спискомъ его печатныхъ трудовъ.

96 стран. Цѣна 50 к., съ перес. 60 к.

С. Рыбаковъ.

О ПОЭТИЧЕСКОМЪ ТВОРЧЕСТВѢ

УРАЛЬСКИХЪ МУСУЛЬМАНЪ.

(Татаръ, Башкиръ и Тевтярей).

40 стран. со многими нотными примѣрами (пѣснями и инструментальными мелодіями). Цѣна 50 коп., съ перес. 60 коп.

ПИСЬМА

АЛЕКСАНДРА НИКОЛАЕВИЧА СѢРОВА.

къ его сестрѣ С. Н. Дю-Туръ,

изданныя Ник. Финдейзенъ.

267 стран. (in 16°), съ приложеніемъ факсимилэ А. Н. Сѣрова.

Спб., 1896. Цѣна 75 коп., со перес. 90 коп.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 16-го Іюля 1896 г.

Тип. Н. Финдейзена, М. Морская, 9.



ЛЮНЗА НИКИТА.

МУЗЫКАЛЬНАЯ

№ 9 (Сентябрь).

ГАЗЕТА.

А. Г. Рубинштейнъ въ своихъ духовныхъ операхъ.

I.

Бременъ, лѣтомъ 1895 года, былъ свидѣтелемъ исполненія завѣтной мечты покойнаго Антона Григорьевича Рубинштейна: въ городскомъ бременскомъ театрѣ была поставлена духовная опера Рубинштейна «Христосъ». Исполненіе «Христа» произвело громадную сенсацію въ нѣмецкомъ музыкальномъ мірѣ. Новизна, смѣлость, грандіозность рубинштейновской идеи оживленно оцѣнивалась въ кулуарахъ различныхъ собраний, въ кафе, на улицахъ Бремена, вездѣ, гдѣ господствовалъ обмѣнъ мыслей. Мнѣнія раздѣлялись. Нѣкоторые кружки, нѣкоторые органы прессы, какъ поборники вагнеризма, скептически относились къ новой идеѣ и особенно къ осуществленію ея Рубинштейномъ. Всего знаменательнѣе, что оцѣнкой занялось и протестантское духовенство; и еще знаменательнѣе, что пасторы-публицисты на страницахъ «Protestantenblatt» явились яркими защитниками рубинштейновскаго принципа.

Конечно, такое крупное событіе, какъ постановка «Христа» на сценѣ, не могло пройти безслѣдно даже въ богатой музыкальной жизни Германіи; дѣйствительно, оно вызвало цѣлую массу газетныхъ

статей, хотя и ни одного болѣе крупнаго сочиненія объ этомъ вопросѣ.

Наша литература по этому предмету, за исключеніемъ статьи г. Баскина («Наблюдатель», ноябрь 1895), представляетъ *tabulam rasam*. Между тѣмъ идея Рубинштейна такъ оригинальна, смѣла, необыденна, что поневолѣ возбуждаетъ интересъ, даже оставляя въ сторонѣ вопросъ объ ея осуществимости!

Когда возникла идея духовной оперы у Рубинштейна? Въ началѣ 80-хъ годовъ появился въ Берлинѣ сборникъ «Vor den Culissen», изданный Левинскимъ. Въ этомъ сборникѣ находится «письмо» Рубинштейна о духовной оперѣ, ея задачахъ и т. п., и между прочимъ о тѣхъ трудностяхъ, которыя приходилось встрѣчать нашему композитору при пропагандѣ своей идеи. Такъ какъ въ этомъ письмѣ заключается фраза Рубинштейна «съ этой идеей я пошусъ ужъ болѣе 25 лѣтъ», то можно предположить, что идея эта возникла у него въ половинѣ 50-хъ годовъ. На это предположеніе наводитъ также письмо Рубинштейна изъ Вибериха къ Листу отъ 7 іюля 1855 г. (Briefe hervorragenden Zeitgenossen an Franz Liszt. Herausgegeben von La-Mara. Leipzig 1895. II-ой томъ, стр. 34). Рубинштейнъ пишетъ:

«я началъ кромѣ того «Потерянный Рай», но я боюсь очень, что это произведеніе у меня не удастся, въ виду трудности задачи». Дальнѣйшія слова письма заставляютъ сдѣлать предположеніе, что композиторъ много совѣтовался относительно своей идеи съ знакомыми артистами и по всей вѣроятности съ Листомъ. «Я вамъ пошлю», стоитъ тамъ же, «первую часть «Потеряннаго Рая» въ клавирауспугѣ, по окончаніи ея; будьте добры мнѣ возвратить ее съ вашими примѣчаніями, ибо я чувствую, что *этой работой можно заниматься лишь сообщаясь съ тѣми, которымъ всего болѣе близки эти возвышенныя области*».

У Рубинштейна — пять духовныхъ оперъ: «Потерянный Рай», «Вавилонское Столпотвореніе», «Суламиѣ», «Моисей» и «Христосъ», при чемъ первыя три носятъ характеръ скорѣе ораторій.

«Потерянный Рай», написанный въ 50-хъ годахъ, многократно исполнялся въ Германіи, между прочимъ Листомъ въ Веймарѣ. Эта ораторія-опера написана на поэму Мильтона.

«Вавилонское Столпотвореніе» — исполнено въ 1-ый разъ въ 1870 г., въ Кенигсбергѣ. Текстъ Роденберга.

«Суламиѣ» была дана въ отрывкахъ въ Петербургѣ во время чествованія Рубинштейна въ 1886 году. Цѣликомъ исполнена въ Берлинѣ въ 1888 г.

Въ 1886 году написанъ «Моисей» и данъ въ видѣ оперы въ 1-ый разъ въ Прагѣ, лѣтомъ 1892 года, въ присутствіи, самого автора.

«Христосъ» созданъ въ періодъ 1892 — 1894 г. и въ первый разъ, въ видѣ ораторіи, съ успѣхомъ исполненъ подѣ управленіемъ автора въ Штутгартѣ въ 1893 году.

Рубинштейнъ обращался въ три главныхъ центра умственнаго движенія Европы: Берлинъ, Лондонъ, Парижъ съ проэктомъ устройства specialнаго театра для духовной оперы — духовнаго

театра — но изъ этого ничего не вышло. Сначала онъ думалъ склонить на свою сторону какого-нибудь вліятельнаго нѣмецкаго герцога: герцогъ Саксенъ-Веймарскій ему уклончиво указалъ на Берлинъ. Но прусскій министръ народнаго просвѣщенія Мкллеръ, къ которому обратился Рубинштейнъ, почему-то держался того мнѣнія, что осуществить идею духовнаго театра можетъ лишь частная предприимчивость. Въ Лондонѣ Рубинштейна ожидало еще худшее: вестминстерскій деканъ Стэнли на его запросъ отвѣтилъ прямо, что его идея возможна лишь для народа, для рынка. площади, но не для интеллигенціи.

Парижская еврейская община, къ которой обратился, наконецъ, Рубинштейнъ, тоже отклонила его предложеніе подѣ предлогомъ, что дѣло, во главѣ котораго станетъ она, не можетъ имѣть успѣха въ обществѣ. Также неудачны были переговоры съ американскими импрессаріями и устройство задуманной артистической ассоціаціи.

Рубинштейну не удалось увидѣть сценическаго представленія своего «Христа». Данный въ Штутгартѣ, за годъ до его смерти, въ качествѣ ораторіи «Христосъ», какъ уже замѣчено, имѣлъ успѣхъ, который и побудилъ бременское общество взяться за постановку «Христа» на сценѣ. Во главѣ подготовленій къ постановкѣ стали докторъ Леве и авторъ либретто «Христа» Бультгауптъ. Образовался комитетъ изъ финансовыхъ тузовъ города, давшій средства на предварительные расходы. Бременское общество живо отозвалось на инициативу Леве и Бультгаупта: различные любительскія хоровыя общества Бремена соединились и образовали громадный хоръ. Костюмы и декорации были выполнены по тщательнымъ рисункамъ извѣстныхъ художниковъ. Дирижеромъ приглашенъ докторъ Мукъ изъ Берлина, извѣстный вагнеристъ. Пар-

тію Христа пѣлъ знаменитый Цуръ-Мюлленъ, остальные роли распредѣлены между артистами съ именемъ. Но, не смотря на такую обстановку, «Христосъ» не имѣлъ успѣха и выдающіеся прогрессивные критики Германіи, какъ Лессманъ, Фр. Спитта подвергли рѣзкой критикѣ его музыку, выставляя на видъ и «бѣдность изобрѣтенія», и слабую оркестровку.

Поэтому, лишь новизною и необычностью самой идеи можно объяснить себѣ слухъ, что «Христосъ» появится въ скоромъ времени на вновь сооруженной сценѣ въ берлинскомъ Philharmonie подъ управленіемъ докт. Лёве.

Своимъ «письмомъ» Рубинштейнъ дастъ намъ вѣрный критерій, указатель того, что онъ стремился достигнуть въ своихъ духовныхъ операхъ, а также и того, какіе элементы *ускользнули* отъ его вниманія. Соответственно этому, наша статья раздѣлится на слѣдующія части: сначала мы разсмотримъ теоретическія положенія, которыя развиваетъ Рубинштейнъ въ своемъ письмѣ; затѣмъ, проанализировавъ, какихъ предшественниковъ имѣлъ Рубинштейнъ на своемъ пути и какія культурно-историческія условія вызвали его духовную оперу, мы перейдемъ къ критикѣ самой идеи духовной оперы. Присоединивъ сюда критическій разборъ того, на сколько удовлетворяютъ духовныя оперы Рубинштейна требованіямъ, предъявляемымъ имъ самимъ идеальной духовной оперѣ, мы представимъ разборъ слѣдующихъ элементовъ рубинштейновской духовной оперы: характеристика отдѣльныхъ лицъ, хоровая масса, декламация, гармонія. Посвятимъ отдѣльную главу «Христу» Рубинштейна, въ силу важности этого произведенія съ точки зрѣнія философско-исторической и давъ нѣкоторыя параллели между Рубинштейномъ и Вагнеромъ, мы приступимъ къ общимъ выводамъ, къ конечному

резюме, а именно: какого теченія духовной музыки Рубинштейнъ придерживался, какія духовныя оперы наиболѣе ему удалось и почему духовныя оперы Рубинштейна могутъ считаться лучшимъ церломъ въ его неособенно богатой творческой коронѣ.

II.

Письмо Рубинштейна довольно детально опредѣляетъ *profession de foi* автора. Ораторія казалась Рубинштейну *страннымъ* видомъ искусства: онъ видѣлъ въ ней что-то недодѣланное, несовершенное. Отчего не перенести ее на сцену? Зачѣмъ заставлять пѣвцовъ изображать величественные образы Священной исторіи во фракахъ и бѣлыхъ перчаткахъ, а не въ соответствующихъ костюмахъ, не въ соответствующей обстановкѣ? Но могутъ-ли библейскіе сюжеты принадлежать сценѣ въ силу ихъ святости? Конечно да, отвѣчаетъ Рубинштейнъ. Иначе навязывается театру «*testimonium paupertatis*», высказывается противъ него недовѣріе, тогда какъ театръ долженъ отвѣчать и служить высокимъ культурнымъ цѣлямъ. Но въ силу извѣстныхъ предрасудковъ никакой театръ не согласится поставить на сцену духовную оперу. Поэтому Рубинштейнъ предлагаетъ основать *особый* театръ, специально для духовныхъ оперъ, назвавъ его *духовнымъ* театромъ. Такимъ образомъ, возникнетъ *храмъ для искусства*, говоритъ онъ. Средства для этого «храма» быстро отыщутся, ибо новизна и смѣлость предпріятія должны увлечь публику. Въ этомъ духовномъ театрѣ все должно будетъ отвѣчать его специальнымъ цѣлямъ. Конечно, вырабатывается особенный типъ исполнителей, которые посвящаютъ себя исключительно этому жанру. Въ сценическомъ отношеніи встрѣтятся опять нѣкоторыя особенности. Такъ иногда придется дѣлать

сцену на три части: небо, адъ и землю. Если будетъ построено такой театр, навѣрное явятся композиторы, которые съ любовью станутъ культивировать духовную оперу. Причемъ, хотя количество духовныхъ сюжетовъ очень ограничено, но здѣсь *«однажды сочиненная и поставленная опера не исключаетъ возможности композиціи на ту же тему»*. Для композиторовъ, посвятившихъ себя духовной оперѣ, явится необходимостью особый *спеціальныи стиль* духовной оперы, подъ которымъ Рубинштейнъ понимаетъ «болѣе широкія формы композиціи, обиліе полифоніи, болышую возвышенность декламаціи, чѣмъ въ оперѣ свѣтской». Предоставимъ далѣе говорить самому Рубинштейну. «Сюжетъ долженъ быть воспринимаетъ на другихъ основаніяхъ и законахъ чѣмъ въ свѣтской оперѣ: нѣтъ никакой надобности въ особомъ богатствѣ дѣйствіи; но вся сила должна быть положена на выраженіе известнаго настроенія, центръ тяжести цѣлаго акта можетъ заключаться въ одной избранной картинѣ, въ одномъ высокомъ драматическомъ моментѣ. Какъ условіе противоположности къ параллельнымъ формамъ свѣтской оперы, должно быть поставлено *болышее растяженіе молитвъ, тѣснотный, благодареній, жалобъ, торжественности*; единство мѣста, времени и дѣйствія не должно быть здѣсь закономъ. Пробудить, *поднять настроеніе желала бы я этимъ духовнымъ театромъ*—въ этомъ моя цѣль и задача!». Въ духовной оперѣ нужно бояться прежде всего *свѣтскаго* образа изложенія, продолжаетъ Рубинштейнъ. Но и любовныя сцены, и танцы могутъ быть допущены; конечно лишь въ томъ случаѣ, разъ первыя заключаются въ самомъ сюжетѣ, а не будутъ присочинены, а вторыя не будутъ выходить изъ предѣловъ національныхъ и преимущественно *восточныхъ* танцевъ.

Рубинштейна навѣрно бы поняли, говоритъ авторъ письма, если бы ему навязали *клерикальныя* тенденціи, если бы поняли его идею духовной оперы, какъ средство для распространенія, поддержанія *церковныхъ* интересовъ. «Для меня выше всего стоитъ единственно художественный вопросъ», довольно ясно выражается Рубинштейнъ.

III.

Мы постараемся теперь показать, что *культурно-историческое* значеніе духовной оперы Рубинштейна гораздо важнѣе, чѣмъ ихъ спеціально-музыкальное.

Напѣ въкъ какъ будто бы уже утомился положительнымъ знаніемъ, позитивизмомъ, точностью, выкладкою. Ему захотѣлось опять идеаловъ, царства духа, стремленій къ абсолютному, вѣчному, духовному, недосягаемому. Короче—на рубежѣ новаго столѣтія замѣчается сильная реакція противъ матеріалистическихъ тенденцій прежняго времени—реакція, охватившая литературу, музыку и самую жизнь. Теченіе это, какъ всякое громадное теченіе, вмѣщаетъ въ своихъ предѣлахъ самыя разнородныя направленія: подъ знаменемъ его странно уживается и отчаянный скептикъ Нитцше и проповѣдникъ положительныхъ идеаловъ Симонъ, Брюнетьеръ и др. Возьмите драму «Слѣпые» символиста Меттерлинка: развѣ эта группа слѣпыхъ, въ страпномъ волненіи ждущихъ у берега моря Освободителя—не человечество, предвкушающее новую духовную эру?! Возьмите драму Ибсена «Строитель Сольнесъ» — развѣ смѣлый подъемъ Сольнеса на высокую, построенную имъ же башню и паденіе съ не.—не символъ гигантскихъ порывовъ современнаго человѣка ко всему несбыточному, идеальному, высокодуховному, не символъ всей трагедіи желанія и невозможности его исполнить?!

А нашъ Толстой?! Его дѣятельность вся составляетъ грандіозную поэму человѣческому духу. Развѣ «Крейцера Со-ната» не могучій призывъ къ духовной жизни, къ властвованію воли, духа надъ тѣломъ и чувственностью?! Присоедините сюда французскихъ романтиковъ Ростана, Гюисманса послѣдняго періода и др., возобновляющихъ въ обществѣ вѣру въ идеалы! Присоедините сюда же смутныя исканія божественнаго идеала у самого Вагнера въ его «Лоэнгринъ» и «Парсифальъ»; прислушайтесь къ гимну «искупленію», «свободѣ духа», который поютъ нео-вагнеристы, хотя бы въ оперѣ «Гунтрамъ» Рихарда Штрауса и «Ингельда» Шиллинга; пожалуй съѣздите въ Парижъ и побывайте на этихъ благородныхъ «радѣніяхъ» neo-chrétiens'овъ, гдѣ смутное чаше какихъ-то великихъ перспективъ породило совершенно новое религиозное теченіе. Просмотрите, наконецъ, параграфы недавно основанной въ Парижѣ лиги противъ атеизма, лиги, во главѣ которой стали такіе ученые, какъ Жюль Симонъ, Брюнетьеръ—и вы поймете всю силу разсматриваемаго движенія. И надъ всѣмъ этимъ движеніемъ къ реабилитированнымъ идеаламъ—гремѣть мощный голосъ мыслителя Нитцше—«Nach Sternen dürstet meine Seele», говорить его Заратустра. «Моя душа тоскуетъ по звѣздамъ»—вотъ въ чемъ страстный призывъ Нитцше!

Такая спиритуалистическая реакція—виолнѣ благоприятная почва для зарожденія и развитія идеи духовной оперы. При этомъ нужно замѣтить, что упомянутое движеніе, какъ это ни странно, менѣе коснулось музыки, чѣмъ другихъ областей. Ораторія «Les Beatitudes» французскаго композитора Франка—это выраженіе высокаго духовнаго экстаза—гимнъ искупленію «Гунтрама» (опера Р. Штрауса) не могутъ заслонить отъ насъ такихъ явленій, какъ прони-

кновеніе реализма Золя во французскую оперу («L'Attaque du Moulin» Брюно и т. п.), ультрареалистическія выходы нѣкоторыхъ молодыхъ композиторовъ, не могутъ заслонить гривуазно-пошлыхъ вкусовъ большинства нашей публики, для которыхъ оперетка еще служить слишкомъ слабымъ выраженіемъ. Оперетка, цыгане, эти одноактные издѣлія Масканьи и Леонковалло, все это такъ соотвѣтствуетъ нашей духовной бѣдности, вялости, нашей неспособности къ свѣжимъ, облагороженнымъ чувствамъ! Для нашей публики поэтому духовная опера Рубинштейна явится духовно-воспитательнымъ факторомъ и важность ея въ этомъ отношеніи громадна.

IV.

Разсмотримъ теперь историко-музыкальное значеніе духовной оперы Рубинштейна. Зародышъ, ячейку всего духовнаго музыкальнаго творчества человѣчества, поведшаго впоследствии къ ораторіи и духовной оперѣ, нужно искать еще въ XIII вѣкѣ. Въ этомъ именно вѣкѣ появилась такъ называемая хоральная пассіона (Choral-passion)—церковное чтеніе на распѣвѣ «Страстей Господнихъ», гдѣ впервые мы встречаемся съ попыткой драматизированья и большаго разнообразія церковной псалмодіи; тогда какъ остальные части литургіи читалъ одинъ лишь діаконъ—«Страсти» читались такимъ образомъ, что діаконъ псалмодировалъ лишь евангелиста, второй церковно-служитель пѣлъ Христа, третій—все остальные лица въ Евангеліи. При словахъ толпы народа, солдатъ, учениковъ эти три солиста образовывали общій хоръ, къ которому впоследствии стали присоединяться и все остальные церковнослужашіе.

Это ядро настоящей духовной музы-

ки, хоральная пассіона, дало два разнородных теченія. Одно изъ нихъ можно назвать *образнымъ*, другое—*идеальнымъ* (конечно не по совершенству, а по объекту).

Идеальное направленіе духовной музыки ограничило себя церковью, монастырской залой (orgatorium), впоследствии концертной эстрадой (ораторія и кантата). Оно дало цѣлый рядъ блестящихъ именъ и великихъ произведеній Палестрины, Лассо, Габріэли, Шютца, Генделя, Баха, Бетховена и пр., и пр. Если просмотрѣть «Мессію» Генделя, «Matthäuspasion» Баха и Miss'y Solemnis Бетховена, то можно понять, что всѣ самые глубокіе религіозные порывы, всю силу религіознаго чувства человечество вложило именно въ это направленіе.

Образное направленіе духовной музыки—это то, которое имѣло своимъ конечнымъ пунктомъ духовную оперу Рубинштейна. Оно выразилось въ средневѣковыхъ мистеріяхъ, въ періодѣ гамбургской оперы, пожалуй въ «Іосифѣ въ Египтѣ» Мегюля, въ нашихъ «печныхъ дѣйствіяхъ» и въ современныхъ мистеріяхъ въ Обераммергау. Оно перенесло исканіе религіозной истины, религіознаго идеала въ театръ, на площадь, пожалуй въ балаганъ!

Это направленіе не богато именами, не имѣетъ великихъ произведеній, не шло отъ интеллигентныхъ классовъ. Но оно богато здоровою и наивною непосредственностью народной фантазіи, богато той глубокой вѣрой, глубокой искренностью, которая всегда исходитъ отъ простаго человѣка. Хотя мы и не стоимъ за парадоксъ Ренана, что безъ образности, безъ образовъ не было-бы и религіи, но тѣмъ не менѣе приходится считаться съ разсматриваемымъ направлениемъ, чтобы правильно понять духовную оперу Рубинштейна. Передъ нами очень несложная исторія. Соору-

жается сцена, балаганъ на городской площади и здѣсь даются народомъ представленія съ сюжетами изъ обоихъ Завѣтовъ—это средневѣковая мистерія. Въ музыкально-историческомъ отношеніи мистеріи эти не имѣли особеннаго значенія, ибо едва къ нимъ сталъ примѣшиваться болѣе здоровый элементъ народнаго пѣнія, какъ онѣ стали утрачивать свой церковно-духовный характеръ и, наконецъ, въ такъ называемыхъ «ослиныхъ и дурацкихъ праздникахъ» комическо-сатирической элементъ занялъ уже первое мѣсто и мистеріи перешли собственно въ социальную народную сатиру на тогдашніе нравы духовенства. Не болѣе серьезный характеръ носила и попытка настоящей духовной оперы въ гамбургскій періодъ нѣмецкой оперы.

Гамбургская опера въ концѣ XVII и въ началѣ XVIII вѣка представляла два теченія. Одно шло отъ высшихъ классовъ, интеллигенціи Гамбурга, и выразителями вкусовъ этихъ классовъ явились Гендель, Маттесонъ. Другое—болѣе демократическое—выдвинуло Кейзера и др., при чемъ представители его черпали свои сюжеты преимущественно изъ библейской области. Высшая грубость вкуса, составлявшая удѣлъ этой демократической партіи, особенно рельефно проявилась въ духовной оперѣ «Умирающій Іисусъ Христосъ».

Оставивъ въ сторонѣ современныя мистеріи въ Обераммергау, ибо онѣ лишь блѣдная копія средневѣковыхъ мистерій—можно указать на Мегюля, какъ на настоящаго предшественника Рубинштейна, хотя первый въ своемъ «Іосифѣ въ Египтѣ» дѣйствовалъ всецѣло инстинктивно, тогда какъ второй по строго обдуманной системѣ.

Уяснивъ себѣ музыкально-историческіе факты, подготовившіе духовную оперу Рубинштейна, мы теперь посмотримъ, насколько *современна* идея духовной оперы Рубинштейна. Если

духовная опера имѣла прецеденты въ предшествующихъ столѣтіяхъ, то эти прецеденты вовсе еще не служатъ доказательствомъ, что духовная опера Рубинштейна должна была появиться именно въ концѣ XIX вѣка, а не въ слѣдующемъ столѣтіи, напр.; напротивъ того, предшествующіе опыты были сравнительно такъ неэстетичны, неудачны, что по неволѣ приходишь къ слѣдующему убѣжденію. Для духовной оперы мало одного грубореального, *образнаго* ¹⁾ религиознаго чувства; тутъ нужна возвышенная философско-религиозная точка зрѣнія; для духовной оперы мало традиціонно-вѣрующаго народа; тутъ необходима высокая народная культура, высокое образованіе, развитіе народа; для духовной оперы, да и для, мало одного художественнаго инстинкта Мегюля—тутъ нужна *система, теорія* Рубинштейна! Рубинштейнъ полагалъ возможнымъ осуществить духовную оперу при нынѣшнихъ условіяхъ развитія народа. На нашъ взглядъ *его идея совершенно преждевременна* и гармонируя съ общими культурно-историческими условіями, (этимъ условіямъ прекрасно можетъ удовлетворять *идеальное* направленіе духовной музыки), о которыхъ мы говорили, *она не вызвана настоятельно музыкально-историческою потребностью*. Народъ, думалъ Рубинштейнъ, будетъ благодаренъ (см. письмо Рубинштейна) за духовную оперу, за этотъ переносъ «ораторіи на сцену». Но развѣ масса народа теперь настолько развита, чтобы наслаждаться чисто эстетически библейскими сюжетами и отдѣлать театръ отъ церкви?! Когда же она разовьется, то при высшей культурѣ само собой падутъ условныя перегородки: *духовный театръ и недуховный*.

¹⁾ *Образное*, конечно, здѣсь мы понимаемъ въ смыслѣ *образности*, т. е. какъ преобладаніе реальныхъ, *объективныхъ* представленій въ міросозерцаніи.

Что духовная опера мало сидитъ, такъ сказать, въ современной музыкальной почвѣ, доказываетъ то, что содѣятелей и послѣдователей Рубинштейна въ этомъ направленіи не находилось и не находится, другихъ духовныхъ оперъ не сочинялось и не сочиняется. Рубинштейнъ первый, смѣлый и, прибавимъ, преждевременный пионеръ новаго дѣла.

Не то было съ другими музыкальными реформами, которыя являлись выраженіемъ *назревшихъ* музыкально-соціальныхъ потребностей.

Когда зародилась въ концѣ XVI вѣка во Флоренціи опера, оперы вскорѣ появились десятками; тоже было при возникновеніи ораторіи, хотя въ менѣе сильной степени. И все это потому, что оперу вызвали общій художественный Ренессансъ и желаніе реставраціи античной драмы. Упадокъ мистерій обусловилъ появленіе ораторіи въ Италіи (Аниммучія); тенденціи къ драматизаціи музыки и къ музыкальной характеристикѣ создали ораторію Генделя. Рубинштейномъ же руководило чисто *внѣшнее* желаніе, не подкрѣпленное музыкально-соціальною потребностью — «перенести ораторію на сцену».

V.

Приступая къ критикѣ рубинштейновской идеи, мы сначала разберемъ ея абсолютную цѣнность, далѣе тѣ требованія, которыя ставитъ Рубинштейнъ духовной оперѣ, и насколько самъ онъ удовлетворяетъ имъ; наконецъ, мы попробуемъ указать на то, что пропущено и незамѣчено композиторомъ для осуществленія его проекта.

Сначала является вопросъ: теряютъ ли духовные сюжеты свою силу, свой ореолъ *духовности* при переносѣ на сце-

цу? На этотъ вопросъ мы отвѣчаемъ утвердительно и присоединяемъ всецѣло къ мнѣнію нѣмецкаго критика Лессмана, что ораторія настраиваетъ насъ гораздо болѣе возвышенно: *всегда то, что мы представляемъ духовными очами, имѣетъ для насъ болѣе высокое значеніе, чѣмъ реальные образы.* На сценѣ всякая личность является въ ореолѣ обыденности (если это только ореол!). Кромѣ того не нужно забывать, что въ священномъ писаніи, въ священной исторіи много символическаго; символичны притчи І. Христа, символично появленіе голубя во время Крещенія и т. п. Но символъ, какъ можно было видѣть на драматическихъ опытахъ символизма бельгійца Меттерлинка, туго поддается сценѣ, если вообще поддается.

«Потребность видѣть священные сюжеты на сценѣ» говоритъ Рубинштейнъ «была всегда распространена и поддер-

живалась въ народѣ». Но у *кого* была распространена? Маленькая историческая экскурсія, которую мы сдѣлали, показала, что — всегда у низшихъ, необразованныхъ классовъ, привыкшихъ наполнять религію чувственными, грубо-реальными образами.

Эволюція религіозно - философскихъ возрѣній тѣмъ и замѣчательна, что отъ грубыхъ, примитивныхъ образовъ Ормузда и Аримана она подымается до олицетворенія нравственнаго, *духовнаго* идеала въ Христѣ, христіанствѣ! Итакъ, имѣетъ ли духовная опера право на существованіе? *Имѣетъ, но какъ младшая сестра ораторіи, при условіи абсолютной эстетической подкладки ея и при удовлетвореніи требованія высокой народной культуры, народнаго образованія.* Иначе нужно присоединиться къ взгляду вестминстерскаго декана Стэнли, высказаннаго имъ Рубинштейну.

А. П. Коптяевъ.

(Продолженіе будетъ).





ФРАНЦЪ ЛИСТЪ.

(Биографическій очеркъ).

IV.

Графиня д'Агу.—Жизнь Листа и графини въ Швейцаріи.—Эпизодъ изъ путешествія съ Шамуни.—Листъ и Тальбергъ.—Италія.—Идиллія на Комскомъ озерѣ.—Наводненіе въ Венгріи.—Впечатлѣніе, произведенное имъ на Листа.—Концерты его въ Вьвѣ.—Рѣшеніе предпринять путешествіе по Европѣ.

Графиня д'Агу (въ литературѣ — Даниель Стернь) дочь французскаго эмигранта графа Флавиши, была красивѣеи въ полномъ смыслѣ этого слова.

Но внутренній міръ ея не соответствовалъ внѣшности. Правда она была умна, остроумна, любила и понимала поэзію, но всѣ эти качества парализовались страстью къ внѣшности; она могла пройти мимо истиннаго величія и остановиться передъ ходульнымъ благородствомъ. Желая быть выдающеюся женщиной своего времени, на что давали ей право ея талантность, образованіе и умъ, она увлекалась въ то же время желаніемъ блистать, быть окруженной всеобщимъ поклоненіемъ и обожаніемъ.

Графиня знала Листа еще въ то время, когда онъ былъ извѣстенъ въ салонахъ французской аристократіи какъ *le petit Litz* — восьмое чудо свѣта. Когда «*le petit Litz*» превратился изъ мальчика въ артиста, графиня, любившей, чтобы се окружажали всѣ выдающіеся люди того времени, захотѣлось покорить своей власти и Листа. Но какъ бы инстинктивно онъ сначала старался избѣгать ея. Не успѣвъ заинтересовать красавицу, привыкшую къ легкимъ побѣдамъ. Она усилила свою игру — и добила цѣли. Листъ очутился у ея ногъ.

Собственно говоря, ни съ той, ни съ другой стороны не было истинной любви и отношенія ихъ не были благотворны ни для одного изъ нихъ. Подъ вліяніемъ графини Листъ терялъ голову. Идеи

романтизма охватили его со всѣхъ сторонъ, но не могли дать ему удовлетворенія. Почва исчезала изъ подъ его ногъ. Міровая скорбь, злая иронія надъ собой и окружающими стали его обычными спутниками. Графиня, думавшая сдѣлаться музой Листа, вдохновлять его къ новымъ трудамъ, скоро должна была сознаться, что это не такъ легко.

Талантъ Листа былъ слишкомъ великъ, а она была въ сравненіи съ нимъ слишкомъ мелка. Признаться въ своемъ пораженіи ей ни за что не хотѣлось и чтобы все таки достигнуть намѣченной цѣли, она рѣшилась на послѣдній шагъ — бросить мужа, дѣтей, родныхъ и связать свою судьбу съ судьбой Листа.

Такому рѣшенію не мало способствовало еще то обстоятельство, что подобныя поступки были въ духѣ того времени, и общество относилось къ нимъ если не съ одобреніемъ, то съ нескрываемымъ сочувствіемъ. Романтизмъ царилъ повсюду.

Листъ противился намѣренію графини, сколько могъ. Но что былъ онъ въ состояніи сдѣлать противъ безумнаго желанія ея на практикѣ провести идеалы вѣка?

Онъ могъ разорвать съ ней свою связь, но врожденное ему благородство не позволяло покинуть женщину, зашедшую такъ далеко. Онъ покорился. Этимъ шагомъ опредѣлилась его жизнь на много лѣтъ.

Сначала они устроились въ Швейцаріи, въ Женевѣ. Изъ оконъ ихъ виллы открывался чудный видъ на горы, на Леманское озеро. Листъ, сдѣлавъ разъ рѣшительный шагъ, уже не колебался и старался воспользоваться тѣмъ, что судьба давала ему. Въ тиши провинціальной жизни онъ усиленно принялся за работу. Помимо чисто музыкальныхъ

занятий, много времени отдавалъ онъ литературѣ.

Его первая большая статья: «О положеніи артиста» была написана въ этотъ періодъ.

Въ ней онъ горячо заступался за всѣхъ артистовъ, положеніе которыхъ въ обществѣ было въ то время болѣе чѣмъ сомнительно.

На него посыпались обвиненія. Указывали на его собственное положеніе и говорили, что ему менѣе всѣхъ артистовъ слѣдуетъ жаловаться на судьбу. «Именно оттого, что положеніе мое такъ счастливо, отвѣчалъ онъ, я и долженъ заступаться за своихъ собратьевъ по искусству, менѣе меня счастливыхъ!

Кромѣ названной статьи, въ Женевѣ же были написаны имъ «Письма бакалавра музыки» къ различнымъ лицамъ въ *gazette musicale*.

Живя въ Женевѣ, Листъ часто принималъ вмѣстѣ съ графиней экскурсіи въ горы. Самое извѣстное изъ этихъ путешествій было сдѣлано вмѣстѣ съ Жоржъ-Зандъ и Адольфомъ Пиктэ, которые описали его въ своихъ сочиненіяхъ (*Un cours à Chamounix* и *Lettres d'un voyageur*). Вотъ одинъ эпизодъ изъ этого путешествія.

«Путешественники отправились въ церковь Св. Николая въ Фрейбургѣ. Ихъ привлекала туда не столько архитектура этого собора, сколько великолѣпный органъ, находившійся въ немъ. Наступалъ вечеръ. Накрапывалъ дождь. Когда путники подошли къ собору, то высокіе, стрѣльчатые своды—готики уже исчезали въ темной выси неба, что еще болѣе усиливало впечатлѣніе, произведенное величественнымъ сооруженіемъ.

Листъ сѣлъ за органъ.

Спутники его уже слышали его игру на органѣ, но обстановка, въ которой они находились, предшествовавшіе посѣщенію собора разговоры о человечествѣ и его вѣчныхъ стремленіяхъ, заставляли ожидать на этотъ разъ новыхъ неиспытанныхъ впечатлѣній.

Тихіе, какъ бы замирающіе въ воздухѣ звуки, раздались подъ сводами собора. Временами слышались модуляціи, какъ будто тѣни, вставшія изъ невѣдомой бездны и тотчасъ же въ ней исчезающія.

«Листъ игралъ *«dies irae, dies illa»*.

Моцарта. Внезапно вдругъ звуки точно проснулись и громкимъ *fortissimo* могучими и широкими волнами хлынули на слушателей.

*Quantus tremor est futurus
Quando iudex est venturus!*

Не могла удержаться, чтобы не воскликнуть Жоржъ-Зандъ, охваченная и подавленная силою вдохновенія генія.

Ей при ея необыкновенной впечатлительности къ музыкѣ не могли не представиться воочію тѣ образцы, которые носились передъ исполнителемъ во время его импровизаціи. И апокалипсическія фигуры, то мрачныя, то свѣтлыя мчались передъ ея глазами, смѣняя другъ друга.

Листъ за органомъ былъ живымъ воплощеніемъ того, что его одушевляло. «Никогда, говорила Ж. Зандъ въ послѣдствіи, его флорентинскій профиль не былъ чище и блѣднѣе, чѣмъ подъ влияніемъ этого таинственнаго дуновенія религіознаго ужаса и печали».

Пиктэ былъ также потрясенъ музыкою. «Началось, пишетъ онъ, *adagio*, мрачнаго, строгаго характера. Неопредѣленные, темныя модуляціи смѣнялись другъ друга, извиваясь и переплетаясь среди диссонансовъ, какъ извиваются и сплетаются между собою туманы. Всплывали на поверхность и болѣе опредѣленные образы, но точно также пропадали среди другихъ бѣглыхъ образовъ, появлявшихся только съ тѣмъ, чтобы тотчасъ же исчезнуть... Напряженіе достигло своей высшей точки, прелюдія окончилась. На низкихъ, величественныхъ голосахъ органа явилась серьезная, строгая тема, опредѣленная какъ изреченіе классической древности. Потомъ она перешла на высшіе регистры... Въ противоположность этой серьезной и торжественной темѣ выступила вторая, быстрая и блестящая. Тогда какъ первая была болѣе похожа на неподвижную, неизмѣнимую громаду, вторая, казалось была способна на всякое измѣненіе и превращеніе. Исполненіе первой темы слѣдовало строго законамъ гармоніи, вторая же двигалась свободно среди самыхъ неожиданныхъ комбинацій и поражающихъ эффектовъ.

Между этими двумя темами началась своеобразная борьба. Болѣе легкая смѣло напала на своего противника, окружала

его со всѣхъ сторонъ, стараясь во что бы то ни стало сманить съ истиннаго пути въ пучину диссонансовъ. Она принимала тысячи блестящихъ, нѣжныхъ, кокетливыхъ отбѣнокъ, пока, наконецъ, страсть и горячность не довели ее до насмѣшки и гнѣва на своего неподвижнаго, хладнокровнаго противника. Наконецъ, силы изсякли. Темы переплелись другъ съ другомъ. Жалобы, крики боли, ужаса раздавались во время ихъ борьбы. Казалось, Лакоонтъ обвитый змѣями напрасно пытается освободиться изъ ихъ мучительныхъ тисковъ...

Первая тема одержала верхъ и заставила вернуться вторую въ свое первоначальное положеніе. Нарушенная гармонія снова вернулась, и съ необыкновеннымъ искусствомъ обѣ темы соединились въ одну въ выраженіи полного величія и великолѣпія, чувствительности и страсти, силы и граціи. И эта новая тема, развитая съ силою генія съ помощью всѣхъ средствъ великолѣпнаго инструмента,—гимнъ славы—закончила импровизацію виртуоза.

Органъ смолкъ... Листъ подошелъ къ друзьямъ. Руки его дрожали. Потъ выступилъ на его лбу и глаза были полны слезъ.

«Друзья, сказалъ онъ. Мы разстанемся, но пусть воспоминаніе обѣ этихъ дней никогда не исчезнетъ изъ нашей памяти! Никогда не забудемъ того, что искусство и наука, поэзія и мысль, красота и истина—архангелы, открывающіе золотыя врата храма человѣчности!»

На другой день путешественники разстались. Пиктэотправился далѣе, а Листъ, графиня и Жоржъ Зандъ съ дѣтьми—въ Женеву, гдѣ жили вмѣстѣ до половины декабря 1836 года. Во время ихъ совмѣстной жизни Листъ сочинилъ свое *Rondo fantastique*, которое посвятилъ Ж. Зандъ. Въ первый разъ проигралъ онъ ей это сочиненіе въ сумерки осенняго вечера. Романистка была глубоко затронута этимъ произведеніемъ и въ одну ночь написала свой рассказъ *Les Contrebandiers*, въ которомъ изображала картины, вызванныя въ ней музыкою.

Въ декабрѣ графиня отправилась въ Ноганъ, замокъ Ж. Зандъ, а Листъ въ Парижъ, чтобы принять участіе въ концертѣ Берліоза. Общаніе это было дано

Берліозу еще весною 1836 г., когда Листъ инкогнито посѣтилъ Парижъ на нѣсколько дней.

Поѣздка эта произошла слѣдующимъ образомъ. Въ началѣ 1836 г. въ Парижъ пріѣхалъ вѣнскій пианистъ Сигизмундъ Тальбергъ. Его блестящая техника, необычайное спокойствіе игры, аристократическая умѣренность исполненія, широкій тонъ—все это привело публику въ энтузіазмъ. На ряду съ Тальбергомъ исполнителемъ Тальбергъ-композиторъ пожиналъ не меньшіе лавры. Изъ всѣхъ его сочиненій наибольшимъ успѣхомъ пользовалась его фантазія на «Моисея». Ея финалъ съ широкими, полнзвучными *артеожьями* сводилъ всѣхъ съ ума. Говорили, что Тальбергъ создалъ новую эру въ искусствѣ. Фетисъ, директоръ Брюссельской консерваторіи, объявилъ, что Тальбергъ—геній, создающій новые пути въ искусствѣ.

Слухи о Тальбергѣ дошли до Женевы и сильно взволновали Листа. Онъ, искавшій все время въ музыкѣ чего то новаго, своего, не могъ не заинтересоваться вѣнскимъ пианистомъ. А что, если Тальбергъ въ самомъ дѣлѣ открылъ въ искусствѣ то новое, чего я добиваюсь? думалъ онъ. Съ цѣлью рѣшить этотъ вопросъ онъ инкогнито отправился въ Парижъ. Къ его разочарованію, Тальберга онъ тамъ уже не засталъ. Съ жадностью принялся онъ за изученіе сочиненій его, а путемъ разспросовъ старался угадать его личность какъ исполнителя. Скоро стало ему ясно, что Тальбергъ изумительный техникъ, изящный исполнитель, но что какъ композиторъ онъ не заслуживаетъ никакого вниманія. Вся его сила во внѣшности, внутреннее же содержаніе—ничтожно. Откровенно и честно высказалъ онъ эти выводы своимъ друзьямъ и, для подкрѣпленія своихъ словъ, устроилъ частный концертъ, чтобы дать возможность сравнить сочиненія Тальберга съ сочиненіями другихъ великихъ композиторовъ.

Со времени своего, произведеннаго влияніемъ Паганини, художественнаго перерожденія, Листъ еще не игралъ въ Парижѣ. Впечатленіе отъ его игры было громадно. Отголоскомъ этого концерта была статья Берліоза, въ которой онъ называетъ Листа пианистомъ будущаго. Вскорѣ Листъ уѣхалъ обратно въ Же-

неву, давъ Берліозу обѣщаніе участвовать въ его концертѣ въ декабрѣ.

Итакъ, въ декабрѣ онъ былъ снова въ Парижѣ. Успѣхъ, вызванный имъ въ концертѣ Берліоза, побудилъ его дать собственный публичный концертъ. Гейне писалъ по поводу этого концерта:

«... Признаюсь вамъ, что какъ я ни люблю Листа, его музыка дѣйствуетъ на меня неприятно. Вѣдь я счастливчикъ (Sonntagskind) и вижу привидѣнія тамъ, гдѣ остальные люди слышатъ только звуки. Вы знаете, каждый звукъ, произведенный рукою на фортепiano, вызываетъ въ моемъ воображеніи соотвѣствующій образъ, короче: музыка видима моему внутреннему глазу. Я до сихъ поръ дрожу еще при воспоминаніи о концертѣ, въ которомъ въ послѣдній разъ слышалъ Листа. Я не знаю, что онъ игралъ, но готовъ поклясться, что это была вариация на темы изъ Апокалипсиса. Сначала я еще не совсемъ ясно видѣлъ ихъ — четырехъ животныхъ: я слышалъ только ихъ голоса, особенно рычанье льва и клетчанье орла. Тельца съ книгою видѣлъ я совершенно ясно. Лучше всего сыгралъ онъ (Листъ) долину Юсафата. Арена какъ въ турнирѣ и вокругъ ея необъятной площади возставшіе народы, блѣдные и дрожащіе. Прежде всѣхъ примчался сатана, въ черномъ панцырѣ на молочно-бѣломъ конѣ. Медленно ѣхала за нимъ смерть на чаломъ конѣ. Наконецъ, появился Христосъ съ священнымъ своимъ кошемъ поразилъ сначала сатану, потомъ смерть; и присутствующіе народы вскричали отъ восторга».

Вотъ чѣмъ была игра Листа! Понятно, что вокругъ него образовалась толпа поклонниковъ. Но и сторонниковъ Тальберга было не мало. Листъ, горѣвшій благородною любовью къ своему искусству, еще разъ заставилъ себя рассмотреть сочиненія новаго кумира парижанъ и вторично пришелъ къ тому же выводу, что и прежде. Чуждый всякихъ личныхъ интересовъ, онъ напечаталъ даже статью о Тальбергѣ, гдѣ говорилъ о немъ, какъ о величайшемъ виртуозѣ, но не признавалъ въ немъ композиторскаго дара. Статья навлекла на него бурю негодованія, даже вызвала обвиненіе въ зависти.

Въ это время въ Парижъ пріѣхалъ самъ виновникъ ея. Весь городъ былъ

заинтересованъ борьбою двухъ соперниковъ, какъ говорили въ то время. Но какъ Тальбергъ, такъ и Листъ стояли слишкомъ высоко надъ обыкновенными людьми и не чувствовали, повидимому, никакой зависти другъ къ другу. Они даже играли вмѣстѣ въ одномъ концертѣ, причѣмъ въ ихъ отношеніяхъ проглядывало взаимное уваженіе. Парижъ былъ пораженъ.

Листъ выразился по этому поводу: «Развѣ два артиста враги, если одинъ изъ нихъ отрицаетъ у другого то достоинство, которое приписываетъ тому толпа? И развѣ они помирились, если въ вопросовъ искусства они цѣнятъ и уважаютъ другъ друга?».

Послѣ этого Парижскаго эпизода, Листъ возвратился къ ожидавшей его въ замкѣ Ногань, графини д'Агу и глѣтомъ того же года, они отправились въ Италію. Но сильная жара, встрѣченная въ Миланѣ, побудила ихъ поѣхать въ Альпы, на оз. Комо. Чудной красоты озеро, окруженное горами, полнѣйшее спокойствіе отъ всякихъ волненій шумнаго свѣта поселило въ ихъ душахъ тишину и счастье, какого они до сихъ поръ не испытывали. Это была настоящая идиллія. Большую часть дня проводили они на озерѣ, въ тихомъ зеркалѣ котораго отражались величавыя громады Альпійскихъ горъ, тѣсно обступившихъ его. Днемъ, въ самую сильную жару, они скрывались подъ тѣнью платановъ и читали вслухъ произведенія любимыхъ авторовъ, чаще всего «Божественную комедію» Данта. Когда же наступала тихая, благоуханная южная ночь, Листъ, вмѣстѣ съ графиней, а чаще одинъ, въ гондолѣ отправлялся на прогулку по озеру, любуясь великолѣпиемъ южнаго неба съ его мириадами звѣздъ, отдаваясь мечтамъ и грезамъ.

Чтеніе Данта привело Листа къ сочиненію великолѣпной «Fantasia quasi una sonata (après une lecture de Dante)». Фантазія эта по своей силѣ и вдохновенію, вмѣстѣ съ симфонією Листа «Данте», является памятникомъ вполне достойнымъ великаго флорентинца, твореніе котораго, кстати сказать, всегда было любимой книгою Листа. Оно сопровождало его во всѣхъ его путешествіяхъ и постоянно лежало на его рабочемъ столѣ.

На Комскомъ же озерѣ были написаны знаменитыя этюды: «Douze études d'exécution transcendante», которые вмѣстѣ съ этюдами Шопена до сихъ поръ составляютъ чуть-ли не апогей фортепианной техники при безконечной музыкальности и поэтичности содержания ¹⁾.

Весною 1838 г. будучи въ Венеци, Листъ прочелъ въ газетахъ извѣстіе о страшномъ наводненіи, постигшемъ придунайскія земли. Венгрія молила о помощи своимъ разореннымъ дѣтямъ. Несчастье это сильно поразило впечатлительную душу Листа. Оно пробудило въ немъ сознание національности. «Въ воспоминаніяхъ своихъ, пишетъ онъ, я вернулся къ прошедшему, взглянулъ въ глубину своей души и съ неописаннымъ блаженствомъ нашелъ чистымъ и нетронутымъ все сокровище дѣтскихъ воспоминаній.... О моя дикая, далекая родина! Неизвѣстные мнѣ друзья мои! Моя великая широкая семья! Твой крикъ боли вернуть меня къ тебѣ, и, пораженный имъ въ самое сердце, я со стыдомъ опускаю голову: какъ могъ я такъ долго забывать тебя!»

Не долго думая, Листъ рѣшилъ бросить все свои прежніе планы. ѣхать въ Вѣну, дать тамъ два концерта въ пользу своихъ соотечественниковъ и затѣмъ предпринять путешествіе въ Венгрію.

7-го апрѣля 1838 г. онъ былъ уже въ Вѣнѣ. Успѣхъ концертовъ превзошелъ всякія ожиданія. Вмѣсто двухъ пришлось дать ихъ 10. Все звѣзды тогдашняго вѣнскаго музыкальнаго міра: Гензельтъ, Тальбергъ, Клара Викъ—все померкли при лучезарномъ явленіи солнца—Листа. Мѣста на концерты его брались съ бою, газеты были наполнены описаніями его игры, словомъ успѣхъ былъ невѣроятный. Императорская фамилія, аристократія, артисты, ученые, литераторы наперерывъ осыпали художника знаками своего восторга и восхищенія.

Самому Листу пребываніе въ Вѣнѣ было въ высшей степени приятно по

той причинѣ, что онъ могъ тутъ играть все, что хотѣлъ, не боясь быть непонятымъ. До сихъ поръ онъ не рѣшался выступать передъ публикою со своими кумирами: Бетховеномъ, Шопеномъ, Берлиозомъ, Веберомъ, такъ какъ публика ихъ не понимала и не любила. Въ Вѣнѣ же было не такъ. Тутъ публика была слишкомъ чутка и развита, чтобы не понять этихъ композиторовъ, тѣмъ болѣе въ гениальномъ исполненіи Листа.

Внезапная болѣзнь графини заставила его поспѣшно уѣхать изъ Вѣны, отложивъ путешествіе въ Венгрію до болѣе благопріятнаго времени. Болѣзнь графини оказалась несерьезною, но въ Вѣну Листъ не вернулся, а отправился въ путешествіе по Италіи. Между концертами, данными имъ въ разныхъ городахъ, исторически замѣчательен римскій концертъ въ Palazzo Poli у князя Дмитрія Голицына. Это былъ *первый концертъ, данный пианистомъ вполне самостоятельно, безъ участія другихъ музыкантовъ*. Теперь концерты эти общеприняты, но въ то время одинъ Листъ могъ рискнуть на подобный шагъ. Съ его легкой руки нововведеніе привилось.

Почти трехлѣтняя совмѣстная жизнь Листа и графини нисколько не упростила ихъ отношеній. Идиллія на Комскомъ озерѣ промелькнула какъ прекрасный сонъ. Затѣмъ все пошло по старому. Избалованная, капризная графиня д'Агу не хотѣла оставить своихъ тщетныхъ притязаній быть музою-вдохновительницей Листа. Постоянныя размолвки, ссоры никогда не прекращались. Единственною отрадой Листа была работа. Онъ съ жаромъ углублялся въ нее. Благодаря отсутствію городского шума это ему удавалось болѣе, чѣмъ въ тѣ годы, когда онъ жилъ въ Парижѣ среди вѣчно волнуемаго круга артистовъ, поэтовъ, музыкантовъ. Работа и уединеніе помогли ему прийти, наконецъ, къ разрѣшенію вопросовъ искусства и жизни, отвѣта на которые онъ прежде тщетно искалъ. Романтизмъ, овладѣвшій имъ одно время, быстро «соскочилъ» съ него, и когда къ концу 1839 г. онъ началъ свое виртуозное шествіе по Европѣ, то она увидѣла въ немъ артиста, «явившагося къ ней въ самой прѣтущей порѣ своего развитія, во всей

¹⁾ Фантазія на «Гугеноты», написанная Листомъ въ это же время—единственное сочиненіе, посвященное графинѣ д'Агу, — навсегда осталась въ ея милости. Остальныхъ сочиненій Листа она не признавала и говорила о нихъ крайне пренебрежительно.

стройности силъ возмужавшаго генія».

Листъ самъ сознавалъ значеніе для себя послѣднихъ лѣтъ своей жизни и теперь, находясь въ Римѣ, рѣшилъ, что настало время пользоваться ихъ результатами. Онъ всегда былъ глубоко убѣжденъ въ томъ, что у каждаго артиста важнѣйшія его обязанности заключаются не по отношенію къ самому себѣ, но по отношенію къ другимъ людямъ. Гордый девизъ: *Génie oblige* — былъ всегда его девизомъ. «Непостижимая обяательность, писалъ онъ, заключается для меня въ дѣйствительности..., которая обращаетъ къ намъ сердца другихъ людей, которая зажигаетъ въ ихъ душахъ искры, сожигающія насъ самихъ, искры, увлекающія ихъ за нами въ царство красоты, идеаловъ, Бога... Звуки художника возбуждаютъ впечатлѣнія, чувства мысли».

Листъ жаждалъ передать людямъ тѣ откровенія, которыя дало ему искусство. Единственное, что могло его стѣснить въ этомъ, — это его семейная жизнь. Но за послѣднее время путешествія по Италіи окончательно выяснилось, что необходимо прервать отношенія, которыя были липены всякой внутренней связи.

Бросить графиню на произволъ судьбы Листу не позволяло его природное благородство и честность: у нихъ были дѣти: двѣ дочери и одинъ сынъ. Остался одинъ исходъ: найти мѣсто, гдѣ могла бы она поселиться на постоянное жительство, а самому взять на себя заботы объ ея матеріальной обеспеченности. При этомъ Листу открывалась перспектива свободной артистической дѣятельности на пользу искусства и ближнихъ. Для исполненія своихъ мечтаній о служеніи искусству и людямъ можно было избрать два пути. Одинъ — слѣдаться капельмейстеромъ при какомъ нибудь дворѣ и, располагая оркестромъ, оперою и прочими музыкальными силами, пропагандировать музыку и открывать ея тайны людямъ. Но Листъ зналъ также, что матеріальное положеніе капельмейстеровъ не блистательно, а ему, вслѣдствіе безумныхъ тратъ графини, достигавшихъ въ годъ иногда до 300,000 франковъ, нужны были средства не малыя.

Ему оставался другой путь: избрать

карьеру странствующаго артиста. Правда, изъ собственнаго горькаго опыта онъ хорошо зналъ, что виртуозъ въ глазахъ публики не болѣе какъ потѣшникъ, фокусникъ, развлекающій ее на время отъ заботъ ободенной жизни. Впечатлѣніе, производимое имъ, изглаживается, едва только онъ кончитъ играть.

Но, съ другой стороны, Листа плѣняла и идеальная сторона дѣятельности виртуоза. Быть проповѣдникомъ той музыки, которую любишь и считаешь, зажигать въ сердцахъ людей священный огонь любви къ искусству — все это, безъ сомнѣнія, обольстительно и заманчиво.

Стараясь не думать объ оборотной сторонѣ медали, твердо увѣренный въ своихъ силахъ, Листъ избралъ этотъ путь. Въ сердцѣ его таилась надежда, что можетъ быть, онъ сумѣетъ заставить публику, хотя бы даже не всегда, глядѣть на него не какъ на потѣшника и фигляра.

V.

Концертныя путешествія Листа: Вѣна, Венгрія, Лейпцигъ, Берлинъ, Петербургъ. — Листъ и Глинка. Нюшенвертъ. — Памятникъ Бетховену. — Разлука съ графиней д'Агу. — Окончаніе концертовъ.

Листъ прибылъ въ Вѣну 16-го ноября 1839 г. Его ожидали, и, едва разнесся слухъ, что онъ выѣхалъ изъ Италіи, какъ болѣе 600 человекъ записались на всѣ его концерты сколько бы ихъ ни было дано — настолько сильны были воспоминанія, оставленные его прошлогоднимъ пребываніемъ въ Вѣнѣ.

По выраженію одной біографіи Листа, это второе пребываніе его въ этомъ городѣ можно сравнить только съ какою то чудной поэмою. Всѣ его прежніе успѣхи были только предлюдіею къ ней. Сила его очарованія, казалось не знала границъ. Слушателямъ его открывались новые горизонты, становились понятны таинства поэзіи и музыки, существованія которыхъ онъ прежде и не подозревалъ. До чего доходилъ энтузіазмъ вѣнцевъ, лучше всего покажетъ слѣдующій случай. Листъ давалъ концертъ въ пользу какого то городского учрежденія. Загъ, чуть ли не самый большой въ Вѣнѣ, былъ набит биткомъ. На кон-

цертъ присутствовали императоръ Фердинандъ, весь дворъ и вся аристократія. Вызовамъ виртуоза не было конца. Послѣ окончанія всей программы Листу пришлось сыграть—по неотетунному требованію публики—два раза Лѣсного царя и три раза Ave Maria. Пробыло полвочь. Въ залѣ было такъ жарко, что вода текла по стѣнамъ. Но слушатели и не думали расходиться. Уступая общему желанію, Листъ согласился на свободную импровизацію. Выбранный изъ среды публики комитетъ остановился на двухъ темахъ: на австрійскомъ національномъ гимнѣ и кантиленѣ Тальберга. Третью предложенную публикою тему—вальсъ Штрауса—последній отвергъ. Но Листъ упросилъ его позволить ему воспользоваться и ею. Члены комитета, пожавъ плечами и удивляясь странному желанію его, согласились.

Но что сдѣлалъ онъ со своими темами! Силою генія онъ создалъ изъ этихъ совершенно разнородныхъ элементовъ художественное пѣлос. Торжественный гимнъ и рядомъ съ нимъ жизнерадостная тема Штрауса нисколько не мѣшали другъ другу. Вальсъ подъ руками Листа превратился въ ликующій гимнъ радости и такимъ образомъ совершенно подходилъ къ величавому народному гимну. Что же касается внѣшней, технической стороны импровизаціи, то объ ней говорить много не приходится: вспомнимъ только слова Рубинштейна объ игрѣ Листа: «Пальцы его были точно безъ костей, а игралъ онъ такъ, какъ никто до него не игралъ и играть не будетъ!»

Какъ въ чадѣ вышли слушатели изъ залы.

Программы концертовъ Листа были замѣчательны богатствомъ своего содержанія. Онъ первый рѣшился порвать съ прежнимъ ремесленно-виртуознымъ взглядомъ на дѣло составленія программъ. На первомъ планѣ стояло у него художественное достоинство исполняемыхъ произведеній. Бахъ, Скарлатти, Бетховенъ, Веберъ, Шубертъ, Шопенъ, Гендель, Берлиозъ,—вотъ съ чѣмъ *знакомили* онъ публику. Вся программа исполнялась имъ наизусть, — явленіе почти небывающее въ то время.

Когда въ предыдущемъ 1838 году въ Венгріи прошелъ слухъ про концерты Листа въ пользу пострадавшихъ отъ наводненія венгерцевъ, про его намѣреніе посѣтить свою родину, вся Венгрія съ горячимъ интересомъ стала слѣдить за молодымъ виртуозомъ. Въ ней въ то время происходило сильное національное движеніе. Поэты, писатели, ученые такъ и появлялись на аренѣ общественной дѣятельности. Не было еще музыканта. И вдругъ молодой гениальный венгерець, увезенный съ юныхъ лѣтъ въ Парижъ, который, казалось, уже забылъ свою родину, признаетъ себя передъ пѣлымъ свѣтомъ венгерцемъ, даетъ въ пользу своихъ соотечественниковъ концерты, хочетъ самъ пріѣхать въ Венгрію. Чувство національной гордости вмѣстѣ съ энтузіазмомъ, вызваннымъ великодушнымъ откликомъ Листа на горе своихъ собратій—приготовило ему въ Венгріи такой пріемъ, какого не испытывалъ, быть можетъ, ни одинъ музыкантъ въ мірѣ. Встрѣча была народная, напоминавшая триумфальный вѣздъ героя.

Концерты, вечера слѣдовали непрерывно, смѣняли другъ друга. Особенно выдался концертъ 4-го января въ пользу національнаго театра. Надо замѣтить, что, подобно большинству венгерцевъ, Листъ носилъ во время своего пребыванія въ Венгріи національный костюмъ, но безъ сабли, носить которую было правомъ однихъ дворянъ.

Едва прозвучала послѣдняя нота въ концертѣ 4-го января—зала была переполнена народомъ—наступила мертвая тишина. Шесть магнатовъ въ полномъ блестящемъ національномъ костюмѣ подошли къ Листу и графъ Лео Фестетиль передалъ ему отъ имени народа почетную саблю. Особенно онъ подчеркнул, что это желаніе *всѣхъ* патріотовъ. Со стороны присутствующихъ отвѣтомъ на рѣчь графа были громкіе и долго не смолкавшіе аплодисменты. Листъ, блѣдный отъ волненія, прижалъ саблю къ сердцу. Потомъ слабымъ голосомъ заговорилъ. Рѣчь была обращена не къ публикѣ, а къ соотечественникамъ. Онъ говорилъ, что будетъ хранить подарокъ, какъ самую великую драгоценность; онъ указалъ на смыслъ и значеніе *сабли* въ рукахъ мирнаго гражданина какъ

онъ, говоря, что это значить, что отнынѣ Венгрія будетъ также славна и на мирномъ поприщѣ науки и искусства, какъ была на полѣ битвы.

Необразимый восторгъ послѣдовалъ послѣ словъ Листа. Liszt Ferencz! eljen! eljen!

Когда Листъ выпелъ на улицу, площадь передъ театромъ была занята тысячами народа. Rasoszy-Marpъ звучалъ не переставая; факельное шествіе окружало карету виртуоза, хотѣли выпрячь лошадей: Листъ не допустилъ этого. Шествіе тронулось. Необразимое море головъ, огней. Толпа достигала 20.000 человекъ. О величинѣ ея можно судить по тому, что въ началѣ ея и въ концѣ шли два полныхъ оркестра, игравшіе непрерывно, и они не мѣшали другъ другу!

Листъ не могъ усидѣть въ каретѣ и пошелъ пѣшкомъ. Толпа ревниво окружала его и оберегала отъ всякой давки. Передъ дворцомъ, въ которомъ онъ жилъ, шествіе остановилось, но глубоко за полночь толпа не расходилась, и не разъ пришло Листу выходить на балконъ на крики толпы.

На обратномъ пути изъ Венгріи въ Вѣну Листъ заѣхалъ въ Эденбургъ, а оттуда въ Райдингъ, свою родину. Онъ хотѣлъ совершить свое путешествіе инкогнито.

Не тутъ то было. У его родной деревни встрѣтила его толпа поселянъ восторженными кликами. Прежде всего онъ отправился въ церковь, въ которой 18 лѣтъ тому назадъ такъ горячо молился, разставаясь съ родиною. Съ такимъ же благоговѣніемъ, какъ и тогда, вошелъ онъ и теперь въ нее, также горячо молился, и когда вышелъ, въ лицѣ его было столько величавой серьезности, что никто не посмѣлъ беспокоить его разговоромъ. Только подойдя къ своему дому, Листъ развеселился. Каждый уголокъ дома былъ ему знакомъ. Вотъ мѣсто, гдѣ стоялъ рояль; вотъ стѣна, гдѣ висѣлъ портретъ Бетховена; вотъ его спальня, а вотъ и уголокъ, гдѣ онъ часто стаивалъ за свои псалмы.

Между тѣмъ въ деревнѣ устроился праздникъ. Листъ велѣлъ достать для веселящихся угощеніе. Шелъ дымъ коромысломъ; пляска, пѣсни. Едва Листъ показался на улицѣ, какъ къ нему

подскочила деревенская красавица, съ которой онъ и пустился въ плясъ къ великому восторгу всѣхъ присутствовавшихъ.

Вѣна и Венгрія были началомъ странствованій Листа по Европѣ, продолжавшихся потомъ безостановочно до 1847 г. Гдѣ только онъ ни появлялся, вездѣ вызывалъ энтузіазмъ. Мѣсто не позволяетъ входить въ подробности всѣхъ этихъ путешествій: коснемся только нѣкоторыхъ, наиболѣе интересныхъ и важныхъ моментовъ.

Концерты въ Лейпцигѣ ознаменовались эпизодомъ съ Konzertstück'омъ Вебера. Листъ былъ не въ ударѣ. Разсѣянно слѣдя за игрою аккомпанированнаго ему оркестра, онъ сталъ слегка подыгрывать ему въ средней части этой пьесы, гдѣ, собственно говоря, рояль долженъ молчать. Постепенно воодушевляясь нарастаніемъ звуковъ оркестра, онъ игралъ все сильнѣе. Когда онъ опомнился, то замолчать ему уже было нельзя. Но, озаренный внезапнымъ вдохновеніемъ, онъ напелъ исходъ изъ своего положенія. Усиливая болѣе и болѣе свою игру, онъ дошелъ до того, что сталъ во главѣ оркестра, какъ полководецъ передъ своимъ войскомъ. Изъ такого исполненія средней части Konzertstück'a слѣдовалъ логическій и ясный переходъ къ его финалу, гдѣ фортепианная партія рѣшительно преобладаетъ надъ оркестромъ.

Такое неслыханное до толѣ исполненіе всѣмъ извѣстнаго сочиненія произвело среди лейпцигскихъ музыкантовъ настоящую сенсацію. Статья Шумана по этому поводу была отголоскомъ общаго настроенія. Онъ писалъ: «Какъ уже начинается Листъ пьесу! Съ величіемъ и силою выраженія, какъ будто дѣло идетъ объ отправленіи на битву: усиливая свою игру съ минуты на минуту, онъ продолжаетъ это до тѣхъ поръ, пока ликуя не станетъ во главѣ оркестра и поведетъ его дальше. И онъ самъ казался этимъ полководцемъ по своей вѣщности, и оваціи ему были похожи на крики vive l'empereur!»

Кульминаціоннымъ пунктомъ всѣхъ концертовъ Листа были его концерты въ Берлинѣ. Достаточно сказать, что ихъ было 21 подрядъ, чтобы судить о впечатлѣніи, произведенномъ виртуозомъ.

зомъ въ этомъ городѣ. Наибольше важнымъ является для насъ пребываніе Листа въ столицѣ Пруссіи по отзывамъ берлинской критики, которая не ограничилась обычными и общеупотребительными отзывами объ игрѣ виртуоза, но постаралась серьезно разобраться въ своихъ впечатлѣніяхъ. Особенно замѣчательны статьи критика Рельштаба. Онъ писалъ: «Критика не понимала бы своего собственного значенія, если бы подчиняла необычайныя явленія обыкновеннымъ законамъ и изъ упорной ксности не признавала бы, что эти явленія сами для себя законъ». Признавая Листа такимъ необычайнымъ явленіемъ, Рельштабъ, однако, не соглашается съ нимъ во всемъ: «Играя всѣхъ композиторовъ, говоритъ критикъ, онъ не столько подчиняется имъ, сколько подчиняетъ ихъ себѣ. Въ этомъ кроется главная опасность, объ которой мы предупреждаемъ болѣе слабымъ подражателей. Только натура гениальная, какъ Листъ, можетъ заставить насъ простить ей поправленіе чужихъ правъ; но и ему не всегда удается это. Въ Бетховенѣ онъ выводитъ многое изъ области благородной простоты, спокойной глубины въ область слишкомъ безпокойной бурной страсти. Но мы не желали бы ни уничтоженія этихъ недостатковъ его, ни ихъ смягченія. Они обусловливаютъ особую привлекательность его индивидуальности; если ихъ отнять у него, то онъ былъ бы совершенствомъ, а этого мы и боимся. Совершенства на землѣнѣтъ; можетъ быть, оно было бы скучнымъ... И все-таки Листъ обладаетъ совершенствомъ: въ частности! Что превзойдетъ привлекательность его орнаментики, ея легкіе, ароматные цвѣты? силу раскатовъ его пассажей, когда они поднимаются изъ темной глубины? до головокруженія быстрыя октавы, неуловимыя цѣпи аккордовъ, двойными и тройными ногами, грацію его мелодіи, глубокое чувство, благородство?»

Изъ Берлина путь Листа лежалъ въ Петербургъ. Уже программа его перваго концерта, назначеннаго на 8 апрѣля 1842 г. въ залѣ Дворянскаго собранія, поразила петербуржцевъ своею смѣлостью. Никакихъ другихъ исполнителей не было; всю программу исполнялъ Листъ одинъ. Кромѣ того, онъ исполнялъ на

фортепiano цѣлыя оркестровыя произведенія. Все это было ново, неслыхано.

Петербургская пресса въ лицѣ ея представителей Булгарина, Сенковского и др. была слишкомъ мелка, чтобы по достоинству оцѣнить явленіе, подобное Листу. Всѣ ея дирирамбы въ честь его — а ихъ было много, доказываютъ одну: ея музыкальную неразвитость. Такъ, на примѣръ, Сенковский, восторгаясь игрою виртуоза, тутъ же осмѣливается попрекать его за невѣрное пониманіе (?) мазурки Шопена; словомъ, глубокаго, значительнаго по послѣдствіямъ впечатлѣнія на петербургскую публику Листъ не произвелъ. Это обнаружилось между прочимъ въ слѣдующемъ, 1843 году, когда Листъ вторично прибылъ въ Петербургъ. Казалось, судя по внѣшности овацій предыдущаго года, онъ долженъ былъ имѣть еще больше шансовъ на успѣхъ. Не тутъ то было. Публика съ прессой во главѣ отнеслась на этотъ разъ совершенно индифферентно, такъ, какъ относилась ко всѣмъ другимъ концертамъ заѣзжихъ виртуозовъ. Дѣло въ томъ, что за сезонъ 42—43 годовъ явились въ Петербургѣ итальянцы, завелась итальянская опера и петербургская публика настолько сильно увлеклась этою новинкою, что всѣ другія событія музыкальной жизни перестали ее интересовать.

Ввиду такого настроенія Петербурга, Листъ не долго оставался въ немъ и отправился въ Москву. Москва встрѣтила его съ восторгомъ. Со свойственнымъ москвичамъ радушіемъ, они не знали, чѣмъ занять Листа. Между прочимъ былъ устроенъ грандіозный обѣдъ, о которомъ появилось извѣстіе въ печати. Такъ, о немъ говорилось: «явился чуть не 3-хъ аршинный и не трехпудовый осетръ, который несли нѣсколько человекъ»... Для Листа было ново такое зрѣлище. Онъ рукоплескалъ осетру: всѣ за нимъ повторили рукоплесканіе и оно было такъ живо, такъ одушевленно, что художникъ поваръ, выступившій на сцену за своимъ колоссальнымъ блюдомъ, вынужденъ былъ раскланиваться на всѣ стороны вмѣсто безчувственнаго осетра».

Другимъ московскимъ угощеніемъ Листа были цыгане. Онъ былъ въ восторгѣ отъ ихъ пѣнія и ихъ музыки. Однажды онъ увлекся ими такъ, что чуть было

не пропустилъ своего концерта. Публика, собравшаяся слушать его въ концертѣ была въ сильномъ возбужденіи. Назначенный часъ уже давно прошелъ. Вдругъ на эстрадѣ появляется Листъ. Не замѣчая рукоплесканій, встрѣтившихъ его, садится онъ за рояль и начинаетъ играть импровизацію на цыганскія пѣсни, только что слышанныя имъ. Публика была поражена, подавлена силою его вдохновенія. Лишь послѣ стала ей извѣстна причина опозданія артиста. Впослѣдствіи Листъ значительно холоднѣе относился къ цыганской музыкѣ. Цыганское пѣніе уже въ тѣ времена утратило большую часть своей прелести. Самобытная, полная страсти и огня музыка ихъ давно уже смѣнилась пошлыми поддѣлками въ цыганскомъ стилѣ новѣйшаго времени. Листъ сознавалъ это, но находилъ все-таки, что, несмотря на упадокъ, у этой музыки осталось настолько настоящей оригинальности въ ритмѣ, настолько слѣдовъ свойственной ей бѣшеной энергіи пикантныхъ модуляцій, что она очаровываетъ чувства мало развитыя. «Будучи совершеннымъ скептикомъ относительно настоящаго достоинства большинства художественныхъ произведеній, составляющихъ моду и восхищеніе высшей аристократіи, я, можетъ быть слишкомъ мало былъ очарованъ цыганками, хотя, однако же, и находилъ, что вечера, проводимые въ слушаніи ихъ, менѣе были праздны, чѣмъ тѣ, когда мнѣ приходилось выслушивать въ элегантныхъ гостиныхъ воркованіе романса или игру юнаго таланта. Поэтому я часто посѣщалъ знаменитыхъ цыганокъ, легко представляя себѣ упоеніе тѣхъ, которые старались притянуть на себя тѣ огненные капельки, что падаютъ изъ черныхъ стеклянусныхъ цыганскихъ глазъ. Въ самомъ дѣлѣ можно было унести отъ нихъ въ свой сонъ грезы словно о какихъ то гуріяхъ».

Если подвести итогъ впечатлѣнію, произведенному Листомъ въ Россіи, то оно въ общемъ было ничтожно: поговорили о немъ, какъ о модной знаменитости, а потомъ забыли. Насколько далеки были русскіе, даже въ лицѣ своихъ лучшихъ представителей, отъ пониманія Листа, видно изъ примѣра Глинки.

Глинка, который въ области музыки инструментальной и вокальной былъ тонкимъ и провицательнымъ цѣнителемъ, въ области музыки фортепیانной исповѣдовалъ самый рутинный и банальный образъ мыслей. Не понимая значенія новѣйшей фортепیانной игры, порожденной Листомъ, онъ отнесся весьма холодно къ художнику.

Несмотря на то, что Листъ á livге ouvert сыгралъ нѣсколько нумеровъ изъ партитуры «Руслана», — что одно уже ставило его выше всѣхъ остальныхъ пианистовъ, — Глинка ставилъ прежнихъ пианистовъ: Тальберга, Фильда, Гуммеля и др. выше Листа, въ игрѣ котораго соединялись всѣ совершенства новой современной школы пианизма, и за что?—за скалы!

Но если Глинка не понималъ Листа, то Листъ посылалъ Глинку и его значеніе для Россіи. Обѣ оперы Глинки онъ настолько хорошо зналъ, что на пятомъ своемъ концертѣ (въ первый пріѣздъ) даже импровизировалъ на темы изъ «Жизни за царя». «Руслана» же посылалъ такъ вѣрно и глубоко, что Глинка пишетъ по этому поводу:

«Листъ слышалъ мою оперу, онъ вѣрно чувствовалъ всѣ замѣчательныя мѣста».

А развѣ про многихъ своихъ современниковъ могъ Глинка сказать чтонибудь подобное?

Насколько высоко Листъ ставилъ Глинку, видно изъ слѣдующаго письма его къ сестрѣ Глинки, Л. И. Шестаковой: «Вашъ знаменитый братъ Глинка занимаетъ крупное мѣсто въ поклоненіяхъ, очень разборчивыхъ, моей молодости. Съ 1842 года его геній былъ мнѣ извѣстенъ, и въ моемъ послѣднемъ концертѣ 1843 г. я игралъ маршъ Черномора и блестящее переложеніе Фольвейлера нѣкоторыхъ мотивовъ «Руслана». Глинка остается патриархомъ — пророкомъ музыки въ Россіи».

Итакъ, въ то время, когда «Русланъ» въ Петербургѣ находился во всеобщей опалѣ, Листъ оцѣнилъ его великія достоинства и съ тѣхъ поръ до конца своей жизни оставался горячимъ еію поклонникомъ. До самой смерти онъ никогда не могъ забыть того презрѣнія публики къ «Руслану», которое онъ видѣлъ въ Россіи. «Помяну, писалъ онъ

въ 1884 году, одно поразительное слово, сказанное мнѣ великимъ княземъ Михайломъ Павловичемъ: «Когда мнѣ надо сажать моихъ офицеровъ подъ арестъ, я посылаю ихъ на представленіе оперъ Глинки».

Впослѣдствіи, когда у Глинки явились послѣдователи, когда появилась новая русская школа композиторовъ, Листъ принялъ появленіе ихъ съ горячимъ восторгомъ и энтузіазмомъ. Онъ видѣлъ въ нихъ не только высокоталанливыхъ композиторовъ (такіе были и въ Европѣ), но считалъ ихъ представителями новаго движенія музыки впередъ. Ему, ратовавшему всю жизнь за музыкальный прогрессъ, необыкновенно дорого было видѣть появленіе на музыкальномъ горизонтѣ новой эры музыки, обещающей принести богатые плоды. Но объ этихъ отношеніяхъ Листа къ русскимъ композиторамъ поговоримъ впослѣдствіи.

Во время своихъ путешествій по Европѣ, лѣто Листъ проводилъ обыкновенно гдѣ нибудь въ уединеніи отъ музыкальной жизни, отдыхая отъ зимнихъ трудовъ, вмѣстѣ съ графиней д'Агу. Года 41, 42, 43 онъ лѣтомъ жилъ на островѣ Нонненвертѣ на Рейнѣ. Здѣсь, вдали отъ шумной европейской жизни, онъ занимался сочинительствомъ и чтеніемъ любимыхъ поэтовъ. На Нонненвертѣ написаны имъ его романы: «Am Rhein dem schönen Strome», «Mignon», «Лорелея» и др., дышащія необычайною поэзіею. Откликомъ пребыванія Листа на Рейнѣ было переложеніе имъ для фортепiano марша «Черномора» Глинки, соперничающее богатствомъ красокъ со своимъ оркестровымъ подлинникомъ.

Еще въ 1839 году, находясь въ Италіи, Листъ прочелъ въ газетахъ извѣстіе о томъ, что въ Германіи открыта подписка на памятникъ Бетховену въ его родномъ городѣ Боннѣ и что подписка дала всего 457 гульденовъ. Листъ всегда безпредѣльно обожалъ Бетховена. Гроши, собранные Германіею на памятникъ величайшаго генія музыки, возмутили его до глубины души. Онъ написалъ въ Бонну комитету по памятнику, что беретъ на себя всѣ расходы по устройству его. Несмотря на это письмо, которое, казалось, сразу должно было рѣшить дѣло, оно длилось еще

дѣлныхъ 6 лѣтъ. Не разъ приходилось Листу въ продолженіи этихъ 6 лѣтъ снова пускаться въ ходъ это предпріятіе, которое то и дѣло останавливалось изъ за всякаго пустяка. Наконецъ, въ 1845 году памятникъ былъ готовъ. Въ день торжественнаго его открытія должно было состояться большое музыкальное празднество. Торжественную кантату къ этому дню было поручено написать Листу. Точно также онъ долженъ былъ дирижировать однимъ изъ трехъ концертовъ, предполагавшихся въ Боннѣ по поводу торжества. Приѣхавъ въ городъ еще задолго до самаго праздника, Листъ тотчасъ увидѣлъ, что для предположенныхъ концертовъ въ Боннѣ не было, собственно говоря, и подходящей по величинѣ залы. Тогда онъ объявляетъ это комитету по устройству памятника и требуетъ постройки новаго концертнаго зала. А деньги?—«Всѣ расходы беру на свой счетъ», отвѣчалъ Листъ, и, дѣйствительно, залъ былъ выстроенъ и при томъ почти со сказочною быстротою—въ 11 дней.

Наконецъ, 12 августа 1845 г. состоялось долго ожидавшееся торжество. Послѣ С-dur'ной мессы Бетховена, исполненной въ Боннскомъ соборѣ, торжественно былъ открытъ памятникъ. Первымъ къ нему направился тотъ, благодаря энергіи котораго предпріятіе могло быть выполненнымъ до конца—Листъ. Никогда, ни на чьемъ лицѣ никто не видѣлъ такого благородства выраженія и такой сіяющей радости, какъ у него, говорить одинъ изъ очевидцевъ.

Отношенія Листа къ графинѣ д'Агу не только ни улучшились, но значительно ухудшились, дойдя почти до враждебности. Наконецъ, графиня пришла къ убѣжденію, что продолжать такую совмѣстную жизнь невозможно. Листъ же давно былъ убѣжденъ въ этомъ. Обѣ стороны ждали только предлога, чтобы разстаться.

Поводъ явился въ лицѣ Лолы Монтецъ, красавицы андалузки, сводившей съума всю Европу. Листъ увлекся ею, и графиня, ждавшая только повода къ разрыву, изъявила желаніе разстаться. Это было въ 1844 году. Съ тѣхъ поръ они не видались. Всѣ распоряже-

нія относительно судьбы ихъ дѣтей ¹⁾ дѣлались письменно.

Впервые послѣ 10 лѣтъ Листъ былъ свободенъ. Черезъ три года послѣ этого событія прекратилась и виртуозная его карьера. Концерты давно стали ему въ тягость. Непрерывное напряженіе, котораго они требовали, не могло пройти безслѣдно: Листъ утомился до крайности.

Его не плѣняли ни почести, ни слава. Если что ему дорого было въ своихъ концертахъ, такъ это ихъ идеальная сторона. Но именно ея онъ теперь, подъ вліяніемъ своего утомленія, уже

¹⁾ Ихъ было у Листа трое: двѣ дочери и одинъ сынъ.

не видѣлъ въ нихъ. Онъ чувствовалъ только однѣ отрицательныя стороны своей дѣятельности, т. е. считалъ, что и ему не удалось облагородить и возвысить въ глазахъ публики значеніе виртуоза. Потѣшникъ публики! фигляръ! такъ называлъ онъ себя и поэтому въ 47 году какъ топоромъ отрубилъ свои концерты. Довольно! не хочу больше забавлять публику.

Впродолженіи всей своей долгой жизни онъ всегда съ презрѣніемъ отзывался о своемъ виртуозномъ періодѣ.

Послѣдній концертъ, данный Листомъ, былъ у насъ въ Россіи, въ Елисаветградѣ, осенью 1847 года.

И. Корзунинъ.





П. И. Чайковскій — какъ дирижеръ.

(Письмо къ издателю¹⁾).

М. Г.

Въ августовской книжкѣ «Русской Музыкальной Газеты» перепечатано изъ Одесскаго листка письмо П. И. Чайковскаго, написанное имъ ко мнѣ въ Кіевъ, гдѣ я стоялъ во главѣ русской оперы. Одесскій листокъ получилъ это письмо, вѣроятно, отъ одного моего пріятели, которому я подарилъ его какъ автографъ нашего знаменитаго композитора. Можетъ быть, вы найдете интереснымъ помѣстить въ «Русск. Музык. Газетѣ» и нижеслѣдующіе факты изъ послѣднихъ годовъ жизни Петра Ильича, имѣющіе связь съ упомянутымъ письмомъ и показывающіе, что Чайковскій, благодаря всѣмъ извѣстной добротѣ своей и отзывчивости ко всему, касавшемуся его родного искусства, измѣнилъ своему рѣшенію не дирижировать операми. Также, можетъ быть, интересно будетъ сообщить мало кому извѣстный фактъ непродолжительной службы Петра Ильича въ оперномъ театрѣ въ качествѣ дирижера.

Сказанное письмо Петра Ильича

¹⁾ Съ удовольствіемъ печатаемъ здѣсь письмо нашего талантливаго артиста, представляющее въ высшей степени любопытныя воспоминанія о рано угасшемъ художникѣ. Письмо Чайковскаго было напечатано въ отдѣлѣ «Періодическая печать о музыкѣ» (Августъ, «Р. М. Г.», стр. 951).

Ред.

ко мнѣ было написано осенью 1890 г., и, дѣйствительно, согласно сдѣланному въ немъ обѣщанію, тотчасъ послѣ постановки «Пиковой дамы» въ Петербургѣ, Чайковскій пріѣхалъ въ Кіевъ, гдѣ прожилъ болѣе 2-хъ недѣль, присутствуя на всѣхъ оркестровыхъ репетиціяхъ этой же оперы и на первыхъ 3-хъ спектакляхъ, но самъ этими спектаклями не дирижировалъ. Здѣсь кстати будетъ сказать, что «Пиковая дама» имѣла въ Кіевѣ такой огромный успѣхъ, что въ теченіе немногимъ болѣе одного мѣсяца мы дали ее 18 разъ при постоянно полныхъ сборахъ — фактъ небывалый въ Кіевѣ.

Антреприза нашей оперы велась на товарищескихъ началахъ, и я, не будучи самостоятельнымъ антрепренеромъ, стоялъ только во главѣ товарищества. До этого времени театральныя товарищества успѣли установиться только между драматическими артистами, наше же было *первою* попыткою въ Россіи вести и оперное дѣло на условіяхъ товарищества, и Петръ Ильичъ, очень симпатизируя намъ, всѣми силами помогалъ новому въ Россіи дѣлу. Въ каждый свой пріѣздъ въ Кіевъ онъ по нѣсколько дней проводилъ въ нашемъ кругу, живо интересуясь всѣмъ, что у насъ дѣлалось.

Во время одного изъ такихъ по-сѣщений, онъ самъ предложилъ намъ поставить «Пиковую даму» одновременно съ Петербургомъ, и пріѣхать продирижировать первыми спектаклями. Изъ напечатаннаго въ «Русской Музык. Газетѣ» письма видно, что потомъ онъ передумалъ, и, вмѣсто дирижированія оперой, предложилъ устроить концертъ изъ его произведеній и снова пріѣхать въ Кіевъ, специально для дирижированія этимъ концертомъ. Послѣ постановки въ Кіевѣ «Пиковой дамы», Чайковскій уѣхалъ на всю зиму въ концертное путешествіе за границу, а потому, обѣщанный намъ концертъ могъ состояться только въ слѣдующемъ сезонѣ. Дѣйствительно осенью 1891 г. Чайковскій пріѣхалъ въ Кіевъ, гдѣ и дирижировалъ въ нашемъ театрѣ концертомъ, имѣвшимъ блестящій успѣхъ.

И въ этотъ пріѣздъ онъ довольно долго прожилъ въ Кіевѣ, среди нашей товарищеской семьи. Въ то время уже опредѣлилось, что со слѣдующаго сезона Кіевскій театръ переходитъ къ другому антрепренеру, и въ нашемъ товариществѣ зародилась мысль, цѣлымъ составомъ, со всѣмъ театральнымъ имуществомъ, съ своимъ хоромъ и оркестромъ, а слѣдовательно съ выработаннымъ уже репертуаромъ, перекочевать въ Москву, но въ видѣ опыта устроить тамъ сперва маленькій сезонъ, въ теченіе одного мѣсяца, начиная съ Пасхи 1892 года. Вопросъ этотъ горячо обсуждался между нами, и Петръ Ильичъ принималъ всегда живое участіе въ этихъ дебатахъ, относясь однако къ нашему проекту скептически, не вѣря въ возможность прочнаго существованія въ Москвѣ частной русской оперы.

Судьба нашего товарищества, про-

державшагося въ Москвѣ только одинъ весенній мѣсяцъ и затѣмъ, съ трудомъ, слѣдующій зимній сезонъ, вынужденнаго потомъ прекратить свое существованіе, слишкомъ ясно подтвердила опасенія Чайковскаго.

Однажды, когда переѣздъ нашъ въ Москву былъ рѣшенъ утвердительно, Петръ Ильичъ говорилъ мнѣ:

«Боюсь я вашей затѣи, не вѣрю этому дѣлу, а потому тѣмъ болѣе хочется мнѣ помочь вамъ. Знаете-ли, что я придумалъ? — Хотите я буду дирижировать у васъ оперой, да не одной, а нѣсколькими? Можетъ быть мое имя принесетъ вамъ хоть небольшую пользу» — прибавилъ онъ со свойственной ему скромностью.

— Помилуйте Петръ Ильичъ, можетъ-ли быть вопросъ о небольшой пользѣ! Да если вы дѣйствительно сдѣлаете это, то весенній сезонъ въ Москвѣ можно считать обеспеченнымъ и намъ всѣмъ останется только отъ всего сердца благодарить васъ за вашу доброту. Но вы забываете о рѣшеніи, высказанномъ въ прошломъ году въ письмѣ ко мнѣ, никогда болѣе не дирижировать операми.

«Да, это правда; но для симпатичнаго дѣла, и при моемъ живомъ участіи къ вашему товариществу, я съ удовольствіемъ сдѣлаю исключеніе. И знаете-ли что? Сдѣлаемте это еще проще: примите меня къ вамъ на службу, конечно безъ вознагражденія».

— То-есть какъ это?

«А такъ, что я поступаю на весенній сезонъ въ Москвѣ дирижеромъ въ вашу труппу».

— Я все-таки не понимаю.

«Что-жъ тутъ непонятнаго? Мы съ Прибикомъ (нашъ постоянный дирижеръ) раздѣлимъ между собою оперы, назначенныя къ постановкѣ

въ Москвѣ; я буду дирижировать всѣми спектаклями назначенныхъ мнѣ оперъ, а онъ пускай дирижируетъ своими; я буду исполнять всѣ обязанности опернаго дирижера, и повѣрьте, что буду исполнять ихъ добросовѣстно. Такъ въ списокъ вашего товарищества и объявите въ Москвѣ мое имя въ числѣ двухъ дирижеровъ».

Можно представить себѣ нашъ общій восторгъ и нашу благодарность добрѣйшему Петру Ильичу.

Изъ большого репертуара нашего театра я предложилъ Чайковскому выбрать тѣ оперы его сочиненія, которыми онъ хочетъ дирижировать, но онъ возсталъ противъ этого, говоря, что ему собственныя оперы слишкомъ уже надоѣли, да, кромѣ того, онъ хочетъ показать, что можетъ дирижировать не только собственныя сочиненія. (Подлинныя его слова).

Изъ восьми назначенныхъ для Москвы оперъ онъ выбралъ себѣ три: одну свою — Онѣгина, и двѣ чужія, по его словамъ наиболѣе любимыя имъ: одну русскую — Демона, и одну иностранную — Фауста. Правда требуетъ сказать, что менѣе знакомыя оперы, какъ напр. «Князя Игоря», «Маккавеевъ», онъ побоялся взять на себя.

Въ Москвѣ въ предварительномъ анонсѣ нашего сезона въ театрѣ Шеллапутина, въ списокъ артистовъ такъ и было напечатано:

Дирижеры: П. И. Чайковскій и г. Прибикъ.

Теперь не помню сколько разъ были поставлены въ теченіе мѣсяца три оперы, дирижируемыя Петромъ Ильичемъ, но, во всякомъ случаѣ, каждая не менѣе 3-хъ разъ, и нечего говорить о томъ, что въ каждомъ спектаклѣ съ его участіемъ

театръ бывалъ переполненъ публикой; а также о тѣхъ оваціяхъ, которыя дѣлали ему всякій разъ какъ публика, такъ и артисты.

Всѣ фортепьянныя и оркестровыя репетиціи своихъ трехъ оперъ Чайковскій производилъ самъ, какъ самый старательный дирижеръ, акуратнѣе всѣхъ артистовъ являясь по моимъ повѣсткамъ на репетиціи и спектакли.

Можетъ быть правда, что прежде, какъ онъ самъ писалъ въ письмѣ ко мнѣ, Чайковскій терялся при дирижированіи операми, но, вѣроятно, это происходило вслѣдствіе того, что онъ, какъ это бываетъ обыкновенно, дирижировалъ своими операми, довольствуясь личнымъ управленіемъ одной или двумя послѣдними оркестровыми репетиціями, вся же подготовительная работа дѣлалась не имъ, слѣдовательно онъ не могъ достаточно узнать силы оркестра, а главное примѣниться къ пѣвцамъ, не зная особенности каждаго изъ нихъ. Смѣю увѣрить, что у насъ, проведя самъ всѣ фортепьянныя и оркестровыя репетиціи, ознакомившись вполне со своими исполнителями, Петръ Ильичъ совершенно увѣренно и вполне удобно для артистовъ дирижировалъ не только свою, но и чужія оперы, и думаю, что только изъ скромности и излишняго недовѣрія къ себѣ не выбралъ болѣе трудныхъ оперъ. Мало того — въ такихъ извѣстныхъ и установившихся уже операхъ, какъ Демонъ и Фаустъ, онъ сумѣлъ найти новые и въ высшей степени художественные оттѣнки. На замѣчанія о новизнѣ этихъ нюансовъ онъ всегда отвѣчалъ:

«Можетъ быть и принято исполнять иначе, но я такъ чувствую эту фразу».

Здѣсь вкстати будетъ отмѣтить одну особенность, а именно, что всѣ репетиціи и спектакли Петръ Ильичъ дирижировалъ стоя, такъ что для него было понижено дирижерское возвышеніе, и онъ даже просилъ совсѣмъ убрать стуль. Онъ объяснялъ это привычкой дирижировать концертами, и говорилъ, что сидя въ оркестрѣ на стулѣ онъ чувствуетъ себя до того связаннѣмъ, что положительно теряетъ всякую способность увлекаться и вполне отдаваться своему дѣлу.

Припоминаю случай, бывшій на одномъ изъ его спектаклей, и хотя онъ не касается музыкальной дѣятельности Петра Ильича, но интересенъ, какъ рисующій спокойствіе и хладнокровіе его въ минуту опасности:

Для поясненія, надо сказать, что въ театрѣ Шеллапутина единственный маленькій выходъ изъ оркестра, и то подъ сцену, былъ устроенъ такъ неудобно, что въ случаѣ пожара наибольшая опасность грозила музыкантамъ и дирижеру, такъ что врядъ-ли многимъ изъ нихъ удалось бы спастись. Какъ нарочно на одномъ изъ спектаклей съ участіемъ Чайковскаго, а именно во время исполне-

нія третьяго дѣйствія Фауста, откуда-то распространился въ переполненной публикой зрительной залѣ маленькій запахъ гари. Сперва публика, хотя и переглядываясь, сидѣла спокойно, но на бѣду 2 господина въ 1-мъ ряду тихонько встали и пошли къ выходу, тогда ихъ примѣру послѣдовали другія, а послѣ этого уже весь партеръ заволновался. Вдругъ кто-то крикнулъ: «Пожаръ!»; вся публика вскочила и въ паникѣ бросилась къ дверямъ. Пока мнѣ удалось со сцены успокоить всѣхъ, заявивъ, что никакого пожара нѣтъ, что неизвѣстно откуда явившійся запахъ гари совершенно случайный, пока публика и музыканты усѣлись на свои мѣста прошло довольно много времени. И во время всей этой паники Петръ Ильичъ даже не сошелъ со своего мѣста, а повернувшись лицомъ къ публикѣ и скрестивъ руки спокойно ожидалъ пока окончился весь этотъ переполохъ, и пока я ему сдѣлалъ знакъ, что можно продолжать исполненіе.

Примите и пр.

И. Прянишниковъ.

Окуловка
9 августа 1896 г.



Со Всероссийской выставки въ Н. - Новгородѣ.

I.

Народно-музыкальные инструменты.—Русскіе и инородческіе.

Найти образцы народныхъ музыкальныхъ инструментовъ на выставкѣ представляеть не мало труда. Повѣстно, что этимъ этнографическимъ матеріаломъ ни устроители выставки, ни экспоненты не интересовались въ особенности, а потому нечего и думать о самостоятельныхъ или обширныхъ коллекціяхъ.

нина деревни Синьямъ Оривино (татарская?), Акрамовской волости, Козьмодемьянскаго уѣзда, Казанской губерніи. Первый изъ экспонатовъ представляеть прекрасный образецъ (деревянныхъ) народныхъ *гуслей*, весьма тщательной работы. Форма ихъ полукруглая, какъ и у инородческихъ гуслей. Имѣютъ 31 струну, изъ коихъ двѣ нижнія (басовыя) металлическія, остальные—жильныя. Экспонатъ проданъ за 2 р. 25 к. Другой инструментъ — *деревянный барабанъ*, величинной

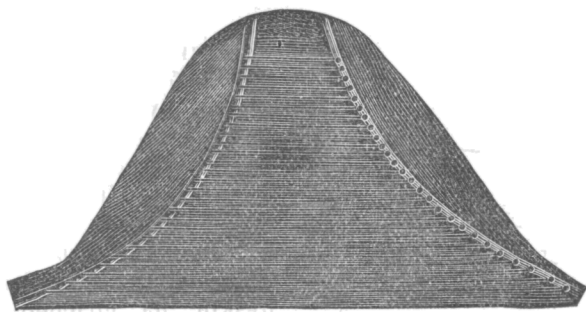


Рис. 1. Гусли.

Всѣ подобныя, имѣющіеся на лицо, экспонаты разбросаны по разнымъ витринамъ, въ разныхъ подраздѣленіяхъ отдѣловъ и въ разныхъ отдѣлахъ (и зданіяхъ). Мнѣ встрѣтились образцы народныхъ музыкальныхъ инструментовъ лишь въ трехъ отдѣлахъ: *русскіе* — въ отдѣлѣ кустарномъ, *сѣверныхъ инородцевъ* — въ сибирскомъ отдѣлѣ и *восточные* — въ средне-азіатскомъ. Послѣдній отдѣлъ — наиболѣе богатый, но не самый интересный.

Изъ *русскихъ* народныхъ музыкальныхъ инструментовъ (оставляя въ сторонѣ издѣлія гармонныхъ дѣлъ мастеровъ) мнѣ встрѣтились два интересныхъ экспоната —

1) *гусли* и

2) *деревянный барабанъ*,

работы Волкова (Шавла Егорова), крестья-

приближающійся къ небольшимъ военнымъ металлическимъ барабанамъ, но болѣе высокій. Деревянный круглый корпусъ обтянутъ, съ одной стороны отверстія, шкурой, грубо прикрѣпленной ремнями къ корпусу. Работа того же мастера и продавался за 3 р.

Наша Восточная окраина представила наиболѣе любопытный для народной музыки экспонатъ: это хорошо сохранившійся образецъ стариннаго, нынѣ едва ли не совершенно вышедшаго изъ употребленія, народнаго инструмента — *лебедя*, Тобольской губерніи (онъ-же названъ въ каталогѣ отдѣла *журавлемъ*). Лебедь — на мой взглядъ — родъ древней простонародной арфы. Названіе его оправдывается его весьма любопытной формой, дѣйствительно напоминающей форму лебедя, какъ мнѣ приходилось

встрѣчать на старинныхъ народныхъ картинахъ, узорахъ, фрескахъ и т. д. Выставленный экземпляръ представляетъ изъ себя деревянный корпусъ, съ такой же лебединой шеей, на головѣ которой (съ отломаннымъ клювомъ) выточенная фигура животного (овца?), тоже съ обломанной головой. Около шеи привязанъ цѣлый пучокъ какихъ-то тряпокъ.

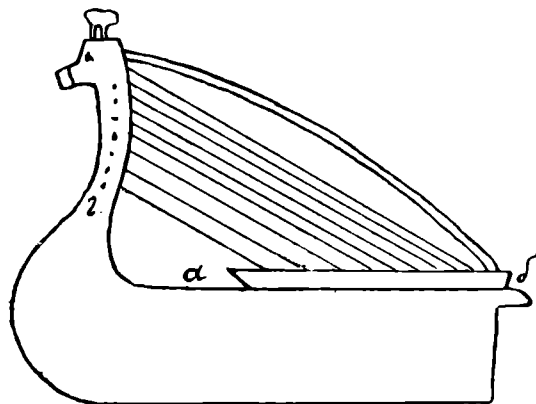
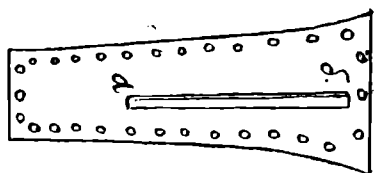


Рис. 2. Лебедь.



По линіи с—с идетъ съ внутренней стороны лебедя желобокъ, черезъ который проходятъ деревянные *колки*; къ послѣднимъ (9) намотаны металлическія (проволочныя?) струны, которыя прикрѣплены къ особому стержню (а—б) корпуса. На декѣ корпуса — вбиты металлическія съ круглыми головками гвозди — по 12 вдоль и по 3 на концахъ. 2-хъ крайнихъ струнъ на выставленномъ экземплярѣ не имѣлось. Остальные — значительно разстроены, нижнія образовывали интервалъ квинты.

Другой, выставленный рядомъ инструментъ — плохо сохранившійся бубны, крупныхъ размѣровъ, съ разорвавшейся по шву кожей.

Весьма интересенъ также экземпляръ старинный, чрезвычайно грубой формы и работы кобзы (Семипалатинской обл.). Рѣдко приходилось мнѣ видѣть что-

либо подобное. Весь инструментъ, кромѣ огромнаго круглаго ковша, грифа

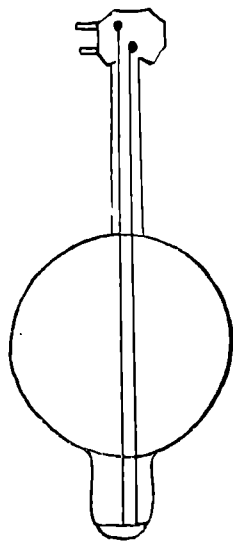


Рис. 3. Кобза.

и подножки (все это крайне топорной работы; остоу сдѣланъ изъ сосны, цѣлаго куска, и окрашенъ въ красный цвѣтъ) состоитъ изъ двухъ пучковъ конскихъ волосъ, прикрѣпленныхъ къ колкамъ. Играютъ овальной формы смычкомъ, между концами котораго также прикрѣпленъ пучокъ конскихъ волосъ. Звукъ (по «Указателю» отдѣла) рѣзкій; на подобномъ кобызѣ играютъ знахари.

Упомяну о трехъ незначительныхъ экспонатахъ Восточной Сибири — буддійскихъ *хури* и *тарелокъ*, употребляющихся при богослуженіи. Всѣ экземпляры хорошо сохранились. *Хуръ* (сурна?) — родъ сурны; деревянная трубка съ 7-ю отверстиями, металлическими мундштуками и богатой металлической оправой, изъ которыхъ у экземпляра по больше — послѣдняя сдвали не серебряная. Нѣсколько экземпляровъ тарелокъ — обычнаго типа, металлическія; нѣкоторыя изъ нихъ съ внутренней стороны разрисованы красками.

Наконецъ, въ навильонтѣ финляндскихъ кустарныхъ (?) издѣлій выставленъ прекрасный экземпляръ современнаго *кантелэ*, работы школы рѣзбы Т. Ярвелайна, въ Гельсингфорсѣ. Кан-

тела сдѣлано, кажется, изъ березоваго дерева, тщательно отполировано и выкрашено въ темный цвѣтъ. Замѣчательно, что на декѣ сдѣланы съ боковъ (а—б, в—г) крышки, открывающіяся для усиленія резонанса, какъ на современныхъ пиано. Инструментъ имѣетъ 29 струнъ, намотанныхъ на колки и скрытыхъ подъ указанными крышками.

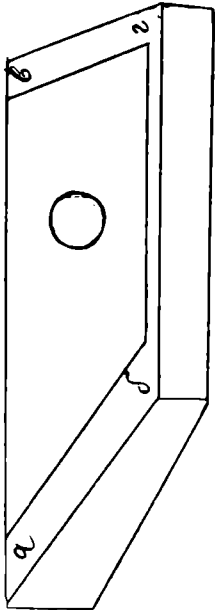


Рис. 4. Кантелез.

Наиболѣе богатъ музыкальными инструментами *средне-азиатскій* отдѣлъ. Здѣсь встрѣчаются хорошіе экземпляры какъ *струнныхъ*, такъ и *духовыхъ* и *ударныхъ* инструментовъ.

Представителями *струнныхъ* азиатскихъ инструментовъ явились:

1) два экземпляра *дутары* (рис. 5).

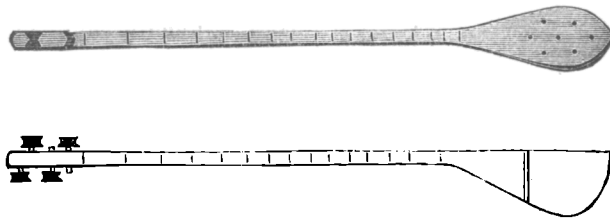


Рис. 5. Дутара.

Тотъ и другой безъ струнъ. На одномъ *семь* отверстій въ верхнемъ декѣ (какъ на нашемъ рисункѣ), на второмъ (изъ Самарканда) — *одиннадцать*, расположенныхъ такъ:



причемъ послѣдній имѣлъ 15 ладовъ (обмотанныхъ *кожей*, на длинномъ гриффѣ).

Форма инструмента — *грусевидная*.

2) Одинъ экземпляръ струннаго инструмента, весьма схожаго, по виду, съ кавказскимъ чонгури, грушевиднаго, дву-струннаго съ колками, которые проходятъ черезъ верхній конецъ грифа прямо (какъ у гитары), а не съ боку.

3) Два экземпляра инструментовъ весьма схожихъ съ кавказскимъ чаганомъ. (рис. 6 и 7).

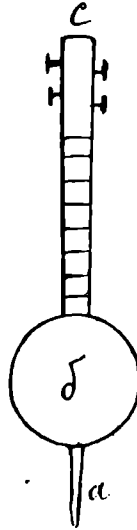


Рис. 6.

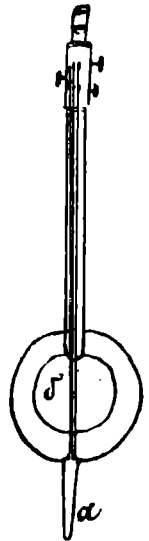


Рис. 7.

Первый изъ нихъ (рис. 6) — Самаркандской обл.; подножка (стержень *а*) — стальная, гриффъ былъ выложенъ разноцвѣтнымъ деревомъ; четыре колка, струны — волосяныя. Второй экземпляръ (рис. 7) имѣлъ 3 струны, подножку желѣзную, резонансовый ковшъ обтянуть шкурой, гриффъ деревянный.

4) *Домбра* киргизовъ Семипалатинской области, деревянная, лопатовидная; съ

3-мя отверстиями на верхнем декѣ; 4 струны жильныхъ.

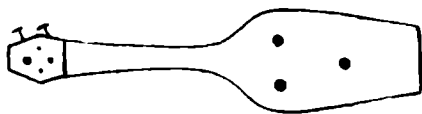


Рис. 8. Домра киргизская.

5) *Домбра* (?) Ферганской области, грубой работы. Резонансовый ковшъ обтянутъ (а—б и в—г) шкурой; 7 кишечныхъ струнъ, безъ колодокъ.

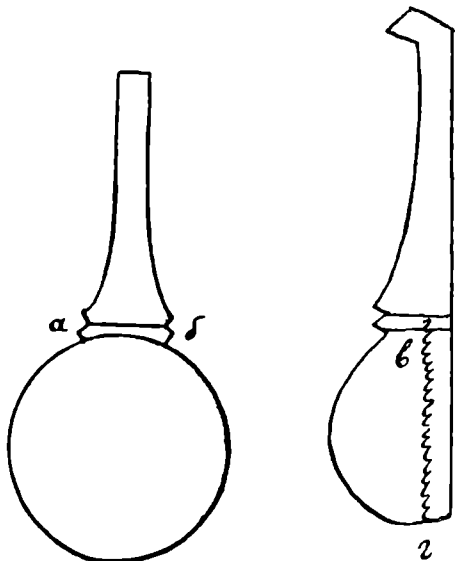


Рис. 9. Домра Ферганской обл.

Менѣе интересны экземпляры *духовыхъ* азиатскихъ инструментовъ, экспонируемыхъ на выставкѣ. Таковыхъ было только: 1) 2 деревянныхъ свистульки (въ родѣ свирѣли), связанныхъ вмѣстѣ на манеръ нашихъ курскихъ кувичекъ, только съ семью отверстиями, вмѣсто пяти, и 2) нѣсколько экземпляровъ сурнъ (*сурнай*), изъ которыхъ нѣкоторые были безъ



Рис. 10. Сурнай.

мундштуковъ, остальные съ мѣдными мундштуками. Всѣ онѣ имѣли по семи

голосовыхъ отверстій. У одного изъ сурная были привязаны «6 принадлежностей», состоявшихъ изъ металлическихъ пластинокъ съ дырочками, трубочекъ и и т. д. Экземпляры были вывезены изъ Самарканда.

Нѣсколько болѣе интереснымъ явился отдѣлъ *ударныхъ* инструментовъ. Здѣсь я нашелъ:

1) Излюбленные азиатами *накры*, которыя бываютъ двухъ родовъ:

а) *нагара-кичигъ* — барабаны малые,

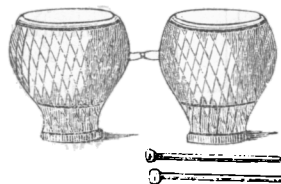


Рис. 11. Малые накры.

употребляющіеся всегда парно, и

б) *нагара-катта* — большой барабанъ, употребляющійся въ одиночку. Тѣ и другой — совершенно одинаковаго устройства: глиняные горшки съ натянутой шкурой. Звукъ — оглушающій, рѣзкій, въ высшей степени неприятный. Накрами азиаты искусно варьируютъ ритмъ своихъ импровизаций.

2) *Табульрига* — небольшой барабанъ, составляющій принадлежность охотниковъ и ночныхъ сторожей. Походитъ

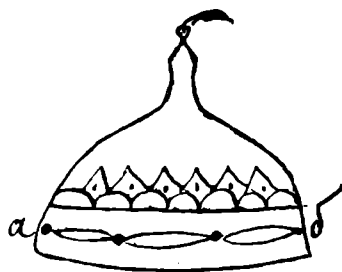


Рис. 12. Табульрига.

на нашъ колокольчикъ. Корпусъ мѣдный, съ украшеніями. Натянутая шкура крѣпко стянута и перевязана, посредствомъ мѣдныхъ пуговокъ, ремнями (а—б).

3) *Дойра* — нечто въ родѣ бубенъ, но безъ побрякушекъ. Представляетъ

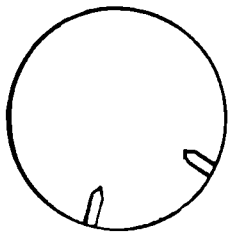


Рис. 13. Дойра.

простой деревянный обручъ, обтянутый кожей. Играютъ на ней только двумя большими пальцами, держа дойру передъ собой.

Таковы народные музыкальные инструменты, замѣченные мною на Нижегородской выставкѣ. Быть можетъ, я не совсѣмъ точно опредѣлилъ и описалъ нѣкоторые изъ нихъ, но тому виною скорѣе отсутствіе подробныхъ указаній, если не описаній, въ каталогахъ.

Замѣчу, кстати, что въ послѣднихъ приведенные и упомянуты далеко не всѣ выставленные предметы. Компетентныхъ справщиковъ въ этой части не было также.

Въ заключеніе сообщу еще, что въ азіатскомъ отдѣлѣ играютъ два азіатскихъ оркестра, по четыре человѣка въ каждомъ, которые мною и удалось слышать нѣсколько разъ. Составъ оркестра—одна или двѣ дутары и сурна; въ одномъ оркестрѣ (?) усердствовали накры, въ другомъ игралъ цимбалистъ. Подъ аккомпаниментъ перваго—рослый дѣтина-татаринъ неуклюже прыгалъ и вертѣлся на коврѣ, отбивая тактъ глиняными (?) продолговатыми кастаньетами. Оба оркестра дѣйствовали на мое ухо ужасно. Лишь изрѣдка можно было уловить абрисъ какого-нибудь невыходящаго напѣва, въ большинствѣ невыходящаго изъ границъ 3—4 тоновъ; однажды только (въ оркестрѣ съ цимбалистомъ) мнѣ удалось слышать намекъ на мотивъ, столь любимаго публикой и все еще непризнаваемого музыкантами, вальса изъ арии Ратмира (*allegro*, $\frac{3}{4}$). Не доказываетъ ли это, что Глинка и здѣсь даже уловилъ характеръ Востока?

Какъ я уже сказалъ, восточная гар-

монія дѣйствовала ужасно; но, быть можетъ, виною тому наше грубое ухо, неспособное различать тонкой грани $\frac{1}{3}$ -ихъ тоновъ? Ужъ больно важно и серьезно смотрѣли старики музыканты, исполняя свои однообразные, но пестрые напѣвы!..

II.

IX-й отдѣлъ. Экспонаты колокольныхъ заводовъ.

Быть можетъ, нѣкоторымъ изъ читателей покажется страннымъ, что литье колоколовъ я причисляю также къ «музыкальному дѣлу», но это, во всякомъ случаѣ, было бы весьма ошибочно. Красивый, гармоничный, *хорошо настроенный* и подобранный звонъ—возбуждаетъ религіозныя чувства, даже мысли. Что колокола обладаютъ своего рода музыкальнымъ языкомъ, способны передавать, вѣрнѣе, придавать, настроеніе—объ этомъ, мнѣ кажется, спорить трудно. Торжественный, ликующій звонъ—веселитъ душу, какъ-бы освѣтляетъ ее, напротивъ, печальный перезвонъ—вызываетъ скорбное чувство... Въ чемъ-же здѣсь сила? Очевидно, въ звукѣ, въ его красотѣ и мощи, въ отбѣнкахъ исполненія. Хорошо исполнить пьесу можно только на хорошемъ инструментѣ; вызывать то или другое настроеніе могутъ лишь колокола хорошо отлитые. Слѣдовательно—правильно допустить колокола къ музыкальнымъ орудіямъ, а литье ихъ—къ своего рода искусству. Это хорошо поняли Глинка и Мусоргскій (да и не они одни), введя—первый въ «Жизнь за Царя», второй въ «Бориса»—колокольный звонъ.

Изъ всего только что сказаннаго, читатели поймутъ, почему я и затронулъ колокольные экспонаты на страницахъ музыкальнаго изданія.

На Нижегородской выставкѣ построены колокольны *девяти* заводовъ: г-жи Куршаковой, бр. Приваловыхъ, В. М. Кеменова, т-ва Галчинскаго колокольнаго завода А. С. Лаврова, А. Д. Самгина, П. И. Финляндскаго, П. И. Оловяшниковъ сыновей, С. Е. Василенкова и г-жи Чарышниковой.

Заводъ Куршаковой—одинъ изъ старѣйшихъ у насъ; экспонируетъ коло-

коль 1758 г. (9 п.); наибольший колоколь на выставкѣ вѣситъ 446 п. 6 ф. Звучные колокола представлены бр. Приваловыми; ббльшій колоколь вѣситъ 350 п. 39 ф. Зав. Кеменова выставилъ колоколь въ 205 п. 5 ф.—Зав. Лаврова, несмотря на свое 5-ти-лѣтнее только существованіе, дѣлаеть успѣхи и экспонируетъ достаточно крупные колокола.

Болѣе всего очаровали меня Самгинскіе колокола. На колокольномъ этого завода 17 колоколовъ (включая большой въ 1040 п. 12 ф.), прекрасныхъ и по звуку, и по отдѣлкѣ. Они отлиты не по гаммѣ, но чрезвычайно гармоничны (напротивъ, я слышалъ — чуть-ли не на колоколахъ Финляндскаго — мелодію цѣлаго народнаго гимна, но звукъ былъ нечистый, некрасивый и невыпуклый). Кромѣ того, на колокольномъ находилъ прекраснѣйшій звонарь-самоучка — Георгій Никаноровичъ *Плѣшковъ* (19 лѣтъ), удивившій меня своимъ искусствомъ. Для удобства имъ устроена чуть-ли не цѣлая клавиатура. Къ небольшому узкому округленному столу проведены веревки отъ всѣхъ *среднихъ* колоколовъ, такъ что, ударяя по веревкѣ — языкъ колокола приводится въ движеніе; на 4-хъ пальцахъ правой руки звонарь зацѣплялъ веревки отъ близкихъ къ нему 4-хъ *малыхъ* колоколовъ; отъ 2 *большихъ* были проведены веревки къ особымъ педалямъ, которыя звонарь нажималъ, поочередно, ногами.

Наконецъ, подъ наибольший колоколь садился «дѣдушка» и мѣрно раскачивалъ его. Г. Плѣшковъ игралъ прекрасно; онъ видимо воодушевлялся во время игры; являлись не только красивыя сочетанія — онъ успѣлъ дойти до *forte*, *piano*, *cresc.* и *decresc.*, *andante*, *moderato* и даже *glissando!*

Недурно звонилъ и звонарь завода П. И. Финляндскаго — Никита Тимофѣевъ *Харламовъ*, выучившійся этому искусству въ Ивановскомъ женскомъ монастырѣ на Солянкѣ въ (Москвѣ). Колокола Финляндскаго (зав. основ. въ 1774 г.), одни изъ красивѣйшихъ, по вышности, на выставкѣ; кажется, отлиты по мелодической гаммѣ, но строй ихъ некрасивъ, неестественъ. Всѣхъ колоколовъ — 17; ббльшій вѣситъ 1010 пуд.

Ярославскіе колокола — завода П. И. Оловяшника сына (осн. 1766 г.) — также мало уступаютъ предыдущимъ. Среди экспонатовъ было не мало чрезвычайно красивыхъ.

Остальные колоколы небольшихъ размѣровъ и ничего замѣчательнаго изъ себя не представляютъ.

По выставленнымъ колоколамъ и по количеству колокольныхъ заводовъ въ Россіи можно убѣдиться, что это дѣло отнюдь не падаетъ у насъ, а напротивъ, развивается и расширяется.

Ник. Финдейзенъ.





ЛИСТЬ ВЪ РОССІИ.

(Продолженіе).

Въ 50—60-хъ годахъ Листъ совершенно преобразился. До тѣхъ поръ овъ былъ только тѣмъ художникомъ, который хотѣлъ быть первымъ піанистомъ въ мірѣ, и сдѣлался имъ, наполнивъ міръ удивленіемъ, потому что тутъ дѣло шло для него не объ удовольствіи одного эгонистическаго самолюбія и жажды славы: ему надо поднять фортепіано на неслыханную высоту, дать ему значеніе оркестра, ему надо было исполнять на этомъ небываломъ инструментѣ по своему, по внушенію своего генія, все что только создано было въ музыкѣ самаго высокаго и талантливаго для оркестровыхъ инструментовъ и человѣческаго голоса. Когда въ тѣ времена пріатели говорили ему, что пора бы ему оставить заботу все только объ одномъ фортепіано, да фортепіано, и перейти къ чему-то повыше и позначительнѣе, онъ отвѣчалъ (письмо къ Пиктѣ осенью 1837 года): «И вы тоже! Вы не догадываетесь, что затрогиваете очень чувствительную для меня струну. Вы не знаете, что говорить мнѣ о покиданіи фортепіано—это значитъ показывать мнѣ впереди день траура, отнимать отъ меня тотъ свѣтъ, который освѣщалъ мнѣ всю первую половину моей жизни и съ нею сросся. Потому что, видите-ли: фортепіано для меня то же, что моряку его фрегатъ, арабу его конь—даже больше. До сихъ поръ оно было моимъ я, моимъ языкомъ, моею жизнью... Какъ же можете вы желать, чтобъ я его покинулъ, для того, чтобъ броситься въ погоню за болѣе блестящими и громогласными успѣхами, театральными и оркестровыми? О нѣтъ! Если даже допустить, что я созрѣлъ для этихъ гармоній, все-таки я твердъ въ убѣжденіи, только тогда оставить изученіе и развитіе фортепіано, когда мною будетъ уже сдѣлано

все, что только возможно, все, что мнѣ нынче доступно... Если не ошибаюсь, я своимъ фортепіаннымъ переложеніемъ «Symphonie fantastique» Берліоза началъ вѣчто совершенно противоположное пражнимъ фортепіаннымъ переложеніямъ. Я старался о своемъ дѣлѣ такъ совѣстливо, какъ будто дѣло шло о передачѣ священнаго текста; я желалъ перевести на фортепіано не только одно музыкальное построеніе вообще, но и всѣ отдѣльные факты, а также всѣ многообразныя гармоническія и ритмическія сочетанія... Послѣ моихъ усилій, я надѣюсь, будетъ уже непозволительно такъ *аранжировать* созданія мастеровъ, какъ это дѣлалось до сихъ поръ»... Три года спустя, въ 1839 году, Листъ уже говорилъ въ предисловіи къ своему фортепіанному переложенію V-й симфоніи Бетховена: «Фортепіано пріобрѣло въ послѣднее время рѣшительное значеніе оркестра»... Такъ думалъ и говорилъ Листъ: онъ не отказывался отъ композиторской дѣятельности, а только откладывалъ ее до поры до времени, на неопредѣленный срокъ. Но между товарищами его по таланту и направленію, всѣ значительнѣйшіе не сомнѣвались въ томъ, что Листъ не только *будетъ* композиторомъ, но композиторомъ великимъ, необычайнымъ. Еще когда ему не было и 30-ти лѣтъ, Берліозъ, услыхавъ его фантазію на «Жидовку» Галеви, сказалъ: «Ну, теперь отъ Листа какъ композитора можно *все*го ожидать». И, дѣйствительно, фантазія Листа на «Жидовку» (1836) и на «Донъ-Жуана» (1841) уже не простыя переложенія, изложенія, аранжировки чужихъ тѣмъ—это настоящія крупныя, стройныя собственныя созданія, гдѣ творчество автора является во всей силѣ и блескѣ. Точно также другой великій музыкантъ и цѣнитель, Шуманъ, еще въ 30-хъ годахъ писалъ, что

«еслибъ Листъ захотѣлъ отдать всё свои силы композиторству, какъ до тѣхъ поръ отдавалъ ихъ піанизму, конечно онъ сдѣлался бы тотчасъ такимъ же великимъ композиторомъ, какимъ былъ великимъ піанистомъ». Но Листъ, кажется, всего этого еще достаточно не сознавалъ, все продолжалъ считать себя еще не готовымъ для дѣла композиторства, и еще не выполнившимъ до конца свою задачу создателя піанизма, и вмѣстѣ задачу фортепіаннаго оркестратора и фортепіаннаго сочинителя. Однимъ изъ самыхъ поразительныхъ доказательствъ является здѣсь то, что, создавъ такія два chefs d'oeuvre для фортепіано какъ «Sposalizio» и «Penseroso» еще въ 1838 году, онъ ихъ не исполнялъ на фортепіано ни въ какихъ своихъ безчисленныхъ концертахъ, разсѣянныхъ по лицу всей Европы, и не издавалъ ихъ цѣлыхъ 20 лѣтъ. Оба эти великія произведенія явились въ печати, значитъ стали доступны для всѣхъ, лишь въ 1858 году.

Переворотъ совершился съ Листомъ въ продолженіе его «веймарскаго періода», т. е. въ продолженіе тѣхъ лѣтъ, что онъ, отказавшись отъ карьеры піаниста, поселился въ Веймарѣ, сдѣлался капельмейстеромъ тамошняго театра, и посвятилъ себя вполне композиціи. Въ продолженіе этого и послѣдующаго за тѣмъ періода (когда Листъ пересталъ быть дирижеромъ), Листъ оказалъ громадное вліяніе на новую русскую музыкальную школу.

Что касается сношеній Листа съ русскими, послѣ его пребыванія у насъ въ 1842 и 1843 годахъ, то самымъ раннимъ является письмо его къ Сѣрову. Сѣровъ въ 1847 г. служилъ въ симферопольской уголовной палатѣ, и, услышавъ, что Листъ близко отъ него, на югъ Россіи, послалъ ему свою аранжировку увертюры Бетховена «Коріоланъ» для фортепіано въ 2 руки, прося его мнѣнія о его способѣ аранжировки: здѣсь онъ старался приблизиться къ манерѣ Листа. Листъ отвѣчалъ ему, изъ Елисаветграда, 14 сентября: «Я вамъ глубоко благодаренъ за благосклонное воспоминаніе, которое вы обо мнѣ сохранили со времени нашего свиданія въ Петербургѣ, и прошу тысячу разъ извинить меня, что я такъ долго не

отвѣчалъ вамъ на ваше столь лестное и интересное письмо. Музыкальныя мнѣнія, излагаемыя вами, совершенно тождественны съ моими, уже давнишними, и потому я не стану распространяться о нихъ; только въ одномъ пунктѣ мы съ вами идемъ врозь, но такъ какъ это именно о моей собственной особѣ, то вы поймете, что меня очень затрудняетъ этотъ тезисъ, и потому я справлюсь съ нимъ самымъ обыкновеннымъ манеромъ: искренно поблагодарю васъ за слишкомъ лестное мнѣніе ваше обо мнѣ. Увертюра «Коріоланъ»—это одинъ изъ тѣхъ chefs d'oeuvre'овъ sui generis квадратныхъ въ основаніи, у которыхъ нѣтъ ничего предыдущаго, ни послѣдующаго между созданіями того же рода. Помните-ли вы начало Шекспировской трагедіи того же имени (актъ I, сцена 1). Это единственный извѣстный мнѣ pendant къ нему между всѣми созданіями человѣческаго гения. Прочитайте и сравните, вдумываясь. Вы достойны этихъ высокихъ художественныхъ потрясеній, по горячности, съ которою вы служите искусству. Ваше переложеніе увертюры «Коріоланъ» дѣлаетъ великую честь вашей художественной совѣстливости и свидѣтельствуетъ о рѣдкой и терпѣливой интеллигентности, необходимой для хорошаго выполненія этой задачи. Еслибъ мнѣ случилось издать мое переложеніе этой увертюры (оно, должно быть, находится въ моихъ портфеляхъ, въ Германіи), я попрошу у васъ позволенія послать вамъ, черезъ князя Аргутинскаго-Долгорукова ¹⁾, котораго не могу достаточно похвалить вамъ—экземпляръ съ надписью, который я попрошу васъ присоединить къ тому незначительному автографу моему, который вы уже слишкомъ не по достоинству высоко цѣните». Замѣтимъ, что листовскаго переложенія «Коріолана» никогда потомъ въ печати не появлялось.

Другое письмо Листа, адресованное къ человѣку наполовину нѣмцу, но на половину и русскому, къ Ленцу, автору очень извѣстныхъ сочиненій о Бетховенѣ, относится къ 1852 году, и писано

¹⁾ Любитель музыки, пріятель Сѣрова, помѣщикъ въ Крыму, хорошій знакомый Листа.

изъ Веймара 2 декабря. Ленцъ, очень образованный музыкантъ и изрядный пианистъ, въ концѣ 20-хъ годовъ, прожилъ довольно долго въ Парижѣ, для того чтобы пользоваться уроками Шопена и Листа. Онъ первый познакомилъ тогда Листа, еще юношу, но уже знаменитаго, съ фортепианными сочиненіями Вебера. Въ 1852 году Ленцъ послалъ Листу свою книгу: «Beethoven et ses trois styles». Листъ, въ отвѣтномъ громадномъ письмѣ, рассыпался въ похвалахъ Ленцу, объявляя, что въ своихъ изслѣдованіяхъ Ленцъ соединяетъ «кропотливость крота съ полетомъ орла», и потомъ говорилъ, что на новѣйшихъ русскихъ музыкальныхъ писателяхъ еще новый разъ оправдывается изреченіе Вольтера: «C'est du Nord que nous vient la lumière». Листъ разумѣлъ здѣсь книгу Улыбышева о Моцартѣ, и Ленца—о Бетховенѣ. Обоихъ авторовъ онъ хвалилъ, хотя и прибавлялъ, что напрасно, однакоже, Улыбышевъ сдѣлалъ себѣ изъ Моцарта какого-то Далай-Ламу, дальше котораго уже ничего нѣтъ. Относительно же Бетховена Листъ говорилъ: «Для насъ, музыкантовъ, созданія Бетховена, вмѣстѣ взятая, представляютъ нѣчто въ родѣ столба облачнаго и огненнаго, ведшаго израильтянъ въ пустынь... Если бы на мою долю выпало дѣлать по категориямъ различные моменты мысли великаго музыканта, высказавшіяся въ его сонатахъ, симфоніяхъ, квартетахъ, я бы не остановился на раздѣленіи ихъ на *три стили*, въ большинствѣ случаевъ принятое нынче, въ томъ числѣ и вами, но принялъ бы въ соображеніе лишь вопросы, поднятые до сихъ поръ. Я взвѣсилъ бы откровенно тотъ великій вопросъ, который есть ось музыкальной критики и эстетики на томъ пунктѣ, куда насъ привелъ Бетховенъ, а именно: на сколько традиціонная или условная форма имѣетъ рѣшающее значеніе въ организмѣ мысли. Рѣшеніе этого вопроса, вытекающее изъ самихъ созданій Бетховена, повело бы меня къ раздѣленію ихъ не на три стили или періода (слова эти имѣютъ лишь неопредѣленное и сбивчивое значеніе), а на двѣ категории: первая та, гдѣ традиціонная и условная форма сдерживаетъ мысль композитора и управляетъ ею; вторая же—та, гдѣ мысль расширяетъ, разламываетъ,

создаетъ вновь и выковыиваетъ, соответственно со своими надобностями и вдохновеніями, форму и стиль. Конечно, мы такимъ образомъ прямо приходимъ къ вѣчнымъ проблемамъ объ *историчности* и *свободѣ*. Но зачѣмъ будемъ мы ихъ пугаться? Въ области свободныхъ искусствъ онѣ, по счастью, вовсе не влекутъ за собой ни одной изъ опасностей или несчастій, какія происходятъ, вслѣдствіе ихъ колебаній, въ мірѣ политическомъ и социальномъ... Это письмо—одно изъ важнѣйшихъ и любопытнѣйшихъ во всей перепискѣ Листа. Оно относится къ тому времени, когда созрѣвшій великій музыкантъ, оставя позади себя роль пианиста, приступалъ рѣшительно и окончательно къ задачамъ творчества, и намѣчалъ для себя новые самостоятельные пути, независимые отъ «преданія». Онъ желалъ идти по пути, начатому Бетховеномъ, но рѣшилъ принести съ собою на сцену міра и новый матеріалъ, новое содержаніе и новую форму, и все это, отъ начала и до конца—свое. И въ теченіе 50-хъ и 60-хъ годовъ Листъ осуществилъ это въ гениальныхъ формахъ и съ гениальною настойчивостью.

Въ 1857 году, будучи еще въ самыхъ интимныхъ отношеніяхъ съ Стрховымъ, я писалъ Листу про аранжировки, для фортепиано въ 4 и 8 рукъ, моимъ приятелемъ, цѣлой массы капитальнѣйшихъ музыкальныхъ произведеній, особливо бетховенскихъ, изъ послѣднихъ годовъ его жизни, и просилъ его помочь напечатанію этихъ аранжировокъ въ Германіи. Листъ отвѣчалъ мнѣ изъ Веймара (17 марта 1857) что уже «многія лица, и въ томъ числѣ Ленцъ и князь Евгеній Витгенштейнъ, говорили ему про Строва съ величайшей похвалой, какъ про художника, въ которомъ настоящій талантъ соединяется съ самою совѣстливою интеллигентностью». «Мнѣ будетъ очень интересно, продолжалъ Листъ, оцѣнить трудъ, которому онъ посвятилъ себя съ такою похвальною настойчивостью, и при этомъ воспользоваться оказіей, чтобы снова съ пользой прослушать высокія созданія послѣдняго бетховенскаго періода (я умышленно отстраняю невѣрное выраженіе: *манера* или даже *стиль*). Что бы ни говорилъ Улыбышевъ и другіе мало-

свѣдущіе доки¹⁾, эти произведенія навсегда останутся вѣнцомъ бетховенскаго творчества». Затѣмъ Листъ давалъ обѣщаніе постараться объ изданіи аранжировокъ Сѣрова, хотя откровенно признавался, что у него въ Германіи авторитета мало и нѣмецкіе издатели его плохо слушаются («у меня столько же мало на нихъ вліянія, говорилъ онъ, какъ и на упомянутыхъ выше докъ, которые изъ всѣхъ силъ стараются держать въ ходу всякія нелѣпости и удерживать издателей отъ нелѣпыхъ предпріятій»). Вслѣдствіе такой помощи, обрѣзанной со стороны Листа, Сѣровъ от правилъ къ нему свои аранжировки послѣднихъ бетховенскихъ квартетовъ (ор. 127, 131, 132). Однако, изъ этого ничего не вышло.

Въ письмахъ изъ заграницы (напечатанныхъ въ «Музыкальномъ и Театральномъ Вѣстникѣ») Сѣровъ рассказывалъ про свои свиданія съ Листомъ въ 1858 году:

«Мое сближеніе съ этимъ героемъ музыкальнаго міра совершилось чрезвычайнo просто. Отыскавъ мой статія противъ Улыбышева, напечатанныя въ нѣмецкихъ музыкальныхъ журналахъ, въ Берлинѣ и Лейпцигѣ, вслѣдствіе чего и самъ написалъ въ Лейпцигской «Neue Zeitschrift für Musik» маленькую, но значительную статью о моемъ взглядѣ на этотъ предметъ...²⁾ Очутившись принятымъ лѣтомъ въ Германіи, въ Дрезденѣ, я написалъ Листу, что собираюсь къ нему; онъ выразилъ свое удовольствіе — и вотъ я въ Веймарѣ, гдѣ былъ встрѣченъ Листомъ по приятельски, à bras ouverts, такъ что даже гостилъ у него цѣлый мѣсяць. Много игралъ онъ при мнѣ и для меня... Слышалъ я много, много чудесъ: Листъ все тотъ же и тѣтъ же титанъ, гигантъ, передъ которымъ всѣ прочіе игроки на фортепиано обращаются въ пигмеи. Что значить сила божьей коровки передъ силой льва, или ростъ былинки передъ кедромъ ливанскимъ! Превеличенія здѣсь нѣтъ. Надобно знать Листа! — а онъ, кажется, еще успѣхи сдѣлалъ, даже въ игрѣ. Намъ грѣшникамъ (Дрезде и мнѣ) онъ игралъ или эскизы своихъ симфоническихъ сочиненій (о чемъ въ своемъ мѣстѣ), или Баха или Бетховена. Что тутъ говорить — совершенно невообразимое! На одной изъ «matinées», послѣ квартета Бетховена (Cis-Moll) въ моемъ переложеніи (исполненнаго на двухъ фортепиано Листомъ и однимъ музыкантомъ изъ Данцига, Маркулемъ), Листъ собственно для меня исполнилъ большую бетховенскую сонату

¹⁾ Здѣсь у Листа есть въ текстѣ непереводимая игра словъ: «M. Oulibichef et d'autres docteurs qui réussissent plus aisément à verser en ces matières qu'à y être versés. (Улыбышевъ и другіе знатоки, которымъ скорѣе удается провалиться, чѣмъ быть свѣдущими въ этихъ предметахъ).

²⁾ Статія 1858, № 1: «Ulrichs und Seroff».

(B-Dur), opus 106... Исполненіе было равно созданію, раздавливающему всѣ бывшія до того сонаты. Какими словами описать эту колоссальность мысли и выраженія! Листъ игралъ особенно вдохновенно въ этотъ разъ. Въ *adagio* — пѣлъ на клавишахъ, будто ослепленный небеснымъ паплетомъ, будто свидѣтель какъ-то загробныхъ таинствъ. Самъ былъ глубоко растроганъ и насъ всѣхъ привлекъ въ слезы. Для такихъ минутъ можно пѣшкомъ пройти изъ Петербурга въ Веймаръ!..

Какая странность! Сѣровъ до того привыкъ, со своихъ молодыхъ лѣтъ, считать Листа только феноменальнымъ пианистомъ, и ничѣмъ болѣе, что уже не обращалъ никакого вниманія на Листа — сочинителя. Листъ игралъ ему «эскизы своихъ симфоническихъ сочиненій»: что это могло быть? Это могли быть либо «Данте», либо «Hunnenschlacht», либо «Idscale», либо «Гамлетъ», либо «Св. Елизавета» — все вещи, тогда только сочиненныя, либо еще сочинявшіяся, и всѣ вмѣстѣ еще не напечатанныя. И что же? Не смотря на то, что геній Листа являлся вездѣ тутъ во всей своей силѣ, Сѣровъ ничего не слышалъ, ничего не замѣтилъ, ничѣмъ не былъ пораженъ, и только прехладнокровно общался «поговорить объ этихъ вещахъ въ своемъ мѣстѣ» — обѣщаніе, такъ и оставшееся неисполненнымъ! Но Сѣровъ былъ уже въ это время не тотъ прогрессистъ, какимъ былъ въ юности своей; онъ становился все болѣе и болѣе консерваторомъ, все болѣе и болѣе замерзалъ. Кромѣ Бетховена, къ которому въ 1858 — 1859 году онъ прибавилъ еще Рихарда Вагнера, онъ уже ничего далѣе не признавалъ, и начиналъ на все остальное идти походомъ. Листъ скоро потомъ сдѣлался однимъ изъ наиболѣе антипатичныхъ ему композиторовъ — и это понятно. Листъ былъ всегда антипатиченъ; точно также какъ и Берлиозъ, всѣмъ музыкальнымъ ретроградомъ, всѣмъ музыкально-отсталымъ людямъ, всѣмъ музыкантамъ съ понятіями, внесенными изъ консерваторій. Во время ихъ молодости, Берлиоза и Листа не признавали, топтали въ грязь всевозможные тупицы: Скюдю, Фетисы и имъ подобныя. Во время ихъ зрѣлости — всевозможныя Ганслики съ братіей. То же самое было у насъ. Ихъ презирали, ихъ трактовали съ высоты школьной тупой указки, и Сѣровы, и Лароши, и цѣлая куча разныхъ драбантовъ изъ консерваторій.

Еще недавно, въ настоящемъ году, ¹⁾ на публичныхъ лекціяхъ въ нашей консерваторіи, было во всеуслышаніе провозглашено, что сочиненія Листа—«каррикатура на музыку», и юнымъ музыкантамъ слѣдовало бы подальше отъ нея держаться ²⁾. Близорукость консерваторовъ, музыкальныхъ и иныхъ, превосходить, кажется, всякую другую близорукость. Но, ставши въ ряды ретроградовъ, Сѣровъ долженъ былъ возненавидѣть, разумѣется, и Глинку. Поэтому-то, раньше всѣхъ Сѣровъ вооружился и противъ Глинки. И объ этомъ приходится непремѣнно говорить, когда рѣчь идетъ о Листѣ.

Черезъ нѣсколько мѣсяцевъ послѣ смерти Глинки, сестра покойнаго композитора, Людм. Ив. Шестакова, издала въ Лейпцигѣ, въ полныхъ оркестровыхъ партитурахъ, четыре инструментальныхъ сочиненія своего брата: увертюры изъ «Жизни за царя» и «Руслана», «Хоту» и «Ночь въ Мадридѣ». Изданіе «Хоты» она желала посвятить Листу, и спросила его, согласится-ли онъ принять это посвященіе. Листъ отвѣчалъ 7 октября 1857 г. «Я желалъ бы высказать вамъ, какъ меня тронуло ваше письмо! Благодарю васъ за то, что вы вспомнили обо мнѣ, какъ объ одномъ изъ самыхъ искреннихъ и ревностныхъ поклонниковъ великолѣпнаго генія вашего брата, столь достойнаго высокой славы именно потому, что онъ стоялъ выше вульгарныхъ успѣховъ. Благодарю васъ также за то, что вы любезно пожелали надписать мое имя надъ однимъ изъ его оркестровыхъ сочиненій, которымъ привадежить, со стороны людей со вкусомъ, самое высокое уваженіе и симпатія. Я принимаю съ истинною благодарностью почетное ваше посвященіе, и для меня это будетъ удовольствіе и обязанность, какъ только возможно содѣйствовать распространенію созданій Глинки, къ которымъ я всегда питаю самую искреннюю и восторженную симпатію»... Спустя три мѣсяца, Листъ писалъ изъ Веймара В. И. Энгельгардту (8 января 1858 г.): «Благодарю васъ за присылку четырехъ партитуръ Глинки, напечатанныхъ вашими стараніями; мнѣ

очень пріятно въ то же время сообщить вамъ, что «Хоту» только что исполняли, въ самый Новый годъ здѣсь, на большомъ придворномъ концертѣ, съ величайшимъ успѣхомъ. Уже на репетиціи интеллигентные музыканты, которыхъ я, къ моему счастью, нахожу въ числѣ членовъ нашего оркестра, были поражены и восхищены живой и острой оригинальностью этой прелестной пьесы, вырубленной (taillé) въ такихъ тонкихъ контурахъ, выдѣланной и законченной съ такимъ вкусомъ и искусствомъ! Какіе воспитательные эпизоды, остроумно связанные съ главнымъ мотивомъ, какіе тонкіе оттѣнки колорита, распределенные по разнымъ тембрамъ оркестра. Какая увлекательность ритмическихъ ходовъ, отъ начала и до конца! Какъ самые счастливые сюрпризы обильно исходятъ изъ логики развитія! И какъ все тутъ на своемъ мѣстѣ, какъ все возбуждаетъ умъ, ласкаетъ или будитъ ухо, не давая ни минуты усталости! Вотъ что мы чувствовали на этой репетиціи, а вечеромъ послѣ концерта мы твердо рѣшились снова послушать эту вещь и познакомиться съ другими сочиненіями Глинки»...

Выраженное здѣсь такое яркое чувство восхищенія Глинкой осталось у Листа до самаго конца его жизни. Онъ никогда не пропускалъ ни одного случая выразить свою симпатію къ созданіямъ Глинки и свое восхищеніе ими. Поэтому-то совершенно необъяснимы тѣ порицательныя сужденія о Глинкѣ, которыя Сѣровъ приписываетъ Листу. Одинъ разъ онъ говоритъ, что Листъ находилъ (въ разговорахъ съ нимъ) увертюру къ «Руслану и Людмилѣ» — чѣмъ-то сочиненнымъ, дѣланымъ, и многое тамъ уступаетъ увертюрѣ «Жизни за царя»: «ça sent l'exercice, c'est une oeuvre médiocre», будто бы говорилъ ему Листъ («Музыка и Театръ», 1858, стр. 114); что тотъ же Листъ находилъ интродукцію «Руслана» неудовлетворительною, потому что тамъ слишкомъ слышится все одинъ и тотъ же тонъ (B-Dur), и т. д. Все это подозрительно и невѣроятно. Сѣровъ—ну, тотъ измѣнился противъ того, чѣмъ прежде самъ былъ, нападалъ на «Руслана» и отыскивалъ, гдѣ только могъ, порицанія ему; но не могъ перемѣниться Листъ, не могъ перестать понимать то, что у Глинки было великаго

¹⁾ Эта статья была написана въ 1889 г. Ред.

²⁾ Эти лекціи, Рубинштейна, теперь напечатаны. В. С.

и гениальнаго. Когда въ 1879 г. Л. И. Шестакова послала Листу напечатанную партитуру «Руслана», Листъ очень благодарилъ и писалъ ей при этомъ (14 июня): «Вашъ знаменитый братъ Глинка занимаетъ крупное мѣсто въ поклоненіяхъ, очень разборчивыхъ, моей молодости. Съ 1842 года его гений былъ мнѣ извѣстенъ, и въ моемъ послѣднемъ концертѣ 1843 г. я игралъ маршь Черномора и блестящее переложеніе, Фольвейлеромъ, нѣкоторыхъ мотивовъ «Руслана». Глинка остается патриархомъ-пророкомъ музыки въ Россіи».

Въ высшей степени было вообще симпатично отношеніе Листа къ Глинкѣ. Въ 50-хъ и 60-хъ годахъ, его собственное положеніе въ Германіи было шатко, непрочно; большинство нѣмецкой публики не хотѣло его знать, не признавало его хоть сколько-нибудь заслуживающимъ вниманія композиторомъ. Въ письмахъ 1858 г. онъ много разъ говорить о всеобщихъ нападкахъ на него, о непризнаваніи его, о постоянной неприязненности къ нему повсюду (*Anfeindungen die ich allerorts zu erleiden habe*)¹⁾. И что же? вмѣсто того, чтобы узко и эгоистично помышлять только о самомъ себѣ и своихъ выгодахъ, Листъ никогда не переставалъ хлопотать о пропагандированіи сочиненій другихъ современныхъ музыкантовъ, и въ томъ числѣ никому неизвѣстнаго въ Германіи, вѣсѣмъ чуждаго, далекаго русскаго музыканта—Глинки. Тутъ явилось нѣчто совершенно противоположное Сѣрову—за то и какая разница личностей, натуръ, талантовъ. Отъ этого, Листъ чѣмъ дальше, тѣмъ меньше чувствовалъ пріязни къ Сѣрову и его направленію, и за то тѣмъ больше чувствовалъ симпатіи, пріязни, уваженія къ направленію, сочиненіямъ и къ судьбамъ новой русскаго музыкальной школы, которую Сѣровъ вовсе не понималъ и старался изо всѣхъ силъ преслѣдовать. Листъ вѣрнымъ глазомъ истиннаго художника видѣлъ, что эта школа — истинная наслѣдница Глинки, идетъ по истинному національному, оригинальному пути, и, конечно, по этому самому не признава и гонима въ Россіи, какъ прежде самъ Глинка.

Можетъ показаться страннымъ, что Листъ цѣлыхъ два раза отказался отъ приглашенія ѣхать въ Россію: однажды въ 1863 г., другой разъ въ 1885 году, т. е. одинъ разъ черезъ 20 лѣтъ, а другой разъ черезъ 40 лѣтъ послѣ перваго пріѣзда его въ Россію. Его любовь къ нашему отечеству оставалась все прежняя, его расположеніе къ русскимъ, его добрыя воспоминанія о пріемѣ, оказанномъ ему у насъ, никогда не ослабѣвали—и все-таки онъ отказался. На то у него были, оба раза, сильные причины. Въ первый разъ, онъ про это писалъ своему пріятелю, редактору музыкальной газеты Бренделю (11 ноября 1863 г.): «Какъ я ни живу одиноко и удаленно отъ всего, а все-таки мнѣ ужасно мѣшаютъ визиты, выполненіе обязанностей учтивости, музыкальные ученики, пространная, почти всегда ненужная корреспонденція, и обязанности. Между прочимъ, петербургское Филармоническое Общество приглашало меня дирижировать въ будущемъ посту два концерта изъ моихъ сочиненій. Ихъ письмо будетъ, конечно, немножко поумнѣе письма предсѣдателя кельнской комиссіи для постройки тамошняго собора, но все-таки эти добрые люди все еще не могутъ отстать отъ болтовни о «моихъ прежнихъ триумфальныхъ побѣдкахъ, недостижимомъ мастерствѣ на фортепіано и т. д.», а мнѣ это все стало ужасно тошно, словно стояло теплое шампанское! Комитетскіе господа и другіе, право, хоть бы постыдились своихъ пошлостей и поудержались бы такъ нестати пережевывать мнѣ про мои дѣла, черезъ которыя я уже перешагнулъ... (*La Mara, Musikerbriefe, II, 133*). Дѣло въ томъ, что, покончивъ еще осенью 1847 года съ фортепіанными концертами передъ публикой, Листъ принялся за оркестровое дирижированіе въ Веймарѣ и другихъ мѣстахъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ за композиторство въ самыхъ широкихъ размѣрахъ. Но въ 1859 году онъ почувствовалъ утомленіе отъ непрерывавшихся нападковъ и преслѣдованій на него со стороны всего, что было самаго отсталого въ Германіи—не только какъ на композитора, но и какъ на дирижера. Онъ усталъ, наконецъ, отъ безконечной вражды, его преслѣдовавшей—и бросилъ дирижерство. Нѣмецкіе тупицы доѣхали его. Какъ же ему было

¹⁾ *La Mara, Musikerbriefe, II-й томъ, стр. 215, письмо къ Дрезертъ, отъ 10 февраля 1858 г.*

отправляться дирижировать въ Россію, когда ему это дѣло давно стало такъ тошно!

Въ берлинской «Allgemeine Musik-Zeitung», № 24, отъ 26-го іюня 1896 г., напечатано письмо Листа петербургскому филармоническому обществу изъ Рима, отъ 10-го ноября 1863 г. Оно слѣдующаго содержанія:

«Господа, ваше лестное письмо, отъ 26-го сентября, дошло до меня только 4-го ноября. Поэтому, я долженъ просить васъ извинить меня за запозданіе моего отвѣта, а также за его содержаніе, къ которому меня вынуждаютъ разные обстоятельства.

«Безъ сомнѣнія, великая репутація, какою пользуется петербургское филармоническое общество, можетъ только заставлять каждаго художника жадать возможности появиться у васъ, въ качествѣ-ли исполнителя, въ качествѣ-ли композитора. Это правило, естественнымъ образомъ, прилагается къ членамъ вашего общества, къ числу которыхъ я считаю для себя честью принадлежать. Однакоже, если вы сообразовите принять во вниманіе, съ одной стороны, что я уже очень давно совершенно отказался отъ мозоленья ушей публики моей десятерней пальцевъ, и *упорно* отказываюсь, вотъ уже 15 лѣтъ, отъ участія въ какомъ-бы то ни было концертѣ въ качествѣ пианиста, что мнѣ даже вовсе и не идетъ, развѣ что по старой памяти; а также, что я вовсе не страдаю жадностью (l'intempérance) распространять собственною своею особою мои сочиненія, и что съ меня довольно уже и того, чтобы писать со тщаніемъ, размышленіемъ и совѣстливостью, ни о чемъ другомъ уже болѣе не заботясь,—то вы не станете удивляться тому, господа, что я вовсе не помышляю предпринимать путешествій. Усталость, которую я черезъ то долженъ былъ-бы испытать, нисколько не вознаградила-бы меня за перерывъ моей работы, которая, если будетъ продолжена, обѣщаетъ нѣкоторую солидную честь моему имени ¹⁾; въ

моемъ, быть можетъ, исключительномъ положеніи, я долженъ думать о томъ, какъ наилучшимъ образомъ употребить свое время.

Долгое время поигравши на фортепіано, я, въ продолженіе цѣлой дюжины годовъ, дирижировалъ — если правду сказать — многими оркестрами въ Германіи (въ Веймарѣ, Берлинѣ, Прагѣ, Вѣнѣ, Лейпцигѣ и проч.), а именно съ 1848-го по 60-й годъ. Въ этотъ періодъ моей карьеры, я совершенно по доброй волѣ исполнялъ должность капельмейстера его королевскаго высочества великаго герцога Веймарскаго, въ честь чего, одинъ изъ членовъ вашего Филармоническаго Общества, г. Улыбышевъ, въ своей печальной книгѣ о Бетховенѣ обратился ко мнѣ съ комплиментами, почти столько же полными заблужденій (erreurs), какъ и большинство мнѣній и параллелей, того же тома ¹⁾. Но, еще за нѣсколько времени до того, чтобы покинуть Веймаръ, я рѣшился не употребить болѣе, въ публикѣ, дирижерскую палочку, какъ и фортепіано, такъ что—вотъ вамъ довольно и одного примѣра—я даже не дирижировалъ капел-

фортепіано, собственное сочиненіе; два концерта этого, для фортепіано («Waldesrauschen» и «Guotenreigen»); переработка «Berceuse», для фортепіано, сочиненной въ 1854 году; двѣ легенды, для фортепіано: «Проповѣдь св. Франциска птицамъ», «Шестваніе св. Франциска да-Паола по водамъ»; Палестинъ гимнь («Tu es Petrus»), для органа; пересмотръ Листовскихъ переложеній первыхъ 8-ми симфоній Бетховена, для фортепіано, и переложеніе, вновь, IX-й симфоніи; наконецъ, вариация, для органа, на тему Баха: «Weinen-klagen-sorgen».

B. C.

¹⁾ Работы Листа, въ теченіе 1863 года, были слѣдующія: переложеніе для фортепіано и органа (каждое отдѣльно) «Ave Maria» Арнаделъта; переложеніе, для органа, двухъ этюдовъ Шопена (opus 28, № 4 и 9); переложеніе, для фортепіано, пѣсни Шумана: «Къ солнцу»; «Ave Maria» для

¹⁾ Въ своемъ сочиненіи: «Beethoven et ses trois styles», Улыбышевъ говорилъ про Листа: «Я представлялъ, какъ только могъ точнѣе, мысли Рихарда Вагнера о Бетховенѣ. Чему же удивляться, послѣ того, что г. Францъ Листъ, другъ, покровитель и ученикъ Вагнера, распевалъ похвалы «великому Бетховену», въ поэтическихъ фантазіяхъ въ прозѣ, столько же невыразимо чудной (mirabolante), какъ которал-нибудь изъ его фантазій для фортепіано (слѣдуетъ цитата изъ Листа, выражающая безпредѣльное обожаніе гения Бетховена). Все только призывы будущаго, котораго точной хронологіи г. Листъ не даетъ, но которую г. Вагнеръ ясно обовначаетъ: «Поэзія, говоритъ онъ, не вайметъ пространства, пока у насъ не будетъ новой судьбы, а этого не случится до тѣхъ поръ, пока не исчезнетъ политика, т. е. когда государства перестанутъ существовать». О, тогда публику драмъ будущности надо будетъ подождать». (Стр. 324).

B. C.

лою, которой состоялъ номинальнымъ начальникомъ, въ августѣ 1861 года, на концертахъ Общества «Tonkünstler-Versammlung» въ Веймарѣ, не смотря на то, что я этими концертами сильно интересовался; баронъ Бюловъ былъ такъ любезенъ, что замѣстилъ меня, по моей просьбѣ, и дирижировалъ многими сочиненіями. Какъ же я могъ бы теперь, будучи въ Римѣ, соблазниться мыслью опять взять на себя обязанность, которую, мнѣ кажется, я столь же почетно покинулъ, какъ почетно когда-то выполнялъ? Дирижерскія палочки и фортепиано будутъ безъ затрудненія продолжать цвѣсти, какъ можно лучше, вездѣ и безъ меня!

«И потому, извините меня, господа, если оба предмета вашего почтеннаго письма уже не состоятъ въ моей власти, и потому мой отвѣтъ не представляетъ вамъ ничего, кромѣ моихъ извиненій,—и примите, прошу васъ, выраженіе чувствъ моего почтенія и уваженія. Ф. Листъ».

Позже-же, во второй разъ, въ 1885 году—онъ уже чувствовалъ себя слишкомъ слабымъ, и потому, не взирая на выгодныя матеріальныя условія (которые ему тогда очень бы приходились кстати—какая горькая доля для великаго человѣка!), онъ отказался. Мы это ниже еще увидимъ.

Въ 1864 году, мы встрѣчаемъ новые отзывы Листа о Глинкѣ. Ю. К. Арнольдъ провель въ августѣ этого года довольно много времени съ Листомъ въ Карлсруэ, во время тамошняго музыкальнаго фестиваля Общаго Германскаго Музыкальнаго Союза (Allgemeiner Deutscher Tonkünstler-Verein). Листъ былъ однимъ изъ основателей Общества и состоялъ почетнымъ его вице-президентомъ, а Ю. К. Арнольдъ исправлялъ должность секретаря. Однажды (пишетъ мнѣ Ю. К. Арнольдъ въ составленной, по моей просьбѣ, «Запискѣ») по дорогѣ въ гостиницу, гдѣ вся компанія должна была обѣдать, Листъ ему говорилъ, по поводу одной его баллады для альтоваго голоса на слова Мея, «Какъ-то у всѣхъ людей»: «Видно, что вы слѣдуете по пути, такъ хорошо намѣченному Глинкой для созданія настоящей національной русской школы. У вашихъ народныхъ пѣсенъ такое богатство склада мелодическаго,

гармоническаго и ритмическаго, какого нѣтъ ни у одного другого народа въ Европѣ. И вы правы, что любите и обожаєте вашего большого-маленькаго Глинку. Его талантъ еще недостаточно признаютъ не только у иностранцевъ, но даже у русскихъ. Идите за нимъ, идите за нимъ, не покидайте его, — это лучший образецъ вамъ, русскимъ музыкантамъ...» Въ другой разъ Листъ, слыша, что Брендель и Ридель почти вовсе не знаютъ Глинку, совѣтовалъ Арнольду познать ихъ съ нимъ, и прибавилъ: «Да, «Камаринская» чудно сработана и истинно-національна. Но и музыка къ «Холмскому» великолѣпное созданіе (ein Prachtwerk), глубоко продумана и тонко инструментована».

Въ 1869 году, мнѣ случилось лично повидаться съ Листомъ. Въ Мюнхенѣ, лѣтомъ того года была всемірная художественная выставка и ожидалось исполненіе «Нибелунгова перстня» Рихарда Вагнера, и нарочно для этого — прїѣздъ Листа въ Мюнхенъ. Оперъ Вагнера, вслѣдствіе разныхъ непредвидѣнныхъ обстоятельствъ, тогда тутъ не дали, но съ Листомъ — я видѣлся, во второй и послѣдній разъ въ своей жизни. Я писалъ потомъ въ «С.-Петербур. Вѣдомостяхъ» (1869 г., № 263):

«Мнѣ хотѣлось снова увидать этого необыкновеннаго человѣка, который, даромъ что ступилъ на странную, непонятную теперь дорогу (сдѣлавшись аббатомъ), но все-таки остался однимъ изъ самыхъ вліятельныхъ воспитателей и руководителей современнаго искусства... Я думалъ: неужели Листъ теперь уже окончательно перешелъ на сторону одной религіозной своей музыки, и все остальное его не трогаетъ?.. Я нашелъ человѣка, который, не смотря ни на что, сохранилъ всю прежнюю страстную душу, всю прежнюю неутолимую жажду дѣйствовать на соотавищей по жизни — искусствомъ. Я нашелъ въ немъ то же строгое, вѣрное, никакими побрикунками неразвлекаемое служеніе своему дѣлу, которое влило въ немъ 25 лѣтъ тому назадъ... Я нашелъ его теперь въ маленькихъ комнатахъ, гдѣ въ одной — огромное распятіе на стѣнѣ занимало чуть не столько-же мѣста, какъ кровать, стоявшая подъ его освѣщеніемъ, а въ другой, прекрасное пианино занимало главное мѣсто, и вездѣ вокругъ груди писанныхъ и печатныхъ нотъ. Теперь я его увидалъ почти 60-лѣтнимъ старикомъ, со смиреннымъ, сильно католическимъ видомъ, въ аббатскомъ длинномъ и мрачномъ одѣяніи. Но голова его не потеряла прежней густой своей гривы, а въ глазахъ сверкала все прежній блескъ, сила и тонкое выраженіе. Когда онъ начинаетъ съ вами говорить, руки его сложены у груди, точно онъ хочетъ потерять ихъ одну около другой—жестъ, который часто приходится видѣть у католическихъ

смиренныхъ патеровъ; но только стоять ему одушевиться въ разговоръ — я аббатскій жестъ пропадаетъ, движенія терпятъ свою благочестивую узкость и монашескую приниженность, наклоненная впередъ голова поднимается, и онъ, точно стяхнуть свою монашескую декорацию, становится опять сильнымъ, могучимъ: предъ вами прежний, гениальный Листъ — орель...»

Далѣе я рассказывалъ, какъ онъ игралъ мнѣ отрывки изъ новой своей мессы. и рѣшительно отказался исполнить хоть что-нибудь изъ гениальной своей «Danse macabre» и другихъ величайшихъ своихъ произведеній 50-хъ и 60-хъ годовъ. Онъ говорилъ: «Все это произведенія того періода! Нѣтъ, я этого теперь болѣе не играю». Изъ «Ce qu'on entend sur la montagne» онъ сыгралъ лишь отрывокъ, точно по нечаянности, но и то, спохватившись, оставилъ. Содержание «Danse macabre» также отказался рассказывать, говоря, что это одно изъ сочиненій, которыхъ содержаніе «онъ не долженъ передавать во всеобщее свѣдѣніе». Такъ оно и осталось необъяснимымъ не только для меня, но и для всѣхъ. Даже у Рихарда Поля, интимнаго пріятеля Листа, оно объяснено только приблизительно¹⁾.

Съ конца 60-хъ годовъ, Листъ все болѣе сталъ знакомиться съ сочиненіями новой русской музыкальной школы и цѣнить ихъ. До него часто доходили теперь слухи о томъ, какъ эта школа высоко цѣнитъ его, какъ она изучаетъ все, что только изъ его произведеній появляется въ печати, и старается исполнять всѣ высшія оркестровыя и хоровыя его созданія въ концертахъ Бесплатной школы. Вслѣдствіе такихъ обстоятельствъ, произошло два очень крупныхъ факта. Первый тотъ, что при личныхъ свиданіяхъ со многими русскими музыкантами, въ теченіе 70-хъ и 80-хъ годовъ, Листъ не пропускалъ ни единого случая горячо высказываться о своихъ глубокихъ симпатіяхъ къ новымъ нашимъ композиторамъ, и это же онъ подтверждалъ во множествѣ писемъ; второй тотъ, что онъ сильно хлопоталъ въ это время о пропагандированіи новой русской музыки въ Европѣ. Я приведу всѣ главные примѣры его отзывовъ — они мнѣ нужны будутъ для заключенія, которое я изъ того выведу.

¹⁾ Richard Pohl, Franz Liszt. Leipzig, 1853, стр. 401: «Todtentanz».

Въ письмѣ къ Ленцу отъ 20 сентября 1872 г. онъ благодарилъ автора за его энтузіастные отзывы о себѣ въ книгѣ: «Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit», но энергично отстаивалъ Шопена противъ нѣкоторыхъ невѣрныхъ приговоровъ (особливо на счетъ вреднаго будто-бы вліянія парижскихъ аристократическихъ салоновъ на Шопена)¹⁾. Окончилъ же это письмо свое Листъ вотъ какою неожиданною припискою: «А находите-ли вы въ сношеніяхъ съ *молодою музыкальною Россіей* и ея очень замѣчательными (notables) представителями: гг. Балакиревымъ, Кюи, Римскимъ-Корсаковымъ? Я недавно просматривалъ многія ихъ сочиненія, они заслуживаютъ вниманія, похвалъ и распространенія»²⁾.

Скоро потомъ, въ маѣ 1873 г., Листъ писалъ изъ Веймара къ Кюи про его оперу «Ратклиффъ»: «Это — произведеніе мастера (l'oeuvre d'un maître), заслуживающее вниманія, извѣстности и успѣха, столько же по богатству и оригинальности мысли, сколько и по мастерству формы. Убѣжденный, что всѣ интеллигентные и добросовѣстные музыканты будутъ того-же мнѣнія, я хотѣлъ-бы прибавить какое-нибудь ручательство на счетъ исполненія вашего «Ратклиффа» въ Германіи. Оно бы и состоялось въ Веймарѣ, еслибъ я, какъ въ прежніе годы, занималъ активную должность при театрѣ; но со времени моего удаленія я уже не имѣю возможности дѣйствовать рѣшительно, и долженъ ограничиваться одними указаніями, которымъ чаще противодѣйствуютъ, чѣмъ слѣдуютъ...»

Въ томъ же маѣ Листъ благодарилъ письмомъ музыкальнаго издателя В. В. Бессели за присылку разныхъ сочиненій Даргомыжскаго («Каменный гость», «Чухонская», «Баба-яга»), Римскаго-Корсакова («Садко»), Чайковскаго, Мусоргскаго («Дѣтская»). Онъ говорилъ, что

¹⁾ Нѣтъ, говорилъ Листъ, душа Шопена не была ими затронута, и его созданія остались прозрачны, взумительны, эфирны, несравненно гениальны, вѣсь всякихъ школьныхъ преданій, и салонныхъ пошлостей.

²⁾ Чуть-ли не раньше всѣхъ другихъ новыхъ русскихъ сочиненій, Листъ узналъ «Исламелъ» Балакирева, и такъ его любилъ, что эти ноты не сходили съ его пюпитра, и онъ заставлялъ всѣхъ учениковъ и ученицъ своихъ играть эту капитальную вещь.

«сильно заинтересованъ ими и по-старается устроить такъ, чтобы инстру-ментальныя изъ ихъ числа скоро услышать въ оркестрѣ, почему и просилъ прислать ему партитуры и оркестровыя партіи (на его счетъ), какъ можно скорѣе». Листъ былъ въ такомъ восхищеніи отъ «Дѣтской», что хотѣлъ переложить ее для одного фортепіано, а автору посвя-тить одну изъ своихъ вещей. «Листъ поражаетъ меня,— писалъ мнѣ Мусорг-скій. Глупъ я или нѣтъ въ музыкѣ, но въ «Дѣтской» я, кажется, не глупъ, по-тому что пониманіе дѣтей и взглядъ на нихъ, какъ на людей съ своеобразнымъ міркомъ, а не на какъ забавныхъ куколъ, не должны бы рекомендовать автора съ глупой стороны. Я никогда не думалъ, чтобъ Листъ, избирающій колоссальныя сюжеты, могъ серьезно понять и оцѣнить «Дѣтскую», а главное, восторгаться ею: вѣдь все же дѣти-то въ ней россияне, съ сильными мѣстнымъ запашкѣмъ...».

Въ ноябрѣ 1873 года праздновался въ Пештѣ 50-лѣтній юбилей Листа. Члены новой русской музыкальной школы отправили ему телеграмму (одну изъ безчисленныхъ телеграммъ, полученныхъ въ тотъ день со всѣхъ краевъ свѣта), и здѣсь высказывали свой взглядъ на Листа. Они говорили тутъ: «Кружокъ рус-скихъ, преданныхъ искусству, вѣрующіе въ вѣчное поступательное дви-женіе и стремящихся содѣйствовать этому движенію, горячо васъ привѣтствуетъ въ день вашего юбилея, какъ гениальнаго композитора и исполнителя, расширив-шаго предѣлы искусства, великаго вождя въ борьбѣ за жизнь и прогрессъ въ му-зыкѣ, неутомимаго художника, передъ колоссальной и долговѣчной дѣятель-ностью котораго мы преклоняемся». Под-писались подъ этой телеграммой: М. Балакиревъ, А. Бородинъ, Ц. Кюй, А. Ля-довъ, М. Мусоргскій, Н. Римскій-Кор-саковъ, Н. Щербачевъ; сверхъ того, нѣ-сколько любителей, мужчинъ и дамъ, близко стоявшихъ къ дѣятелямъ новой русской музыкальной школы ¹⁾. Листъ отвѣчалъ письмомъ, гдѣ говорилъ, что «глубоко цѣнить и уважаетъ этихъ музыкантовъ; что, сколько отъ него за-

висить, онъ будетъ содѣйствовать ихъ распространенію и за честь считаетъ отвѣчать такимъ образомъ на благо-клонное сочувствіе, которое оказываютъ ему такіе доблестные (vaillants) това-рищи».

Въ 1876 году Листъ писалъ В. В. Бес-селю (20 іюня): «Я вновь высказываю вамъ мой живой интересъ къ сочи-неніямъ новыхъ русскихъ композиторовъ — Римскаго-Корсакова, Кюй, Чайковскаго, Балакирева, Бородина. Вы знаете, что недавно въ Tonkünstler-Versammlung. въ Альтенбургѣ, баллада «Садко» была хорошо исполнена и хорошо принята. Въ будущемъ году я предложу испол-нить еще другія сочиненія этихъ компо-зиторовъ. Они заслуживаютъ того, чтобы ими серьезно занялись въ музыкальной Европѣ».

Въ то же лѣто Кюй видѣлся съ Ли-стомъ въ Веймарѣ. Это было ихъ пер-вое личное знакомство. Кюй потомъ по-дробно описалъ («С.-Петербург. Вѣдом.», 1876 г., № 205) свои бесѣды съ Листомъ. Онъ тутъ много интереснаго рассказы-ваетъ про «уроки» Листа, гдѣ между ученицами тогда играла одну изъ са-мыхъ блестящихъ ролей наша соотече-ственница, Вѣра Тиманова, любимица Листа. Что касается его собственнаго исполненія, то Листъ уже болѣе отъ него не отказывался, какъ въ 1869 году. Вообще его «аббатство» сильно уже по-испарилось и имѣло теперь совершенно иную фізіономію.

«Листъ очевидно былъ расположенъ мнѣ много грать и много говорить, писалъ Кюй. Къ сожа-лѣнію, постоянныя посѣщенія значительно ему мѣшали. Все же онъ мнѣ сыгралъ двѣ пьесы: полонезъ Шопена C-moll и послѣднее свое произ-веденіе: музыку къ балладѣ графа Алексѣя Тол-стого «Слѣпой пѣвецъ». Это прелестная вещица: изощренная, тонкая, необыкновенно красивая, поэ-тическая. Въ ней Листъ не сказалъ ничего новаго противъ своихъ прежнихъ сочиненій, но она поразительно хороша и свѣжа для 64-лѣтняго ав-тора. Игра Листа поразила меня своею необыкно-венною простотою и глубиною чувства. Мягкость и иѣжность его туше необыкновенны; прозрач-ность, поэзія, воздушность игры — неслыханныя, но все же, повторяю, меня всего болѣе поразила простота, правда и глубина выраженія. Дѣйстви-тельно, его игра единственная въ своемъ родѣ, ему одному свойственная. Что касается его музикальных мнѣній, то вотъ пьюторія. Въ Гер-маніи, въ настоящее время, нѣтъ выдающихся композиторовъ. Брамсъ, Раффъ и другіе, это все хорошіе музыканты, у нихъ есть хорошія произ-веденія, но новаго слова они не сказали, искус-

¹⁾ Текстъ этой телеграммы былъ сочиненъ, по-русски, Ц. А. Кюй; я-же, по просьбѣ товарищей, перевелъ его на французскій языкъ, и въ этомъ видѣ телеграмма была послана Листу. В. С.

ству движению не сообщили. У насъ, въ Россіи, есть выдающіеся композиторы, сказавшіе *новое слово* и сообщившіе искусству движению. Съ особеннымъ горячимъ одобреніемъ оны отзывались объ «Исламѣ» Балакирева, о его концертномъ переложеніи «Хоты» Глинки (по просьбѣ Листа, г-жа Тиманова играла для меня на урокъ это переложеніе и симфонію Бородинна ¹⁾). Въ этой послѣдней оны удивлялся оригинальнымъ ритмическимъ эффектамъ, мастерскому перекрещиванію темъ и совершенно новымъ гармоническимъ ходамъ (ходъ басовъ въ скерцо оны мнѣ сыгралъ паузистъ). Это высокое мнѣніе Листа о талантѣ Бородинна мнѣ было особенно приятно, такъ какъ въ Петербургѣ оны особенно усердно игнорируется власть музыкальную имущими, чему, впрочемъ, самъ Бородинъ отчасти виноватъ: оны сплнкомъ мало сочиняетъ. Сочиненій Рубинштейна и Строва Листъ не любилъ ²⁾. Со всей Германіи и отъ насъ, изъ Россіи, ему присылаются цѣлые вороха вновь выходящихъ сочиненій. Получаемыя изъ Германіи оны часто открываютъ въ сторону, не глядя; наши просматриваетъ всегда. На фортепиано у него я нашелъ всѣ наши свѣжія изданія. Я ему рассказывалъ, что оны у насъ очень популярны, что на одной почти концертъ не обходится безъ его сочиненій. Его особенно приятно удивило частое у насъ исполненіе и успѣхъ «Danse macabre» ³⁾ и предпо-

чтеніе, которое я отдалъ первому эпизоду изъ «Фауста» Ленау («Ночное шествіе») передъ «Вальсомъ Мефистофеля» (второй эпизодъ). Оны просилъ, такъ какъ оба эти великолѣпныя произведенія совершенно игнорируются и не дѣются въ Германіи... Листу теперь 64 года... У него постоянное выраженіе безмятежнаго добродушія. Только изрѣдка, очень изрѣдка, итъсколько намѣшливо сверкнетъ у него взглядъ и на губахъ мелькнетъ сарказмъ, а то его добродушію итъ предъловъ»...

Нынче Кюй прибавляетъ мнѣ, ко всему этому, въ особой «Запискѣ», слѣдующія подробности изъ своихъ воспоминаній: «Вечеръ перваго моего свиданія съ Листомъ я провелъ, вмѣстѣ съ нимъ, у баронессы Мейендорфтъ, преданной его пріятельницы. Я много исполнялъ имъ изъ «Анджело». Вступленіе мы сыграли съ Листомъ въ 4 руки. Въ одномъ мѣстѣ оны ошибся и очень на это сердился. За чаемъ я высказался о Вагнерѣ ²⁾, о ложности его системы, о жалкой роли, которую у него играютъ голоса, о мелодической бѣдности, какъ результатѣ однотемности и т. д. Баронесса слушала съ ужасомъ, Листъ — съ тонкой улыбкой, и потомъ сказалъ: «Il y a du vrai dans ce que vous dites là; mais, je vous en supplie, n'allez pas le répéter à Bayreuth!» Листа вообще Вагнеръ боялся, и въ его присутствіи чувствовалъ себя не совсѣмъ свободно, какъ юноша въ присутствіи суроваго гувернера. Оно и не мудрено, если сравнить мягкую, свисходительную натуру Листа съ жесткой, сухой, эгоистической и фанатически-самолубивой натурой Вагнера. Второй разъ я видѣлъ Листа въ томъ же году, въ Байрейтѣ, у Вагнера, въ домѣ котораго оны занималъ небольшую комнатку...» Въ статьяхъ о «Нибелунговомъ перствѣ» («С.-Петербург. Вѣдом.», 1876 г.) Кюй, описывая свое посѣщеніе Вагнера въ Байрейтѣ, говорилъ: «Тутъ я опять слышалъ Листа. Оны до сихъ поръ сохранилъ значительный механизмъ и силу, но болѣе всего, опять-таки, въ его исполненіи замѣчательна простота, выразительность и небывалая воздушность исполненія, легкость пассажей, ріапо, о которомъ мы не имѣемъ понятія. Подъ его волшебными пальцами, рояль звучалъ точно Эолова арфа...»

Лѣтомъ 1877 года много времени про-

¹⁾ Рѣчь идетъ о 1-й симфоніи; 2-ю Листъ узналъ лишь въ 1877 году.

В. С.

²⁾ Это самое подтвердилось при свиданіяхъ, въ 1877 году, Бородинна съ Листомъ. О сочиненіяхъ Строва и Рубинштейна Листъ отзывался безъ всякой симпатіи и уваженія. Въ письмѣ къ своей женѣ, отъ 3 іюля 1877 г., изъ Іены, А. П. Бородинъ писалъ, во время своихъ свиданій съ Листомъ: «Объ операхъ Строва, Листъ, повидимому, не особеннаго высокаго мнѣнія: и рассказывалъ мнѣ—какъ Стровъ хотѣлъ поставить непременно «Юднѣ» за границей, и какъ Листъ ему прямо сказалъ, что она непременно провалится за границей. «Стровъ», конечно, падулся на меня очень, но я высказалъ ему всю правду; по моему, тамъ творчества немного», прибавилъ Листъ». (Бородинъ. Его жизнь, переписка и статьи, стран. 129). Письма Листа къ А. Г. Рубинштейну, теперь уже напечатанныя, наполнены только подробностями объ изданіи сочиненій Рубинштейна, для объ исполненіи ихъ въ концертѣ или театрѣ. Сочиненій Рубинштейна Листъ, повидимому, не любилъ, за исключеніемъ «Persische Lieder» («La Maja, Fr. Liszt's Briefe, I, 200»), а въ одномъ письмѣ, отъ 19 ноября 1854 г., оны говорятъ Рубинштейну прямо въ глаза, что свѣшность влодировать его сочиненія пріятствуютъ ему провадить что-либо характерное. (Тамъ-же, стр. 177—8). Про «Океанъ» Рубинштейна Ю. К. Арнольдъ сообщаетъ мнѣ, что въ разговорѣ съ нимъ Листъ такъ отзывался объ этой симфоніи: «Реализмъ ея изумительный. Слушая ее, чувствуешь все, что ощущаешь во время повѣдки на кораблѣ, въ томъ числѣ морскую болѣзнь».

В. С.

³⁾ «Danse macabre» и прочія геніальныя сочиненія Листа приходилась у насъ по вкусу лишь новой русской музыкальной школѣ и ея сторонникамъ. Консерваторія надъ ними глумилась, публика не любила.

В. С.

¹⁾ Кюй вхалъ тогда на Байрейтскія торжества.

В. С.

вель съ Листомъ — Бородинъ. Цѣлый рядъ необыкновенно талантливыхъ, необыкновенно колоритныхъ, необыкновенно живописныхъ, необыкновенно оригинальныхъ писемъ Бородина рисуетъ свиданія двухъ великихъ музыкантовъ. Болѣе вѣрныхъ и художественныхъ портретовъ Листа и его всендневной жизни не существуетъ во всей европейской литературѣ. Выписокъ дѣлать здѣсь невозможно: ихъ было бы слишкомъ много. Симпатическіе, горячіе отзывы Листа о новой русской школѣ, и особенно о Бородинѣ—занимають здѣсь громадную роль. Но вотъ одинъ изъ болѣе характерныхъ отзывовъ Листа. «Вы знаете Германію?—говорилъ онъ однажды Бородину. Здѣсь пишутъ много, я тону въ морѣ музыки, которою меня заваливаютъ, но Боже! до чего все это плоско! Ни одной живой мысли! У васъ-же, русскихъ, течетъ живая струя. Рано или поздно (вѣрнѣе, что поздно), она пробьетъ себѣ дорогу и у васъ!» Когда же, на вопросъ Листа, Бородинъ сказалъ ему, что не учился ни въ какой консерваторіи, Листъ засмѣялся и сказалъ: «Это ваше счастье. У васъ громадный и оригинальный талантъ. Не слушайте никого, работайте на свой собственный манеръ...» Такимъ образомъ, Листъ высказалъ тутъ о консерваторіяхъ и консерваторскомъ ученіи то самое мнѣніе, какое имѣли объ этихъ предметахъ и Берлиозъ и Глинка. Эти мнѣнія вполне совпадали и съ мнѣніями новыхъ русскихъ композиторовъ, и потому были имъ крайне пріятны.

Въ слѣдующемъ году, 11 марта 1878 г., Листъ писалъ Бесселю: «Вы мнѣ прислали нѣкоторыя ваши изданія: шесть фортепіанныхъ пьесъ Лядова — онѣ отличаются привлекательнымъ благородствомъ, и народныя русскія пѣсни, собранныя Н. Римскимъ-Корсаковымъ, котораго глубоко уважаю и ему симпатизирую. Скажемъ откровенно: народная русская музыка не можетъ быть болѣе прочувствована и лучше понята, чѣмъ Римскимъ-Корсаковымъ. Онъ записывалъ народныя пѣсни съ рѣдкимъ пониманіемъ, а его гармоніи и аккомпанементы я нахожу изумительно однородными и соответствующими пѣснямъ...»

Въ 1879 году четыре русскихъ композитора: Бородинъ, Кюй, Лядовъ и Рим-

скій-Корсаковъ послали Листу свои «Парафразы» на дѣтскую тему¹⁾. Листъ отвѣчалъ имъ слѣдующимъ письмомъ изъ Веймара, отъ 15 іюня: «Многоуважаемые господа. Въ шутиливой формѣ вы создали произведенія серьезнаго достоинства. Ваши «Парафразы» меня восхищаютъ: нѣтъ ничего остроумнѣе этихъ 24 вариаций и 16 пьесокъ на изблбленную (favorit) и постоянную тему. Вотъ, наконецъ, прекрасное краткое руководство гармоніи, контрапункта, ритма, фигурального стиля, и того, что называется по нѣмцки Formenlehre! Я охотно предложу профессорамъ композиціи всѣхъ консерваторій Европы и Америки принять ваши «Парафразы», какъ практическое руководство при ихъ преподаваніи. Съ первой-же страницы, вариации II и III настоящіе перлы: точно также и всѣ послѣдующіе подъ рядъ номера, до комической фуги и «Шествія»²⁾ включительно, со славою (glorieusement) увѣнчивающаго это произведеніе. Благодарю васъ, господа, за доставленное мнѣ угощеніе (régal), и когда кто-нибудь изъ васъ напечатаетъ новое сочиненіе, я прошу меня съ нимъ познакомиться. Мое самое живое, высокое уваженіе и сочувствіе принадлежитъ вамъ уже много лѣтъ; примите также выраженіе моей искренней преданности».

Въ своей книгѣ «Францъ Листъ», венгерка Янка Воль, искренняя пріятельница и почитательница великаго музыканта, также разсказываетъ, что Листъ не разъ игрывалъ, при многочисленномъ обществѣ, въ Буда-Пештѣ, эти самыя «Парафразы», а гостей заставлялъ поочередно выстукивать на ф.-п. тему. Она говоритъ: «Онъ былъ въ восхищеніи, восклицалъ: «это утонченно какъ китайскіе puzzle; пожалуй, игрушка, но драгоценная игрушка». Онъ много разъ повторялъ польку Бородина, вальсъ Лядова, и придавалъ незабвенный колоритъ «Презвону» Римскаго-Корсакова».

Вслѣдствіе выраженнаго въ предыдущемъ письмѣ желанія, Лядовъ послалъ ему въ концѣ года свои только-что отпечатанныя «Арабески». Листъ отвѣчалъ изъ виллы Эсте (близъ Рима) 25 декабря

¹⁾ Талантливыя эти сочиненія въ короткое время были раскуплены въ двухъ издачіяхъ. В. С.

²⁾ «Шествіе» — въ «Парафразахъ», сочиненіе А. К. Лядова. В. С.

1879 года. «Всѣ ваши сочиненія носятъ печать благородства и вкуса. Съ восхищеніемъ встрѣчаешь это и въ вашихъ «Арабескахъ»...

Между тѣмъ, скоро послѣ «Парафразъ» Листъ сдѣлалъ переложеніе на фортепіано «Тарантеллы» Даргомыжскаго. Вѣроятно, кто-нибудь изъ русскихъ рассказывалъ ему, что вродѣ «Парафразъ»,—сочиненія на одну и ту же все постоянную тему,—есть еще нѣчто подобное у насъ: «Тарантелла» Даргомыжскаго. Здѣсь басомъ постоянно служатъ двѣ ноты въ октаву, какъ непрерывающаяся подала. Листъ пришелъ въ восхищеніе отъ этого изящнаго созданія, арранжировалъ его необыкновенно художественно въ двѣ руки и дѣлъ напечатать московскому издателю Юргенсону, собственнику этого сочиненія. Посылая свое переложеніе, Листъ писалъ ему 15 декабря 1879 г., что это — вещь «прелестная» (*reizende Tarantella*)¹⁾. Въ то же время Листъ, по заказу Юргенсона, переложилъ въ двѣ руки «Полонезъ» изъ «Евгенія Онѣгина» Чайковскаго, и при этомъ писалъ: «Передайте, пожалуйста, Николаю Рубинштейну мою сердечную благодарность за ту художественную симпатію, какую онъ уже много лѣтъ выказываетъ къ моимъ сочиненіямъ²⁾. Его великолѣпная, поразительная виртуозность доставляетъ каждому сочиненію блескъ и эффектъ. Я буду радоваться, если онъ возьметъ *въ свои руки* мое переложеніе «Полонеза» Чайковскаго».

«Въ третій разъ я видѣлъ Листа, — пишетъ мнѣ Кюй, — въ 1880 году, когда я со всѣмъ семействомъ проѣзжалъ черезъ Веймаръ. Мы всѣ у него обѣдали. Кромѣ насъ, былъ еще гость. За десертомъ, Листу показалось, что подали мало земляники, хотя въ сущности ея было совершенно достаточно, и онъ,

¹⁾ Листъ въ другомъ письмѣ называетъ эту тарантеллу — «*тихъ-такъ*». Гораздо раньше того, въ кружкѣ новыхъ русскихъ композиторовъ «Парафразы» всегда назывались, по ритму темы: *та-ти—та-ти*. В. С.

²⁾ Николай Рубинштейнъ былъ однимъ изъ самыхъ ревностныхъ распространителей, у насъ, лучшихъ листовскихъ сочиненій. Онъ первый сталъ играть въ большихъ концертахъ, въ Москвѣ, его «*Danse masabre*», его концерты и т. д. Этого недвѣя сказать ни про котораго изъ другихъ выдающихся нашихъ пианистовъ, кромѣ Балакирева. В. С.

недовольный, обращаясь къ своему слугѣ, черногорцу Спиридону¹⁾, повторилъ нѣсколько разъ: «*Sind das Erdbeeren für sechs Personen!*» Послѣ ранняго обѣда, я остался на обыкновенъ урокъ музыки. Во время этого урока, Листъ исполнилъ цѣликомъ наши «Парафразы». Такого изящнаго, прозрачнаго ихъ исполненія я, конечно, никогда уже въ жизни не услышу. Тему онъ заставлялъ играть, поочередно, всѣхъ своихъ ученицъ и учениковъ. Это онъ называлъ «*grand pique-pique musical*». Вечеромъ онъ ужиналъ съ нами въ нашемъ отелѣ «*Russischer Hof*», а на другой день утромъ, передъ нашимъ отъѣздомъ, отъ Листа явился Спиридонъ съ букетомъ для моей жены и съ карточкой для меня, съ приложеніемъ вариации къ «Парафразамъ», написанной Листомъ для 2-го изданія». На этой вариации было надписано: «Для помѣщенія между 9-ю и 10-ю страницами напечатаннаго изданія, послѣ финала Кюй и какъ прелюдія къ полькѣ Бородина. Вариация для *второго* изданія чудеснаго произведенія (*merveilleuse oeuvre*) Бородина, Кюй, Лидова и Римскаго-Корсакова. Имъ преданный Ф. Листъ. Веймаръ. 28 іюля 1880 года». Эта вариация во второмъ изданіи «Парафразъ» напечатана въ видѣ автографа.

Еще во время личныхъ свиданій съ Бородинымъ, въ 1877 году, Листъ рассказывалъ ему съ искреннимъ энтузіазмомъ про впечатлѣніе, произведенное на него оркестровымъ исполненіемъ 1-й симфоніи Бородина. Въ 1880 году онъ писалъ ему изъ Рима, 3 сентября: «Инструментовка высоко-замѣчательной вашей симфоніи *Es-Dur* сдѣлана рукою мастера, и превосходно соотвѣтствуетъ сочиненію. Для меня это было серьезное наслажденіе услышать ее на репетиціяхъ и на концертѣ «Музыкальнаго съѣзда» въ Баденъ-Баденѣ. Лучшіе знатоки и многочисленная публика апплодировали вамъ».

Въ слѣдующемъ, 1881 году, при личномъ свиданіи Листа съ Бородинымъ, лѣтомъ, въ Магдебургѣ, на фестивалѣ, Бородинъ опять много интереснаго и въ высокой степени важнаго записалъ

¹⁾ Въ письмахъ Бородина довольно много писано про этого Спиридона, котораго Листъ звалъ «Спиридономъ», конечно въ память знаменитаго романа Ж.-Сандъ, этого-же имени. В. С.

про Листа, и все это можно найти въ напечатанныхъ уже теперь письмахъ его. Но особенно важно и интересно то, что сообщаетъ Бородинъ въ письмѣ къ Кюй отъ 12 июля 1881 года: «Полюбуйтесь, говорилъ Листъ, показывая Бородину одну изъ многочисленныхъ присылаемыхъ ему партитуръ. Вотъ такъ у насъ пишутъ! Посмотрите-ка, ну что это такое... Вотъ постойте, ужó, на концертѣ вы еще все это сегодня услышите! Сами увидите, что это за музыка! Нѣтъ, намъ нужно васъ, русскихъ! Вы мнѣ нужны. Я безъ васъ не могу—sans vous autres Russes! засмѣялся Листъ. У васъ тамъ живая, жизненная струя, у васъ будущность—а здѣсь кругомъ, большею частью, мертвечина»...

Въ августѣ того-же 1881 года, В. В. Бессель также видѣлся съ Листомъ въ Веймарѣ.

«Получивъ отъ меня, еще въ корректурномъ оттыскѣ, этуодъ Лядова, *As-Dur*, (посвященный Балакиреву), рассказываетъ между прочимъ Бессель, Листъ немедленно его развернулъ, пробѣжалъ быстро и съ видимымъ удовольствіемъ немногія страницы этюда; затѣмъ сѣлъ за инструментъ и сыгралъ его, возбудивъ любопытно всѣхъ присутствующихъ музыкантовъ. Онъ очень сочувственно отозвался о новомъ сочиненіи и тутъ-же предложилъ г-жѣ Тамановой сыграть его въ ближайшій урокъ...» Въ этотъ день исполнились у Листа, въ числѣ многихъ другихъ вещей, «Слѣпой пѣвецъ», музыка Листа для сопровожденія баллады графа Алексея Толстого, Баллада «Леонора» Рубинштейна и транскрипція Листомъ одного изъ популярнѣйшихъ романсовъ этого-же автора ¹⁾. «Въ день моего отъѣзда, продолжаетъ В. В. Бессель, при прощаніи, Листъ мнѣ говорилъ много пріятнаго про нашихъ композиторовъ, Бородина (котораго онъ лично очень полюбилъ), Кюй и Римскаго-Корсакова, и просилъ меня прислать ему, если можно, либретто «Ситъгурочки» послѣднего, въ нѣмецкомъ переводѣ. «Картинки» Кюй ему очень понравились; симфоніи Бородина и Римскаго-Корсакова онъ придаетъ большое значеніе» («Новое время», 12 сентября, № 1990).

Въ 1883 году праздновался юбилей Гензельта. Листъ былъ его пріателемъ съ перваго своего пріѣзда въ Петербургъ, въ 1842 году, и хотя, по словамъ Ленца, говорилъ тогда, слушая игру Гензельта: «Если бы я захотѣлъ, я тоже могъ бы играть такими бархатными лапками», но въ то же время не позволялъ при себѣ

худо, отзываться о Гензельтѣ, и когда Ленцъ, подслуживаясь, вздумалъ-было сказать Листу въ 1843 году: «Гензельтъ съ прошлаго года сдѣлалъ большіе успѣхи», то Листъ въ сердцахъ, тотчасъ отвѣтилъ ему: «Знайте, сударь, что такіе художники, какъ Гензельтъ, не дѣлають успѣховъ». Это рассказываетъ самъ Ленцъ въ своей брошюрѣ: «Die grossen Pianoforte-Virtuozen unserer Zeit». Листъ былъ даже постоянно въ перепискѣ съ Гензельтомъ, и на «ты» (хотя никакого художественнаго интереса письма эти не представляютъ). Когда же для юбилея Гензельта составляли, у насъ здѣсь въ Петербургѣ, парадный альбомъ художественныхъ автографовъ, Листъ, вслѣдствіе просьбы общихъ знакомыхъ, написалъ и прислалъ двѣ строки изъ Гензельтова концерта, и сверху надписалъ: «Мотивъ изъ изумительнаго *Larghetto* Гензельтова концерта (*ноты*) и т. д. и т. д., все красивѣе и красивѣе! Автору остается, послѣ 40 лѣтъ, по прежнему преданнымъ и высокопочитающимъ Францъ Листъ. Май 1883. Веймаръ».

Къ Кюй Листъ писалъ 30 декабря того же года: «Многоуважаемый другъ. Во многихъ страхахъ извѣстно то высокое уваженіе, которое я питаю къ вашимъ сочиненіямъ. Убѣжденный, что «Сюита» будетъ достойна вашихъ прежнихъ сочиненій, я считаю за честь себѣ ея посвященіе и очень благодарю васъ за него. Вашъ музыкальный стиль много выше всякой фразеологіи, вы не воздѣлываете удобнаго и бесплоднаго поля общихъ мѣстъ. Безъ сомнѣнія, для выраженія идей и чувствъ необходима художественная форма: она должна быть законченная, гибкая, свободная, иногда энергическая, иногда граціозная, деликатная, порою даже утонченная или сложная, но всегда очищенная отъ старыхъ остатковъ хилаго формализма. Недавно, въ Мейнингенѣ, гдѣ изумительное управленіе Бюлова довело оркестръ до чудесъ ритма и оттѣнковъ, я имѣлъ честь бесѣдовать съ великимъ княземъ Константиномъ Константиновичемъ о современномъ развитіи музыки въ Россіи и о замѣчательной даровитости ея смѣлыхъ двигателей. Его высочество достойно оцѣниваетъ серьезное значеніе, благородный характеръ, глубокую оригинальность: слѣдовательно, дорогой, г.

¹⁾ Изъ числа сочиненій Ант. Рубинштейна, Листомъ переложены два его романса изъ «*Per-sische Lieder*», а именно: «*Azra*» и «*Wenn es doch immer so bliebe*». При Бесселѣ исполнился первый. В. С.

Кюй, великій князь относится съ полной похвалою къ вашимъ талантамъ и заслугамъ... Молодой русскій пианистъ Зилоти, котораго уроки и примѣръ Николая Рубинштейна довели до замѣчательной виртуозности, пользуется теперь въ Германіи солиднымъ успѣхомъ. Когда онъ будетъ въ Петербургѣ поручаю его вашей благосклонности».

Весной 1884 года Глазуновъ видѣлся съ Листомъ, въ Веймарѣ, по поводу исполненія тамъ 1-й симфоніи Глазунова. Вотъ отрывки изъ тогдашняго письма Глазунова къ Балакиреву: «Когда мы (М. П. Бѣляевъ и я) вошли въ первую комнату къ Листу, онъ показался на порогѣ своего кабинета, и, услыхавъ мою фамилію, очень любезно протянулъ мнѣ руку, сказалъ, что игралъ мой квартетъ, и тотчасъ потомъ заговорилъ съ сочувствіемъ о нашей группѣ музыкантовъ, упомянулъ васъ, Римскаго-Корсакова, Бородина, Кюй. Меня тоже. Я очень умно сдѣлалъ, что не остался дольше, потому что ему надо было приготовить, пойти слушать свою «Елизавету», съ 6 до 10 часовъ. Кромѣ того, онъ утромъ прослушалъ репетицію часовъ съ 10 до 1 часа, если не больше; затѣмъ у него была музыка на дому, часовъ съ 4, да затѣмъ вечеромъ. Я не понималъ, какъ онъ можетъ все это выдерживать. Я провелъ такимъ образомъ только одинъ день, именно день исполненія моей симфоніи, и просто одурѣлъ. А вѣдь онъ — 73-лѣтній старикъ!.. На другой день я видѣлъ Листа въ ресторанѣ, гдѣ собираются всѣ послѣ концертовъ... Въ числѣ прочихъ разговоровъ въ этотъ вечеръ Глазуновъ сообщилъ Листу, что у насъ играли его «Du berceau à la tombe». «Онъ этимъ остался очень доволенъ, и жалѣлъ, что въ Германіи эта вещь нейдетъ... Въ день концерта, назначена была генеральная репетиція. Я сѣлъ поближе къ Листу и внимательно за нимъ слѣдилъ. Моя симфонія на репетиціи шла очень незаavidно. Листъ послѣ каждой части аплодировалъ. Относительно 1-й части, онъ замѣтилъ, что не слѣдуетъ дѣлать повторенія. Въ Scherzo ему очень понравились аккорды, въ финалѣ—двойныя ноты у флейты и квартета въ самомъ началѣ. Вечеромъ симфонія прошла гораздо лучше... Въ тотъ-же день, около

4 часовъ, я пришелъ къ Листу и принесъ ему показать въ партитурѣ мое Des-дурное Andantino и «Серенаду». Онъ посовѣтовалъ, прослушавъ ее, употребить въ ней гитару. Нисходящая гамма терціями и секстами ему очень понравилась. Вообще я замѣтилъ, что Листу очень нравятся пикантныя гармонизаціи. Затѣмъ онъ заставилъ своего ученика Фридгейма — русскаго — сыграть мою фортепианную сюиту. Тотъ сыгралъ «Prélude» очень скверно, такъ что Листъ его прогналъ и заставилъ меня продолжать. Въ прелюдіи ему понравилось Agitato въ особенности. По поводу моей сюиты Листъ заговорилъ о «Парафразахъ», назвалъ ихъ своей «консерваторіей» и заставилъ сыграть оттуда кое-что. Между тѣмъ народу набиралось все болѣе и болѣе; пришли разные композиторы, играли свои сочиненія. Пришелъ Сень-Сансъ. Листъ сказалъ тутъ, по поводу чего-то, что если въ сочиненіи найдется что-нибудь *русское*, то всегда бываетъ хорошо. Онъ очень остроуменъ. Когда я садился за рояль и извинялся, что скверно играю, то Листъ замѣтилъ, что такъ и надо. Если же композиторъ хорошо играетъ, или пианистъ хорошо сочиняетъ, то это очень подозрительно, т. е. композиторъ и пианистъ выдаютъ чужія сочиненія за свои. У него много такихъ остротъ. Еще что въ немъ удивительно, это память. Онъ помнитъ Стасова, Щербачева, не говоря уже о Бородинѣ и Кюй. Одно что у него излишне, это, что онъ не высказываетъ, вѣроятно, изъ деликатности, своего мнѣнія въ глаза, и за исключеніемъ нѣкоторыхъ замѣчаній, въ родѣ: «trop de mineur», всегда хвалитъ. Въ послѣдній разъ я видѣлся съ Листомъ на вечерѣ у герцога. Онъ просилъ передать вамъ поклонъ и другимъ тоже. Я о «Тамарѣ» сообщилъ ему (рѣчь шла о предполагаемомъ посвященіи Листу этой вещи)...

Въ августѣ того же 1884 года, Листъ благодарилъ музыкальнаго издателя Ратера за присылку ему русской фортепианной фантазіи петербургскаго капельмейстера Направника, которую онъ называлъ «блестяще удавшюся концертною пьесою», которую многіе изъ его хорошихъ пианистовъ, конечно съ удовольствіемъ будутъ играть въ салонѣ или концертѣ. По поводу же «Колы-

бельной пѣсни» Римскаго-Корсакова онъ прибавлялъ: «Римскаго-Корсакова я высоко уважаю. Его сочиненія принадлежатъ къ числу рѣдкихъ, выходящихъ изъ ряду вонъ, превосходныхъ».

Когда же, нѣсколько мѣсяцевъ спустя Балакиревъ обратился къ Листу съ просьбой принять посвященіе его симфонической поэмы «Тамара», то Листъ отвѣчалъ ему 21-го октября 1884 года: «Многу уважаемый дорогой товарищъ. Моя восторгающаяся симпатія (ma sympathie admirative) къ вашимъ сочиненіямъ извѣстна. Когда мои юные ученики желаютъ сдѣлать мнѣ удовольствіе, они играютъ мнѣ тѣ или другія сочиненія, ваши и вашихъ доблестныхъ друзей. Въ этой храброй русской музыкальной фалангѣ я отъ всего сердца привѣтствую крупныхъ мастеровъ, одаренныхъ рѣдкой жизненной энергіей: они нисколько не страдаютъ анеміей (малокровіемъ) идей—очень распространенно въ разныхъ странахъ болѣзью. Ихъ заслуги будутъ все болѣе и болѣе признаваемы, а ихъ имена—знамениты. Я съ благодарностью принимаю честь посвященія мнѣ вашей симфонической поэмы «Тамара», которую надѣюсь будущимъ лѣтомъ услышать въ большомъ оркестрѣ. Когда выйдетъ въ свѣтъ 4-ручное переложеніе, сдѣлайте одолженіе пришлите мнѣ экземпляръ. Примите, дорогой собратъ, выраженіе моихъ чувствъ высокаго уваженія и сердечной преданности».

Между тѣмъ, гачиная съ 1884 года, графиня де-Мерси Аржанто, познакомившись съ сочиненіями новой нашей музыкальной школы, сдѣлалась ревностной ихъ пропагандисткой въ Бельгіи и Франціи. Но ея инициативѣ было дано въ Люттихѣ, Антверпенѣ и другихъ бельгійскихъ городахъ, нѣсколько концертовъ, вполне русскихъ, или такихъ, гдѣ новая русская музыка играла очень крупную роль. Вліяніе новой музыкальной энтузіастки простиралось даже отчасти на парижскіе концерты Ламурѣ. И вотъ Листъ писалъ графинѣ 24-го октября 1884 года: «Да, конечно, дорогой и милый другъ, вы безусловно правы, что такъ цѣните и любите современную музыкальную Россію! Римскій-Корсаковъ, Кюи, Бородинъ, Балакиревъ—это все мастера искусства, съ выдающимися

достоинствами и оригинальностью. Вотъ ихъ-то произведенія вознаграждаютъ меня за скуку, доставляемую мнѣ многими другими сочиненіями, болѣе распространенными и хваленными, про которыя я бы затруднился сказать то, что Леонаръ (скрипачъ) вамъ когда то писалъ изъ Амстердама, послѣ исполненія одного изъ романсовъ Шумана: «Сколько души, и за то какой успѣхъ!» Въ сущности, рѣдко бываетъ, что именно душу сопровождаетъ быстрый успѣхъ... Въ Россіи новые композиторы, не смотря на ихъ замѣчательный талантъ и познанія, пользуются, пока, ограниченнымъ успѣхомъ. Напр., высшее общество словно ждетъ, чтобы они раньше въ другихъ странахъ имѣли успѣхъ, и тогда только рѣшится одобрить ихъ въ Петербургѣ... Въ ежегодныхъ концертахъ «Allgemeiner Deutscher Musik-Verein» уже нѣсколько лѣтъ сряду исполняется, по моему указанію, то или другое произведеніе русскихъ композиторовъ. Мало по малу публика разовьется»...

Въ слѣдующемъ 1885 году, Листъ писалъ ей-же, изъ Рима, 20-го января: «Вотъ такъ чудо совершили вы, дорогая чародѣйка, съ вашимъ «русскимъ концертомъ» въ Люттихѣ. Въ матеріальномъ отношеніи польза отъ него была тамошнимъ пріютамъ для глухонѣмыхъ и слѣпыхъ, въ художественномъ-же — иного рода глухонѣмые стали вдругъ слышать и говорить, а слѣпые прозрѣли, и, глядя на васъ, приходили въ восхищеніе. Нѣтъ, нѣтъ, я не отступлюсь отъ пропаганды столь замѣчательныхъ произведеній новой русской школы, горячо мною уважаемой и цѣнимой. Вотъ уже 6 или 7 лѣтъ, какъ оркестровыя сочиненія Римскаго-Корсакова и Бородина исполняются ежегодно въ концертахъ общества «Allgemeiner Deutscher Musik-Verein», въ которомъ я имѣю честь состоять предѣдателемъ. Ихъ успѣхъ растетъ, вопреки какому-то злорадному предубѣжденію, существующему противъ русской музыки. Придерживаюсь распространенія этой музыки не изъ чудачества, а изъ простаго чувства справедливости и чистаго убѣжденія въ дѣйствительномъ значеніи этихъ высокохудожественныхъ произведеній... Лучшіе изъ моихъ учениковъ—блестящіе виртуозы—великолѣпно исполняютъ на-

труднѣйшія фортепіанныя сочиненія Балакирева и другихъ. Я имъ укажу на сюиту Кюй для фортепіано со скрипкой. Такъ какъ мало пѣвцовъ, одаренныхъ заразъ и голосомъ, и умственнымъ развитіемъ, и тонкимъ пониманіемъ вещей не избитыхъ, то существуетъ нѣкоторая отсталость въ отношеніи къ вокальнымъ произведеніямъ Бородина, Кюй и др. Но все-таки удастся и ихъ представить какъ слѣдуетъ, такъ чтобъ они имѣли успѣхъ и были оцѣнены. Сдѣланные вами переводы русскихъ текстовъ окажутся во Франціи большою услугою. Надо будетъ позаботиться, чтобъ пѣчто подходящее было сдѣлано и для Германіи. Гамбургскій издатель Ратеръ доставитъ вамъ три моихъ транскрипціи: «Полонезъ» Чайковскаго, «Тарантеллу» Даргомыжскаго, романсъ графа Вельсборгскаго. Прибавимъ еще «Маршъ Черномора» Глипки, и въ особенности, изумительный калейдоскопъ вариаций и парафраза на постоянную тему. Это самая глубоко-забавная вещь, какую и до сихъ поръ знаю; въ ней заключается практическое руководство всей суммы музыкальныхъ познаній. Все, о чемъ толкуется въ специальныхъ трактатахъ по части гармоніи и формы, собрано и слито здѣсь на какихъ-нибудь 30 страницахъ, изъ которыхъ можно извлечь несравненно болѣе, чѣмъ изъ обыденнаго преподаванія»...

По просьбѣ графини Аржанто, Листъ сдѣлалъ фортепіанное переложеніе оркестровой «Тарантеллы» Кюй, и 18-го октября 1885 года писалъ автору: «Надѣюсь, вы не осудите нѣкоторыя мои отступленія и прибавки въ вашей блестящей «Тарантеллѣ», которыя я себѣ позволилъ съ цѣлью приноровить эту пьесу къ требованіямъ виртуозности пианистовъ». Про эту же транскрипцію Листъ писалъ графинѣ Аржанто 24-го октября: «Если вы сообразовите прославить ее вашими пальцами, она явится въ полномъ блескѣ. Надѣюсь, Кюй не разсердится за варианты и дополненія, которыя я себѣ дозволилъ, съ цѣлью болѣе выдвинуть пианиста. Въ переложеніяхъ этого рода необходима свобода».

Ей же Листъ писалъ, изъ Рима, 21-го ноября 1885 года: «Дорогая дивная пропагандистка, прилагаю варианты триллера съ намскомъ (въ лѣвой рукѣ) те-

мы, которая потомъ является цѣликомъ. Этотъ новый триллеръ немножко неловокъ, но не слишкомъ труденъ. Не откажите переслать его къ Кюй, и попросите его быть посредникомъ между мною и издателемъ оригинала блестящей «Тарантеллы». Къ сожалѣнію, мои скромные доходы заставляютъ меня пользоваться если не всеѣмъ чѣмъ попало, то хоть моими транскрипціями, за которыя мнѣ платятъ въ настоящее время въ Германіи, Россіи, Франціи, отъ 1,200 до 1,500 марокъ, съ приобрѣтеніемъ права собственности для всеѣхъ странъ. Замѣтите, что я самъ выбираю произведенія для транскрипцій и отказываю другимъ предложеніямъ. Въ нынѣшнемъ году, напри- мѣръ, я ограничился этой транскрипціей, которую вы удостоили принять, и, надѣюсь представите въ яркомъ свѣтѣ алмазами и перлами вашихъ пальцевъ».

Переложеніе «Тарантеллы» Кюй было послѣдней музыкальной работой Листа. Силы его падали, зрѣніе въ такой степени ослабѣвало, что 23 декабря онъ писалъ графинѣ Аржанто: «Мои глаза до того слабѣютъ, что написать три строчки мнѣ дѣлается утомительнымъ. Если такъ будетъ продолжаться, я буду лишень возможности пользоваться перомъ».

А между тѣмъ, работать—надо было. Таковы были плохія матеріальныя обстоятельства у этого человѣка, у котораго черезъ руки прошли сотни сотенъ тысячъ, даже милліоны франковъ, и который всегда ихъ раздавалъ великодушною рукою направо и налево, то на монументъ Бетховену, то на монументъ Баху, то просто отдавалъ разнымъ немущимъ, музыкантамъ и не-музыкантамъ. Но сколько за то было музыкальныхъ посредственностей и бездарностей, которые все въѣкъ были богаты и жили припѣваючи! Не такъ было съ Берліозомъ и Листомъ. Имъ пришлось, старымъ, слабымъ, больнымъ, работать черезъ силу, радоваться приглашенію куда-нибудь вдаль—чтобы только заработать кое-какія деньжишки, хлопотать о нѣсколькихъ рубляхъ «на квартиру и экипажъ»! Какая варварская трагедія, какой печальный конецъ, какое безобразное зрѣлище!

Въ декабрѣ 1885 года, бывшая ученица Листа, знаменитая пианистка Софія Менгеръ, хлопотала въ Петербургѣ

о приглашеніи Листа для дирижированія нѣсколькими концертами Русскаго Музыкальнаго общества въ апрѣлѣ 1886 года. Листъ этого и желалъ, да не могъ и писалъ ей изъ Рима 30 декабря 1885 г.: «Доброжелательная дипломатка и любезный другъ, я пишу мою всепокорнѣйшую благодарность великому князю Константину Николаевичу, за его милостивое приглашеніе, высказываю при этомъ очень вѣскія опасенія на счетъ моихъ лѣтъ и слабости зрѣнія — въ особенности на счетъ моей *негодности* для фортепіанной игры и оркестроваго дирижированія. Все это препятствуетъ мнѣ имѣть какія-нибудь претензіи на гонораръ. Но знайте, любезный другъ, что моихъ малыхъ доходовъ не хватаетъ на то, чтобы платить въ Петербургъ за квартиру и экипажъ... Жду письма великаго князя, чтобы узнать рѣшеніе, утверждаетъ-ли или нѣтъ мой прїѣздъ въ Петербургъ въ апрѣлѣ». Наконецъ, 18 апрѣля 1886 года Листъ писалъ ей же, изъ помѣстья Аржанто: «Высокоуважаемая любезная дипломатка, за недѣлю до 19 апрѣля (русскаго стиля) я буду въ Петербургъ. Прошу васъ, *какъ можно меньше* хлопотать о моей малой особѣ. Обѣ программы концертовъ кажутся мнѣ прекрасными, но только въ Петербургѣ я заявлю о моемъ маломъ участіи въ нихъ. И такъ, 19 апрѣля — «Елизавета», 23 апрѣля — концертъ... Скажите, какъ будетъ съ моимъ содержаніемъ въ Петербургѣ, на которое не хватаетъ моихъ малыхъ доходовъ? ...Прилагаю письмо и просимыя фотографіи для нашего пріятели. Зетъ, но считаю совершенно излишними подписи подъ фотографіями, для газетъ. Мнѣ ни коимъ образомъ не годятся излишки»...

Всѣ эти планы рушились. Листъ въ Россію не прїѣхалъ. Онъ все болѣе и болѣе слабѣлъ, видимо угасалъ, и, спустя 4 мѣсяца, скончался въ Байрейтѣ 19—31 іюля 1886 года. На могилу его былъ возложенъ, между многими другими, богатый серебряный, съ позолотой и эмалью вѣнокъ, присланный отъ музыкантовъ новой русскаго школы и ихъ товарищей, съ надписью (по-русски): «Фравциску Листу отъ почитателей его генія». Этотъ вѣнокъ помѣщенъ въ капеллѣ, выстроенной впоследствии надъ могилой Листа.

Въ настоящей статьѣ приведено у меня очень много писемъ Листа. Я не могъ избѣжать этого. Мнѣ нельзя было дать ихъ менѣе, и это по нѣсколькимъ причинамъ. Во-первыхъ, большинство этихъ писемъ вовсе не было до сихъ поръ извѣстно, а людямъ интересующимся новой музыкой и гениальнымъ музыкантомъ XIX столѣтія, конечно будетъ важно узнать многое изъ того, какъ думать и что говорилъ этотъ человекъ о нашей новой музыкальной школѣ и нашихъ новыхъ музыкантахъ. Все у него тутъ почувствовано и подумано такъ свѣжо, такъ оригинально, такъ симпатично и такъ глубоко, что для нашей юной школы и для тѣхъ, кто ей сочувствуетъ, эти письма должны представиться, по моему мнѣнію, дорогимъ даромъ. Имъ не слѣдуетъ долге оставаться неизвѣстными.

Во-вторыхъ, мнѣ надо было представить эти письма во всей ихъ многочисленности и силѣ для того, чтобы сами собой провалились и исчезли фальшивыя слова многочисленныхъ враговъ новой нашей школы, пробовавшихъ увѣрить русскаго читателя, что въ отзывахъ Листа о нашей школѣ ничего нѣтъ, кромѣ обыкновенныхъ учтивостей, общепринятыхъ комплиментовъ полированного человека. «Тутъ все условно и притворно, говорятъ эти люди, какъ все, что говорится въ «хорошемъ обществѣ», когда надо сказать свой приговоръ самому автору въ глаза». Съ этимъ никогда нельзя согласиться — это злостная клевета и напраслина. Развѣ письма Листа къ русскимъ композиторамъ, развѣ вообще его отзывы о этихъ композиторахъ, похожи на тѣ письма и отзывы, которыхъ въ продолженіе его жизни была у Листа такая громадная масса? Развѣ тутъ не слышенъ совсѣмъ другой тонъ, другое настроеніе, чувство, мысль? Тутъ звучитъ нѣчто другое, глубокое, искреннее, не имѣющее уже ничего общаго съ обыкновенными «учтивостями» и комплиментами, съ банальными «фразами», какія онъ, бывало, отшучивалъ на свосемъ вѣку мало-ли кому изъ русскаго, напр. генералу Львову, графу Вьельгорскому и другимъ. Нѣтъ, на этотъ разъ дѣло уже идетъ о чемъ-то безмѣрно важномъ и несравненномъ, о чемъ-то такомъ, что самому Листу близко

и дорого. И притомъ, дѣло идетъ о *цѣлой школѣ*, которую Листъ признаетъ многозначительнымъ явленіемъ, отраднымъ и имѣющимъ громадную будущность, чѣмъ-то такимъ, что составляетъ совершенную противоположность остальнымъ музыкальнымъ обыденнымъ фактамъ современности. Отзывы Листа о русскихъ композиторахъ могутъ быть сравнимы развѣ только съ его отзывами о Берлиозѣ и Вагнерѣ, когда тѣ еще начинали свою широкую музыкальную дѣятельность, а Листъ видѣлъ въ ней начало новой эры въ музыкѣ. Тутъ уже не объ участившихъ дѣло идетъ. Такихъ другихъ писемъ, какъ эти, у Листа болѣе уже не было. Пускай-ка ненавистники новой русской школы отыщутъ гдѣ-нибудь еще другія подобныя письма Листа!

Въ третьихъ, эти письма являются яркимъ опроверженіемъ нѣкоторыхъ мнѣній, какія Листу приписываются иными изъ его близкихъ знакомыхъ. Я разумѣю всего болѣе венгерскую писательницу Янку Воль, которая вмѣстѣ со своимъ семействомъ была въ близкихъ отношеніяхъ къ Листу, съ самаго своего дѣтства и почти до самой кончины Листа. Въ своей интересной, но черезъ чуръ анекдотической и поверхностной книгѣ о великомъ музыкантѣ, Янка Воль рассказываетъ, въ XIII-й главѣ, будто-бы Листъ, не взирая на всѣ свои похвалы новой русской музыкальной школѣ, все-таки изъяснялъ о ней, по поводу котораго-то сочиненія одного изъ своихъ русскихъ учениковъ, слѣдующее: «Еще нѣтъ на свѣтѣ положительной русской музыки, выработавшейся до степени полной школы, но уже и теперь у русскихъ есть отличные композиторы, составляющіе эпоху. Русскому духу, находящемуся въ постоянномъ броженіи, а съ другой стороны убаюканному окружающею его атмосферою, понадобится еще много работы, прежде чѣмъ онъ уразумѣетъ свое настоящее направленіе, результатъ климата и славянскаго характера вообще. Точно также, какъ за длинными мертвыми мѣсяцами русской зимы слѣдуетъ короткая, роскошная весна, такъ и въ русской музыкѣ лежитъ какая-то протяжная монотонія, лишь изрѣдка подкрашенная ясно высказанною мелодіей. Но эта, скупо разсыпанная мелодія,

должна была-бы, вмѣсто того, выражать ту могучую силу, которая обозначаетъ русское лѣто. Къ тому-же, въ русской музыкѣ все еще слишкомъ много туманнаго, неопредѣленнаго, слишкомъ много безтѣлеснаго сна; но, я думаю, ей предстоитъ великая будущность. Въ настоящее время слышишь, что русскіе композиторы принимаются за свое дѣло подѣ влияніемъ какого-то болѣе или менѣе сентиментальнаго настроенія, но не влѣдствіе могучей принудительности всеобъемлющей идеи. Если-бы русская музыка обладала рѣшительной силой и оригинальностью рѣзца Антокольскаго, она уже и теперь могла-бы положить основаніе новой эрѣ, а это она, по всему вѣроятію, со временемъ и выполнитъ... Русскіе и до сихъ поръ не нашли ключа съ своей собственной, столько сложной натурѣ; они еще не умѣютъ достаточно проникнуть въ глубину своего характера, своей національной музыки; они не умѣютъ воспользоваться оригинальностью, коренящуюся въ ихъ отечественной почвѣ, исходящую только изъ этой почвы, и неотдѣлимой отъ ея снѣговыхъ пустынь, степей и того, какъ ея сыны чувствуютъ и понимаютъ жизнь и смерть. Все это однажды дастъ ихъ музыкѣ той индивидуальную физиономію, безъ которой русская музыка, какъ-бы превосходна она ни была, все-таки остается вариантомъ общеевропейской музыки. При ихъ порывѣ, при ихъ вѣрѣ въ собственную силу и талантъ, русскіе навѣрное однажды найдутъ и то, чего имъ до сихъ поръ отчасти не хватаетъ, Искусство русскихъ — еще юно, а въ искусствѣ юность рѣдко можетъ считаться преимуществомъ. Они уже дали много такое, что достойно изумленія, и будутъ все дальше и дальше идти на пути совершенства и славы!»

Все это — тирады, совершенно невѣроятныя въ устахъ Листа. Мы имъ никоими судьбами не можемъ и не должны вѣрить. Въ концѣ концовъ, приписываемыя тутъ Листу фразы сводятся къ одному главному обвинительному пункту: по увѣренію Янки Воль, Листъ находилъ у новыхъ русскихъ музыкантовъ слишкомъ мало *національности*, и слишкомъ много *общеевропейской музыки*. Это нѣчто такое, что для Листа было-бы совершенно немыслимо, даже помимо

всего того, что мы читаемъ въ его письмахъ за много десятковъ лѣтъ. Совершенно немислимо, чтобы такой гениальный человекъ вообще, и гениальный музыкантъ въ особенности, проглядѣлъ, словно въ какой-то куриной слѣпотѣ, то, что именно составляетъ главную характеристическую черту новой русской музыки—ея глубокую, искреннюю, бросающуюся въ глаза *национальность*! У нашей музыки, еще со времени ея великаго родоначальника, Глинки, что всегда было на самомъ первомъ планѣ? Это именно национальность. Что только у насъ создано до сихъ поръ въ музыкѣ самаго великаго, имѣющаго будущность—это национальное. Углубленіе въ подлинныя основы русской народной музыки, самое близкое знакомство съ русскою народною пѣснью, съ русскими церковными пѣснопѣніями и ихъ оригинальнымъ складомъ — это-то всегда именно и было главнымъ нервомъ всѣхъ стремленій настоящихъ русскихъ музыкантовъ, за послѣднія десятилѣтія. И насъ будутъ увѣрять, будто-бы Листъ этого не видалъ, не понималъ! Станутъ пробовать убѣждать насъ, что Листъ думалъ что-то совершенно противоположное, онъ, который слышалъ и зналъ не только «Жизнь за царя», «Руслана» и «Русалку», но и «Игоря» Бородина, «Псковитянку», «Майскую ночь», «Снѣгурочку» Римскаго-Корсакова ¹⁾, «Комаринскую», «Бабу-Ягу», «Казачка», «Чухонскую», «Садко», «Среднюю Азію», «Стеньку Разина», русскія увертюры Балакирева и Римскаго - Корсакова, «Дѣтскую» Мусоргскаго и множество романсовъ его же, а также Бородина,

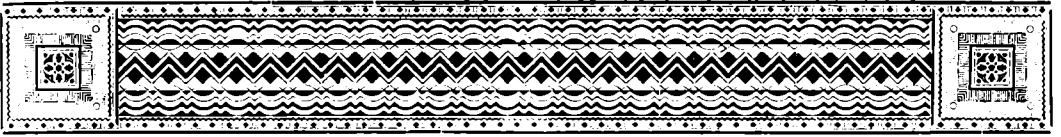
¹⁾ «Бориса Годунова» и «Хованщину» Мусоргскаго Листъ, кажется, не зналъ.

Балакирева, Римскаго - Корсакова. И будто-бы Листъ во всемъ этомъ еще не замѣтилъ *национальнаго* элемента, совѣтовалъ русскимъ не забывать его, хорошенько обратиться къ нему! Какая нелѣпость! Листъ долженъ былъ бы быть какимъ-то совершенно ничтожнымъ, бездарнымъ на постиженіе, ничего не разумѣющимъ музыкантомъ, чтобъ не понять, не увидать въ этой массѣ созданій—именно національной ноты и горячо бьющейся жилы, и чтобъ вмѣсто того произносить банальныя фразы о русскихъ «степяхъ и снѣгѣ».— Но если отъ соображеній общихъ, глазныхъ, мы перейдемъ къ фактамъ, то, въ письмахъ и разговорахъ Листа, мы встрѣчаемъ тысячу подтвержденій тому, что Листъ думалъ и выражалъ постоянно на счетъ новой русской музыкальной школы совершенно другое, чѣмъ ему приписываетъ Янка Воль. Именно за ея *особенность*, национальную оригинальность и новизну—уже не говоря о талантливости—Листъ выше всего цѣнилъ эту школу, и противопоставлялъ всѣмъ остальнымъ музыкальнымъ школамъ современной Европы. Тамъ онъ находилъ анемію, малокровіе, здѣсь—живую, свѣжую жизнь, бьющую ключемъ, и восклицалъ. «Вы мнѣ нужны, вы русскіе, безъ васъ я быть не могу!» Листъ, глядя на новыхъ русскихъ музыкантовъ, точно будто со страстью повторялъ великолѣпныя слова Пушкина:

«... Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! Не я
Увижу твой могучій поздній возрастъ,
Когда переростешь моихъ знакомцевъ,
И старую главу ихъ заслонишь
Отъ глазъ прохожаго...»

В. Стасовъ.





Музыка на XVI Всероссийской Выставкѣ въ Н.-Новгородѣ.

I.

Русь издревле не чуждалась пѣнія. Подтверженія тому находятся у лѣтописцевъ. Правда, въ началѣ исторической эры свѣдѣнія ихъ были скудны и отрывочны. Но послѣ того, какъ князь Владиміръ, принявъ крещеніе въ Корсуни, возвратился оттуда съ первымъ митрополитомъ Михаиломъ, епископами, іереями и пѣвцами, въ исторіи пѣнія въ Россіи начали появляться и болѣе обстоятельныя изложенія его состоянія. Вмѣстѣ съ распространеніемъ вѣры, начало распространяться и церковное пѣніе. Определенная исторія церковнаго пѣнія появляется въ XI вѣкѣ и вплоть до XIV-го мы имѣемъ уже рукописныя нотныя книги: Кондакари, Тріоди, Минеи, Параклитики и т. д. Вотъ что пишетъ Мезенецъ въ XVII вѣкѣ о состояніи церковнаго пѣнія: «распрострѣся и умножися толкимъ долговременствомъ сего пѣнія ученіе во вся грады и монастыри великороссійскія епархіи и во всѣ предѣлы ихъ». Мезенецъ произноситъ слово «ученіе», значитъ оно существовало уже въ его время. Впрочемъ, пѣвческія школы появились на Руси гораздо раньше. Такъ въ 1052 году при Ярославлѣ первомъ, въ 1130 г. при Мстиславѣ, греческіе пѣвцы передавали свои познанія въ пѣніи, а дочь Всеволода Ярославича, въ своей монастырской школѣ, между прочими предметами, ввела и обученіе пѣнію. Такимъ образомъ уже въ это отдаленное время имѣлись общественныя и частныя училища, гдѣ преподавало преподаваніе церковныхъ пѣснопѣній. Число обучавшихся, видимо, достигало большой цифры. Тогдашнія лѣтописи говорятъ о клиросахъ Киевскомъ, Московскомъ, Новго-

родскомъ, Владимірскомъ, и многіе изъ нихъ, за хорошее пѣніе, пользовались славой. Изъ пѣвцовъ, или какъ ихъ величали тогда — доместиковъ, выдѣлялись своимъ умѣніемъ пѣть «гораздо», «словутно», Дмитрій изъ Перемышля, Лука Владимірскій, Кирикъ изъ Антоніева Новгородскаго монастыря. Знаніе церковнаго пѣнія присуще было не однимъ служителямъ церкви, или людямъ близко съ ней соприкасающимся. Къ нему и народъ былъ не безучастенъ. Въ 1146 году Звенигородцы пѣли по поводу освобожденія отъ вражескихъ полчищъ. Распространенію церковнаго пѣнія въ массахъ особенно помогъ Стоглавый Соборъ. Въ его постановленіи сказано: «чтобы всѣ священники и діакони и всѣ православные христіане въ каждомъ градѣ, и по волостемъ, и по селамъ, предавали имъ своихъ дѣтей на ученіе грамотѣ и на ученіе книжнаго письма, и церковнаго пѣнія и чтенія наложнаго». Къ XVI и XVII вѣкамъ такія школы, гдѣ обучали и пѣнію, были чуть ли не повсюду. Тѣмъ временемъ сформировались хоры царскіе и патріаршіе изъ дьяковъ и поддьяковъ. За свое хорошее пѣніе они пользовались почетомъ и уваженіемъ. Это въ большой мѣрѣ свискали они прилежнымъ занятіемъ пѣніемъ и приведеніемъ въ порядокъ книгъ пѣснопѣній. Къ семнадцатому столѣтію, такъ къ началу его, стало извѣстно изображеніе звуковъ нотнo-линейными знаками, или знаменами. Въ 1770 году приступлено къ печатанію, первый разъ въ Россіи, нотныхъ книгъ церковнаго пѣнія, московской синодальной печатней. По этимъ книгамъ исполненіе церковнаго пѣнія и изученіе его продолжалось до начала нынѣшняго столѣтія. Съ 1847 г. наблюденіе за вѣрнымъ исполненіемъ

церковнаго пѣнія предоставлено Придворной пѣвческой капеллѣ, а забота и попеченіе о немъ вообще вѣрена Святѣйшему Правительствующему Синоду. Вотъ въ самыхъ наикраткихъ, далеко-далеко не полныхъ чертахъ историческія справки о церковномъ пѣніи въ Россіи.

II.

Свѣтское пѣніе въ Россіи также извѣстно и любимо съ давнихъ временъ, можно сказать—со временъ мѣологическихъ. Баянъ, пѣвецъ—музыкантъ, вѣдалъ слушателямъ про битвы, славу, старину. Его зналъ не только народъ, но и болѣе высшее сословіе. «Вѣщія пѣрсты на живыя струны въскладе, онѣ же сами княземъ славу роко-таху». Послушать пѣвца, сказателя, любимое удовольствіе нашихъ предковъ, потому что въ пѣніи и словахъ его часто стражалося народное горе, радость, надежда. Былинный эпосъ не разъ раскрывалъ страницы, убѣждавшія насъ въ любви славянъ къ пѣнію. Вспомните хотя бы Василя Буслаевича. «А и нѣтъ у насъ такого пѣвца въ славномъ Новѣ-Городѣ, супротивъ Василя Буслаевича»,—говорится въ былинѣ объ этомъ богатырѣ. Кому, наконецъ, неизвѣстно сказаніе о славномъ, богатомъ Новгородскомъ купцѣ Садко, заставившемъ «гусельками яровчатами» пойти въ приплясъ все подводное царство озера Ильменя. Но и помимо этихъ данныхъ, существуютъ другія, доказывающія любовь славянъ къ музыкѣ. Послѣ Рождества Христова, въ четвертомъ вѣкѣ, лѣтописцы Византіи называютъ нашихъ предковъ «пѣснолюбивыми». Тѣ же лѣтописцы передаютъ слѣдующій фактъ. Во время войны съ ханомъ Аварскимъ, греки, въ числѣ многихъ, захватили еще три человекъ въ плѣнъ, у которыхъ вмѣсто оружія были кивары или гусли. Когда ихъ спросили: кто они?—они назвали славянами и добавили, что оружіемъ владѣть не могутъ и только, любя музыку, играютъ на гусяхъ. Далѣе, при раскопкахъ древнѣйшихъ могилъ, кургановъ, ученые не разъ находили обломки музыкальных инструментовъ, такъ или иначе говорившихъ за почтеніе и вниманіе сла-

вянъ къ музыкѣ. Съ глубокой древности сохранились на Руси хороводы, игрища, сопровождавшіеся пѣніемъ. Оно же неразлучный спутникъ и различныхъ обрядовъ языческой старины, какъ напр. ярилинъ день, веснянки, колядки, купалы, проводы масленицы. Мало того, что музыка, или вѣрнѣе пѣніе, процвѣтало въ общественномъ, мірскомъ быту, въ меньшей мѣрѣ привилось оно и въ семьѣ: рождался на свѣтъ младенецъ,—въ честь событія складывалась и «велась» пѣсня; выходилъ кто замужъ или женился, обрядъ сопровождался приличествующими словами, причитаіями и пѣніемъ, а умершаго провожали жалобными воплями—пѣснями. Казалось, народное пѣсенное творчество проявлялось повсюду, и по нему можно наблюдать весь строй русской народно-исторической жизни. На пиряхъ слышалась «плясба, гульба, пѣсни бѣсовскія, сонѣли, бубины»; на свадьбахъ народъ пѣлъ пѣсни, стучалъ въ сковороды, тазы и иные предметы, попадавшіеся подъ руку. Лѣтописцы говорятъ, что Святославъ Ярославичъ пировалъ съ дружиною, а его потѣшали люди «овы гусельные гласы испущающіе, другіе же органные гласы поюще, инымъ замарные писки гласящимъ, и тако всѣмъ играющимъ и веселящимся, яко же обычай есть предъ княземъ». На обѣдахъ у царя Михаила Феодоровича играли на скрипкахъ, арфахъ, на свадьбѣ Алексѣя Михайловича слышались суренки, трубы, литавры. Вообще за обѣднымъ столомъ многихъ русскихъ царей раздавалось пѣніе. Въ народѣ распространены были гусли, свирѣли, гудки, балалайки, дудки и бубины. Пльсы, глумцы, свирѣльники, шпыни и скоморохи иногда бродили по Руси цѣлыми толпами. Помимо «бѣсовскихъ», т. е. мірскихъ пѣсенъ, въ домашнемъ быту пѣлись стихи и каноны духовнаго содержанія. Словомъ, изъ народнаго пѣсеннаго творчества дѣйствительно можно составить понятіе объ историческомъ складѣ жизни нашихъ предковъ. Къ сожалѣнію, въ исторіи свѣтскаго пѣнія были моменты, сильно тормозившіе развитіе не только его, но и инструментальной музыки. Въ памятникахъ Вѣтринскаго упоминается объ Апостольскомъ постановленіи, воспре-

щающемъ христіанамъ играть на скрипкѣ, на арфѣ, на лирѣ, ослушники же будутъ лишаемы за то таинства крещенія. Св. Іоаннъ Златоустъ, въ своихъ бесѣдахъ съ паствою, не разъ высказывался противъ свѣтскаго пѣнія. Голоса эти нашли практическую почву въ древней Руси, когда было введено христіанство. Аскетическій, непріязненный взглядъ византійцевъ на все мірское, вольное, веселое, привился у насъ до того, что свѣтское пѣніе обличалось публично. Всѣмъ очень хорошо извѣстенъ фактъ, дошедшій до насъ въ лѣтописи о кіевскомъ князѣ Святославѣ Ярославичѣ, обличеннымъ на пиру преподобнымъ Θεодосіемъ, велѣвшимъ прекратить «пиръ веселый». Не менѣе также знакомо и то, какъ «тишайшій» Алексѣй Михайловичъ повелѣлъ собрать на Москвѣ всѣ «бѣсовскіе гудебныя сосуды», которые вывели на пяти возахъ и сожгли за рѣкой Москвой. Однако, какъ не строги были мѣры противъ распространенія свѣтскаго пѣнія, на Руси оно продолжало жить, ибо брало свой источникъ изъ самыхъ живыхъ и глубокихъ началъ натуры русскаго человѣка. Тѣ старинныя пѣсни, сказанія, которымъ, казалось, суждено было исчезнуть вмѣстѣ съ язычествомъ, такъ вкоренились въ житейскій обиходъ населенія, что и теперь, кое-гдѣ, мы находимъ ихъ признаки. Сборники народныхъ пѣсень Балакирева, Римскаго-Корсакова, Лисенко, Прокунина и др. подтверждаютъ это явленіе очень ясно. Итакъ, живая, мощная струя народнаго пѣсеннаго творчества прорвала преграды, сохранилась въ массахъ какъ природный психическій факторъ и тѣмъ доказала, что любовь русскаго народа къ пѣнію, какъ свѣтскому, такъ и церковному, течетъ своимъ вѣчнымъ русломъ, своею вѣчной чередой.

III.

Мы умышленно представили историческіе матеріалы о церковномъ и свѣтскомъ пѣніи въ Россіи. Этимъ мы хотѣли сказать, что у народа существуетъ истинная любовь къ музыкѣ, что онъ не чуждъ былъ предаваться ей и въ тяжелыя и радостныя переживанія.

Всевозможныя душевныя настроенія его вылились лучше всего въ народную пѣснь. Въ ней много оригинальнаго, самобытнаго, мелодическаго, гармоническаго и ритмическаго склада, и не даромъ наши композиторы построили на ней цѣлую школу, оцѣнка которой, вполне справедливо, разрастается все шире, все выше, и не только уже у насъ, на Руси, но и въ Западной Европѣ.

Теперь посмотримъ, въ какой степени стоитъ пѣніе нашихъ народныхъ начальныхъ школъ. Для этого воспользуемся матеріалами XIX научно-учебнаго отдѣла всероссійской выставки въ Нижнемъ-Новгородѣ. Прежде всего, какъ относится теперь сельчанинъ къ пѣнію? Предъ нами докладъ о пѣніи учителя И. С. Марциновскаго съѣзду учителей и учительницъ народныхъ училищъ Днѣпровскаго уѣзда, Таврической губ., состоявшемуся въ 1882 г.—«Господа»,—восклицаетъ докладчикъ, — «я думаю, что всякій изъ васъ знаетъ, какъ высоко цѣнятся крестьянами, въ селахъ, церковное пѣніе. Тотъ учитель, который преподаетъ пѣніе, хорошо могъ замѣтить, съ какой охотой дѣти вообще, дѣвочки же въ особенности, посѣщаютъ училище, въ которомъ преподается пѣніе, съ какою радостью и наслажденіемъ родители стоятъ въ церкви, слушая пѣніе своихъ дѣтей! Какое довѣріе народъ питаетъ къ той школѣ, гдѣ преподаютъ пѣніе, это испытать каждый учитель, или могъ испытать».—Въ этихъ возгласахъ и обращеніяхъ скромнаго труженика учителя, вы не можете не чувствовать искренности. Кажется даже за его словами высказались тысячи, десятки тысячъ мужицкихъ голосовъ. И нельзя, поэтому, не довѣрить ихъ дѣйствительной любви къ пѣнію. Въ доказательство приведемъ мнѣніе инспектора народныхъ училищъ Козловскаго уѣзда, Тамбовской губерніи, высказанные въ 1885—1886 гг. «Пѣніе является лучшимъ украшеніемъ школы, которымъ наиболѣе дорожатъ населеніе». Обратите вниманіе: «наиболѣе дорожить населеніе». Наконецъ, ради убѣдительности, сошлемся еще на слова А. Раменскаго, составителя отчета о состояніи народныхъ училищъ Пермской губерніи, за 1893 г., сказавшаго слѣдующее: «Родители учащихся въ народныхъ шко-

лахъ высоко цѣнять участіе своихъ дѣтей въ богослужебномъ пѣніи». Все это не маловажные факты любви какъ учащихъ, такъ и деревенскаго населенія къ пѣнію. Такимъ образомъ, все засвидѣтельствовавшее историческимъ прошлымъ отозвалось на настоящемъ далеко не безслѣдно. Но, мало того, въ различныхъ докладахъ, отчетахъ, запискахъ, повсюду слышатся звонкіе голоса, ратующіе за эту живую любовь народа къ пѣнію.

Земскія и городскія управленія не могли, конечно, не замѣтить этой особенности, столь благотворно вліяющей на пробужденіе гуманныхъ чувствъ ребятишекъ. И вотъ пѣніе, по возможности, вводится въ программы почти какъ обязательный предметъ обученія. Такъ, въ школахъ грамотности оно обусловлено положеніемъ 1891 г., въ церковно-приходскихъ школахъ правилами 1884 г. Еще того ранѣе, а именно въ 1872 г., пѣніе введено было въ городскихъ училищахъ и одновременно въ народныхъ министерскихъ.

Интересно прослѣдить, какъ преподается пѣніе въ этихъ учебныхъ заведеніяхъ, что служитъ класснымъ пособіемъ и какъ, вполнѣ, исполняется пѣніе. Вотъ, напримѣръ, школы грамотности и церковно-приходскія. Въ нихъ, по программѣ, полагается два часовыхъ урока въ недѣлю и четыре получасовыхъ по окончаніи уроковъ остальныхъ предметовъ. За это количество часовъ въ первомъ году проходятся съ голоса или по наслышкѣ простѣйшія церковныя пѣнопѣнія, сначала на одной нотѣ, затѣмъ на двухъ, трехъ и четырехъ. За годъ учащіяся знакомятся съ квадратною нотой, съ начертаніемъ ея и названіемъ въ цефалномъ ключѣ. Вслѣдъ за тѣмъ дѣлается переходъ къ длительности ноты, т. е. цѣлой, половинной, четвертной, восьмой, ноты съ точкой, и годъ оканчивается изученіемъ всей литургіи Іоанна Златоустаго. На второй годъ изучаются простѣйшія пѣнопѣнія всенощнаго бдѣнія, стихиры на «Господи возвахъ», тропари всѣхъ гласовъ и пасхальные ирмосы. Въ двухклассныхъ школахъ первый и второй годы идутъ по указанной уже программѣ, и только въ третьемъ и четвертомъ годахъ есть существенныя добавленія. Вся программа,

очевидно, направлена къ образованію такого хора, который могъ бы явиться исполнителемъ на церковномъ клиросѣ. Отъ себя лично прибавимъ, что въ нѣкоторыхъ школахъ разучиваются и свѣтское пѣніе. На это намъ указывали сами учителя и учительницы, собравшіеся на выставку съ цѣлью ея осмотра.

Но перейдемъ къ программамъ пѣнія въ начальныхъ сельскихъ и городскихъ училищъ вѣдомства министерства народнаго просвѣщенія. Нужно замѣтить, предметъ этотъ понимается, истолковывается и преподается въ послѣднихъ гораздо шире и цѣлесообразнѣе, чѣмъ въ школахъ грамотности и церковно-приходскихъ. Причину этого явленія объяснимъ ниже. Въ нѣкоторыхъ губерніяхъ и уѣздахъ наблюдается большое сходство программъ тѣхъ и другихъ начальныхъ училищъ. Такъ, напримѣръ, программы училищъ петербургскаго учебнаго округа и пермскихъ — аналогичны. Инспекторъ народныхъ училищъ Пермской губерніи взялъ за образецъ программу петербургскаго учебнаго округа. Какъ тамъ, такъ и здѣсь, въ первый годъ проходятся приготовительныя упражненія со слуха, съ голоса, потомъ дѣлается переходъ къ простѣйшимъ пѣнопѣніямъ на 1, 2, 3 и 4 ступеняхъ. Въ слѣдующемъ году поется литургія, пѣнопѣнія съ нижнимъ вводнымъ тономъ къ тетра хорду и пѣнопѣнія съ постепенно прибавляющимися ступенями вверхъ и внизъ отъ тетрахорда. Послѣдній годъ завершается литургіей Іоанна Златоустаго, пѣніемъ всенощнаго бдѣнія, гласовъ, величаній и, наконецъ, ознакомленіемъ съ нотописаніемъ. Печально, еслибъ названныя скудныя и одностороннія программы были преобладающими. Въ сущности знакомство учащихъ съ «музыкальной грамотой» тутъ почти не затрогивается. Все дѣло направлено только на возможно скорѣйшую практику его въ церквахъ. Къ счастью, мы встрѣтили программы, гдѣ любопытство и запросъ ученика можетъ удовлетвориться въ большей мѣрѣ. Указанія на это находятся въ отчетѣ и лѣтнихъ курсахъ пѣнія учителей Тамбовской губерніи. Что изучили учителя, то пойдетъ и въ школу. Въ программѣ значится изученіе первой половины гаммы, элементарная теорія музыки, знакомство

съ квадратной и круглой нотной системой. Кроме того, отдѣльно проходитъ мелодика, гармонія, ритмика, выразительность въ пѣннн, а также обученіе на скрипкѣ, какъ вспомогательномъ инструментѣ въ преподаванн. Важнѣе всего — организація преподаванн въ школахъ. Это именно то, на чемъ мы склонны строить догадку о проведенн всего изученнаго учителемъ въ народную среду. Нѣтъ сомнѣнн, прошедшнй хотя бы и половинную долю приведенной программы, не будетъ уже бродить въ потемкахъ музыкальныхъ мудростей. Въ объяснительныхъ запискахъ училищныхъ совѣтовъ къ программамъ, высказывается забота и желаніе вести пѣвческоедѣло путемъ возможно правильнымъ. Мотивируется это соображеніемъ слѣдующихъ двухъ свойствъ: сохраненн ученикамъ времени и пріученн ихъ любовно относиться къ изучаемому предмету.

Какія же руководства предлагаются учащимся? Въ школахъ грамоты и церковно-приходскихъ пользуются «Учебнымъ обиходомъ нотнаго церковнаго пѣнн» изд. Святѣйшаго Синода, «Краткимъ руководствомъ къ первоначальному изученн церковнаго пѣнн по квадратной нотѣ» Д. Соловьева, поются же пѣснопѣнн изданн Соловьева, С. Миропольскаго, А. Архангельскаго. Въ отчетѣ дирекціи народныхъ училищъ Саратовской губ. за 1894 г. въ числѣ руководствъ и учебниковъ имѣется «Пѣнн литургнн» Архангельскаго, сборники дѣтскихъ пѣсенъ Дольда, Маренича и Фаминцына. Въ уѣздныхъ училищахъ той же губернн приняты слѣдующн учебныя пособия по церковному пѣнн: Обиходъ, изданн Придворной пѣвческой капеллы, сборникъ церковныхъ пѣснопѣнн, изд. Саратовскаго духовно-просвѣтительнаго Союза и сборникъ молитвъ Рожнова. Въ кругъ учебныхъ пособн свѣтскаго пѣнн входятъ сборники пѣсенъ Соловьева-Несмѣлова, Мамонтовой, Маренича, Рожнова. Учебныя пособия по церковному пѣнн въ городскихъ училищахъ той же губернн тѣ же, что были приведены нами и раньше. Въ свѣтскомъ пѣнн училищный совѣтъ видитъ необходимое воспитательное средство и въ своей объяснительной запискѣ говорить: «лучшнй матеріалъ по своему со-

держанн для начальной школы представляютъ народныя отечественныя пѣнн. Онѣ укрѣпляютъ чувство народности, знакомятъ съ душевнымъ состояніемъ, характеромъ и стремленнми людей роднаго края». На этомъ основанн совѣтъ дѣлнть все пѣснн на героическія, сильныя духовнымъ мужествомъ и пѣснн нравственнаго содержанн, проливающн свѣтъ нравственныхъ идей. Отсюда предлагается съ учащимися младшаго возраста проходить легкія по идеи и музыкальности пѣснн, пѣнн же учениковъ старшаго отдѣленн должно быть болѣе содержательнымъ. Въ числѣ учебныхъ источниковъ свѣтскаго пѣнн рекомендуются сборники народныхъ пѣсенъ М. Балакирева, П. Римскаго-Корсакова, Прокунина, подѣ редакціей Чайковскаго и сборники дѣтскихъ пѣсенъ Альбрехта.

Теперь придется коснуться того, какъ исполняется учащимися пѣнн въ смыслѣ стройности и выразительности. Намъ опять помогутъ свидѣтельства отчетовъ. Все они сходятся въ приговорѣ, что пѣнн исполняется великолѣпно, какъ церковное такъ и свѣтское. Инспектора и директора народныхъ училищъ, прослушавшіе школяровъ, приходятъ въ восторгъ, а иногда и въ умиленн. Выражается это у нихъ иногда специально-музыкальными терминами, и потому есть основанн предполагать въ критикахъ достаточное знакомство съ музыкой. «Чтобы имѣть понятн объ этихъ крестьянскихъ хорахъ, нужно ихъ слышать, — пишеть инспекторъ Козловскаго уѣзда, Тамбовской губ., и продолжаетъ: «Въ истекшемъ году (188^{5/6}) мнѣ пришлось присутствовать на вечерней спѣвкѣ въ одномъ изъ училищъ. Хоръ, состоящн изъ учениковъ училища и 6—7 любителей, въ рваныхъ полушубкахъ и лаптишкахъ, представлялъ довольно странную пѣвческую капеллу и съ перваго взгляда трудно было подумать, чтобы эта пестрая толпа способна была такъ стройно и гармонично исполнять произведенн Бортнянскаго и Турчанинова. Вообще крестьяне большн любители пѣнн». Въ другомъ инспекторскомъ докладѣ земству объ исполненн, говорится вообще о прекрасномъ пѣнн учебныхъ сельскихъ хоровъ съ такимъ выводомъ: «Лучшихъ успѣховъ въ этомъ отношенн въ начальной школѣ дости-

гнуть едва ли возможно». Къ великому сожалѣнію, мы мало могли бы дать свѣдѣній о пѣніи въ низшихъ учебныхъ заведеніяхъ, если бы не было подъ руками прямо таки драгоценнаго обзора «Коммисіи по устройству Педагогическаго Отдѣла Министерства Народнаго Просвѣщенія на Всероссийской выставкѣ», составленнаго А. Острогорскимъ. Цифры обзора приводятъ къ самымъ радостнымъ и совершенно не ожидаемымъ выводамъ. Доставлены они были директорами и инспекторами народныхъ училищъ Россіи къ 1-му января 1894 г. Вотъ число училищъ, въ коихъ преподается пѣніе какъ предметъ добавочный. Мы возьмемъ прежде губерніи земскія. Въ нихъ низшихъ учебныхъ заведеній числится 21,082. Изъ нихъ пѣніе, какъ добавочный предметъ, введено въ 10,475 училищахъ. На самомъ низкомъ уровнѣ пѣніе стоитъ въ Олонецкой и Самарской губерніяхъ, особенно Самарской. Въ Олонецкой изъ 198 училищъ пѣніе существуетъ въ 47, въ Самарской 724 училища, а пѣнію обучаютъ лишь только въ 88! Въ дальнѣйшемъ итоги получаются слѣдующіе. Въ Сѣверо-Западномъ краѣ на 1,965 училищъ, съ пѣніемъ приходится — 1,591, въ Юго-Западномъ 1,159, изъ нихъ пѣніе въ 763 школахъ, въ Привислянскомъ 5,527 и школъ съ пѣніемъ 3,030, въ Прибалтійскомъ изъ 2,596 училищъ пѣнію обучаютъ въ 2,408 и въ Юго-Восточномъ краѣ на общее число 1,187 училищъ, таковыхъ съ пѣніемъ—503. Кромѣ того, на имѣющихся 112 школъ Архангельской губерніи приходится всего 43, гдѣ обучаютъ и пѣнію. На Кавказѣ всѣхъ низшихъ училищъ 2,858, изъ нихъ пѣніе въ 603-хъ, въ Сибири на 977, съ пѣніемъ 274 училища и въ Туркестанскомъ краѣ, съ входящими въ него областями Самаркандской, Сыръ-Дарьинской, Ферганской, на 91 приходится 64 школы съ пѣніемъ. Если подвести всѣмъ этимъ цифровымъ даннымъ итоги, то окажется слѣдующее. Всѣхъ низшихъ учебныхъ заведеній въ указанныхъ нами мѣстностяхъ 37,554, изъ нихъ пѣнію обучаютъ въ 19,754, т. е. преподаютъ его болѣе чѣмъ въ половинѣ существующихъ училищъ, составляющихъ 58% всего числа. Бѣльшее количество школъ, гдѣ преподается пѣніе, находится въ Прибалтійскомъ краѣ,

98%, и Сѣверо-Западномъ—81%. «Если принять во вниманіе, — говорится въ обзорѣ, — что для веденія преподаванія пѣнія необходима наличность нѣкоторыхъ условий, не всегда встрѣчающихся: музыкальныя способности у учителя, умѣніе вести уроки пѣнія, существованіе хоть какого-нибудь музыкальнаго инструмента, то станетъ понятнымъ, насколько утѣшительна цифра 58% училищъ, въ коихъ преподается пѣніе, столь важное съ точекъ зрѣнія религіозной и художественно-воспитательной». Само собою разумѣется, съ этими правдивыми словами нельзя не согласиться. И этого, кажется, достаточно для общаго знакомства съ положеніемъ пѣнія въ низшихъ учебныхъ заведеніяхъ.

IV.

Хорошее исполненіе пѣнія, а также и обученіе ему, зависитъ отъ преподавателей. Нанимать для этой цѣли отдѣльныхъ учителей невозможно. Денежныя средства училищъ очень скудны и едва покрываютъ самые необходимыя расходы. Въ городахъ, впрочемъ, имѣются и отдѣльные учителя пѣнія, служащіе за особое вознагражденіе. Въ справочной книгѣ городского исполнительнаго училищнаго комитета по гор. Саратову къ 1 января 1895 года въ двадцати начальныхъ училищахъ числилось 4 учителя пѣнія, получавшихъ жалованье въ размѣрѣ 1,330 руб. въ годъ. Въ 1893 году, какъ это видимъ изъ отчета директора народныхъ училищъ Пермской губ. А. Раменскаго, въ названной губерніи имѣлись три отдѣльныхъ преподавателя пѣнія. Однако, изъ доклада инспектора народныхъ училищъ Козловскаго уѣзда, Тамбовской губ., мы наблюдаемъ «примѣры, что по неспособности учителя, крестьяне нанимаютъ особаго регента». Изъ другихъ же докладовъ явствуетъ: «пѣніе дѣлаетъ значительные успѣхи и съ каждымъ годомъ развивается все больше. Учителя, способные преподавать пѣніе и руководить хоромъ пѣвчихъ, приобретаютъ все большую цѣну и значеніе; спросъ на нихъ съ каждымъ годомъ увеличивается». Но въ томъ и дѣло, этихъ «способныхъ преподавать» въ Россіи чрезвычайно мало. Въ шко-

лахъ грамоты и церковно-приходскихъ пѣвческое дѣло тянется положительно черепашьимъ шагомъ, а въ министерскихъ, хотя и въ тысячу разъ лучше, но еще далеко не доходить до маломальски желательной степени. Учителя, незнакомые даже съ самыми наизыскаемыми музыкальными познаніями, преобладающій процентъ. Въ отчетѣ о лѣтнихъ курсахъ пѣнія въ Липецкѣ, Тамбовской губ., составитель пишетъ: «Всего на курсы 1895 г. записалось 72 слушателя, изъ нихъ: учителей—46, учительницъ—16, учителей уѣздныхъ училищъ—6, городскихъ трехклассныхъ—10, городскихъ приходскихъ—6, начальныхъ—54. Разсортировавъ слушателей по познавательному цензу, результаты пришлось вывести, не смотря на слабость критерія, самые невыгодные». Оказалось «лицъ съ выдающимися способностями и знающихъ ноты—около 12, совсѣмъ не имѣющихъ понятія о нотахъ—30, прочіе 30 имѣли нѣкоторое понятіе о пѣніи, но знанія ихъ были безсвязны, большинство не имѣло понятія о тональностяхъ и значеніи ихъ. Что же касается методики пѣнія—то эта сторона дѣла была для *всѣхъ* совсѣмъ новой». Мы нарочно подчеркнули слово «всѣхъ», дабы отгнать тѣмъ вообще незнаніе предмета, самаго необходимаго для преподающаго музыкальную грамоту.

Но для лучшаго и окончательнаго знакомства съ музыкальными знаніями учителей, обратимся къ преподаванію этого предмета въ русскихъ учительскихъ семинаріяхъ и институтахъ. Въ этомъ случаѣ воспользуемся отчетами самыми типичными и характерными. Прежде о семинаріяхъ. Пѣніе въ нихъ считается предметомъ, включеннымъ въ программу, музыка же очень рѣдко. Въ большинствѣ семинарій на занятіе пѣніемъ количество часовъ отводится значительное. Въ Полоцкой учительской семинаріи, Витебской губ., на каждый классъ полагается два урока въ недѣлю, по 55 минутъ, въ Порѣцкой семинаріи три раза въ недѣлю по каждому классу, въ Оренбургской киргизской учительской школѣ два раза въ недѣлю и въ рязанской Александровской семинаріи въ приготовительномъ классѣ три раза въ недѣлю, столько же

въ первомъ и второмъ, въ третьемъ же по часу. Намъ интересно было бы знать болѣе точное опредѣленіе длительности урока. Отчеты не принимаютъ въ этомъ участія, или дѣлаютъ сбивчивыя указанія. Во всякомъ случаѣ, пѣніе въ учительскихъ семинаріяхъ преподается. Желательно знать, кѣмъ оно ведется, людьми ли подготовленными къ предмету обстоятельно, или практикантами-самоучками. Указаній не имѣется.

Въ такомъ случаѣ прямо придется перейти къ разсмотрѣнію того, что успѣваютъ воспитанники пройти за время пребыванія въ заведеніи. Ученики, напримѣръ, Полоцкой семинаріи, въ первомъ классѣ изучаютъ гаммы, упражняются въ пѣніи по цифирной методѣ Шева, изучаютъ нотную систему, знакомятся съ ея знаками. Въ то же время они поютъ церковныя пѣснопѣнія по упрощенному обиходу Придворной пѣвческой капеллы, Бахметева и другихъ композиторовъ. Изъ свѣтскаго пѣнія проходятся гимны и русскія пѣсни. Съ третьяго класса воспитанники посѣщаютъ общія хоровыя сѣвки. Выпускные слушаютъ методическіе приемы веденія уроковъ пѣнія. Для упражненій въ управленіи хоромъ, воспитанниковъ поочередно назначаютъ въ семинарскій хоръ, прежде на сѣвки, а потомъ и при пѣніи хора въ церкви. Въ семинаріи обученіе музыкѣ не обязательно. Но такъ какъ воспитанники заявляли желаніе учиться на скрипкѣ, какъ вспомогательному инструменту при обученіи пѣнію, то игра на скрипкѣ введена какъ добавочный предметъ. Уроки бываютъ ежедневно, въ свободное отъ занятій время, часа по полтора или два. Учащіеся раздѣлены по группамъ и каждая изъ нихъ ходитъ на урокъ два раза въ недѣлю. На нихъ преподается элементарная игра на скрипкѣ и теорія музыки. Нѣкоторые изъ воспитанниковъ этой семинаріи обучаются еще на духовыхъ инструментахъ. Это обстоятельство позволило образовать свой небольшой оркестръ, въ свободное отъ занятій время разыгрывающій легкія пьески. Кстаті сказать, оркестры въ учительскихъ семинаріяхъ начинаютъ прививаться довольно усильно. Такое заключеніе можно провѣрить по многочисленнымъ фотографическимъ снимкамъ, находящимся въ научномъ отдѣлѣ.

Новобугская семинарія имѣетъ, напри-
мѣръ, оркестръ въ 20 человекъ. Ана-
логичную постановку пѣнія и игры на
инструментахъ мы видимъ и въ порѣд-
кой учительской семинаріи. Лучше по-
ставлено музыкальное дѣло въ рязанской
Александровской учительской семинаріи.
Такъ, въ первомъ классѣ здѣсь прохо-
дится развитіе голоса на добавочныхъ
звукахъ высокаго и низкаго регистровъ.
изучаются болѣе трудные интервалы, а
также звуки, измѣненные діэзами и
бемолями, дѣленіе размѣра на простой
и сложный, на четный и нечетный. Къ
концу года воспитанники дѣлятся по
голосамъ и образуютъ хоръ для церков-
наго и свѣтскаго пѣнія. Во второмъ
классѣ приступаютъ къ мажорнымъ и
минорнымъ гаммамъ и ихъ главнымъ
трезвучіямъ. Затѣмъ дается понятіе о
мелодическихъ и гармоническихъ соче-
таніяхъ звуковъ. Послѣ этого присту-
паютъ къ пѣснопѣніямъ на четыре го-
лоса. Учебный годъ завершается прави-
лами задаванія тона по камертону и
узнаваніемъ различныхъ системъ изо-
браженія музыкальных звуковъ. Въ
третьемъ классѣ воспитанникамъ сооб-
щаются свѣдѣнія изъ элементарной тео-
ріи гармоніи, съ постепеннымъ построе-
ніемъ трезвучія въ четырехголосномъ
пѣніи, обращенія и главныя слѣдованія
этихъ трезвучій въ церковныхъ пѣсно-
пѣніяхъ. Послѣ этого слѣдуетъ разсмотрѣ-
ніе движенія голосовъ и запрещенныхъ
гармоническихъ послѣдовательностей,
разсмотрѣніе гармонизаціи композицій
Бортнянскаго, Турчанинова, Львова,
Виноградова и др. Затѣмъ проходятся
наглядныя сравненія достоинствъ нот-
ныхъ системъ, какъ-то: церковной, ита-
льянской, цифирной, знакомство съ цер-
ковными музыкальными книгами со
стороны ихъ музыкальной техники и со-
держанія. Важно то, что здѣсь обра-
щается особенное вниманіе на методи-
ческіе приемы и матеріалы для препода-
ванія пѣнія въ начальной школѣ, на
образованіе и управленіе хоромъ. Нельзя
не отнести съ сочувствіемъ къ такой
прекрасно составленной программѣ, и
въ особенности къ тому, какъ она успѣш-
но проходитъ воспитанниками. На по-
слѣднее обстоятельство указываетъ и
отчетъ семинаріи: «пѣніе доведено въ
семинаріи до желаемаго совершенства»,

говорится въ сказанномъ отчетѣ. Вос-
питанники любятъ и понимаютъ пѣніе.

Пѣніе въ учительскихъ институтахъ
введено положеніемъ, утвержденнымъ
13-го мая 1872 года. Однако, штатныхъ
должностей учителямъ пѣнія не отве-
дено, они служатъ по найму, получая
жалованья по 500 руб. въ годъ. Мы не
знаемъ, измѣнено ли въ настоящее время
это правило, но замѣтимъ вскользь, что
такое положеніе учителей пѣнія не со-
всѣмъ то выгодно можетъ отозваться
на нормальность теченія и развитія
предмета. Насколько, все-таки, учителя
пѣнія аккуратно относятся къ урокамъ,
говорить отчетъ Казанскаго учитель-
скаго института за 1894 г., показываю-
щій пропускъ учителемъ пѣнія лишь
одного урока въ учебномъ году. Въ ро-
списаніи того же института за 18^{94/95} гг.
на занятіе пѣніемъ отведено по одному
часу въ недѣлю. Этимъ, между про-
чимъ, измѣняется смыслъ положенія,
гдѣ въ особомъ приложеніи, таблицей
педѣльныхъ уроковъ на пѣніе отводится
два часа. Въ видѣ оговорки, въ роспи-
саніи упоминается, «въ послѣобѣденные
часы идутъ по классамъ уроки музыки
и ручного труда». Въ печатныхъ про-
граммахъ нѣтъ указаній на объемъ и
характеръ обученія пѣнію. Просматри-
вая таковыя нѣкоторыхъ институтовъ,
мы замѣчаемъ не мало самостоятельно
выработанныхъ программъ самими ин-
ститутами. Свѣдѣнія Бѣлгородскаго учи-
тельскаго института относительно обу-
ченія воспитанниковъ пѣнію и музыкѣ
указываютъ на промахи въ положеніи,
промахи, замѣченные и нами. Изъ та-
кого затруднительнаго состоянія Бѣлго-
родскій институтъ вышелъ слѣдующимъ
образомъ. Директика, специальное назна-
ченіе его, какъ педагогическаго учреж-
денія, наконецъ, убѣжденіе въ важности
пѣнія, какъ воспитательнаго элемента,
прямо таки вынудили институтъ выра-
ботать свою программу. Во 1-хъ пѣніе
введено въ число утреннихъ учебныхъ
часовъ, во 2-хъ институтъ старался от-
странить многія неудобства, препятство-
вавшія правильному посѣщенію уро-
ковъ, въ 3-хъ онъ поставилъ обученіе
пѣнію въ обязательство, въ долгъ. Для
этого имѣются два учителя пѣнія, поль-
зующихся даже правомъ голоса въ педа-
гогическомъ совѣтѣ. Это размахъ пи-

рокій! Но онъ идетъ еще дальше. При вступленіи въ институтъ, экзаменующіеся, на основаніи 17-ой статьи пріавильно о пріемѣ, испытываются въ способности къ пѣнію. По окончаніи учебнаго года всѣ учащіеся подвергаются экзамену пѣнія. Воспитанники занимаются предметомъ «съ охотой и неуклонно». Программа института немного обширнѣе семинарской, уже приведенной нами, по существу уже въ ней не замѣчается особо важныхъ отраслей музыкальнаго знанія. На что еще мы должны обратить вниманіе, такъ это на свободный выборъ воспитанниками обученія на нѣкоторыхъ добавочныхъ инструментахъ. Учатся они на рояли, віолончели, альту, духовыхъ. Ученіе на инструментахъ идетъ весьма усѣбно, говоря за способность учащихся. Словомъ, въ бѣлгородскомъ институтѣ музыкальное дѣло поставлено такъ высоко, что дѣятельность его можетъ служить примѣромъ. Если бы вообще въ современныхъ учительскихъ семинаріяхъ и институтахъ привилась музыка такъ превосходно, какъ тутъ, то душа наша могла бы этому только порадоваться.

Пріятно отмѣтить чрезвычайно симпатичную мысль, поддерживаемую начальствомъ институтовъ и семинарій. Воспитанники въ свободное отъ занятій время читаютъ, поютъ, играютъ на инструментахъ. Въ особо назначенные дни бываютъ музыкальные вечера, гдѣ солистами являются сами учащіеся. Безъ сомнѣнія, это натолкнетъ будущихъ дѣятелей устраивать потомъ нѣчто подобное и въ народныхъ школахъ.

Судя по даннымъ Научно-учебнаго Отдѣла, преподаваніе пѣнія и музыки въ названныхъ учебныхъ заведеніяхъ стоитъ въ слабой степени, не смотря на сознаніе педагогическихъ кружковъ всей пользы и очевидной важности предмета. Что это такъ, можно заключить изъ устройства лѣтнихъ курсовъ пѣнія по различнымъ губерніямъ. На нихъ сѣздается множество учителей и учительницъ, они жаждутъ познакомиться съ пѣніемъ. вмѣсто траты боль-

шихъ суммъ городами и земствами, не лучше ли было бы обратить вниманіе на возможно лучшую постановку и обстановку музыкальнаго дѣла педагогическихъ учебныхъ заведеній? Изъ за того, что эта часть у насъ въ заголѣ, творится нѣчто неладное. Частныя, сельскія общества приглашаютъ особыхъ регентовъ. Послѣдніе приносятъ съ собою вульгарныя городскія пѣсенки, антимузыкальныя и часто безнравственныя. Они извращаютъ лучшія стороны пѣснопѣнія, какъ церковнаго такъ и свѣтскаго. Впослѣдствіи явится испорченный музыкальный вкусъ, привычка къ пѣснопѣніямъ безсодержательнымъ и внѣшне-эффективнымъ. Учителя народныхъ училищъ могутъ спасти народъ отъ растлѣнія вкусовъ, создать въ немъ привычку къ хорошему пѣнію. У насъ много славныхъ народныхъ пѣсенъ, не початый ихъ уголъ, и черпать изъ него, значитъ, оказывать незамѣнимую услугу и народу и дѣлу. Вотъ почему и необходимо знаніе учителемъ пѣнія. «Всѣ, кому дороги интересы русскаго искусства,—пишетъ одинъ изъ инспекторовъ народныхъ училищъ, подмѣтившій упомянутый фактъ,—или, по крайней мѣрѣ, произведенія русскаго народнаго творчества... должны позаботиться о томъ, чтобы положить конецъ распространенію этихъ испорченныхъ вкусовъ». Другой дѣятель по народному образованію, А. Раменскій, въ своихъ желаніяхъ идетъ еще дальше. Онъ говоритъ: «Вполнѣ правильная организація пѣнія въ училищахъ требуетъ общихъ мѣропріятій». Глава, близкая, непосредственная глава народныхъ училищъ—это учитель. Чѣмъ больше онъ будетъ знать, тѣмъ больше передастъ народной средѣ неиспытанныхъ, живыхъ чувствъ, тѣмъ сильнѣе заставитъ биться ея сердце, тѣмъ большую благодарность найдеть въ народѣ. Пусть радѣтелямъ народной школы послужатъ путеводной звѣздой слова Никитина: «сѣйте покуда весна, добраго дѣла и слова не пропадутъ сѣмсна!»

Ив. Липаевъ.

(Продолженіе будетъ).





Луиза Никита.

Слышавшіе въ концертахъ 5—6 лѣтъ тому назадъ симпатичную пѣвицу — подростокъ были теперь пріятно изумлены, услышавъ г-жу Никита въ двухъ концертахъ Павловскаго вокзала—21 и 28-го августа. Изъ милой дѣвочки, Луиза Никита преобразовалась въ настоящую артистку, съ прекраснымъ голосомъ, обработаннымъ съ рѣдкимъ совершенствомъ. Оба концерта пѣвицы сопровождались шумнымъ и заслуженнымъ успѣхомъ, возроставшимъ съ каждымъ исполненнымъ ею номеромъ. Г-жа Никита выказываетъ не только отличную школу (голосъ ея технически обработанъ въ совершенствѣ), но тонкій художественный вкусъ. Какъ исполнительница — она принадлежитъ къ первокласснымъ артистамъ.

Луиза Никита—послѣдняя ученица извѣстнаго проф. Стракоша (къ школѣ котораго принадлежитъ и Аделина Патти) родомъ американка; она родилась 18 августа 1873 г. въ Вашингтонѣ. Восьми лѣтъ она уже начала заниматься музыкой подъ руководствомъ проф. Лероа (Le Roy), сопровождающаго ее, вмѣстѣ съ ея матерью, и въ настоящее артистическое путешествіе. Затѣмъ она поступила въ институтъ Rudy въ Па-

рижѣ, гдѣ пробыла 3 года. Въ Парижѣ г-жа Никита получила, вполнѣдствіи, 1-ю награду. Здѣсь же обратилъ на нее вниманіе Стракошъ, который и закончилъ ея вокальное воспитаніе.

15-ти лѣтъ Никита выступила въ первый разъ въ концертѣ въ Ниццѣ. Критика и публика привѣтствовали ее восторженно. Далѣе слѣдовали концерты въ Парижѣ, заслужившіе благосклонные отзывы лучшихъ артистовъ, между прочимъ Тамберлика. Извѣстность европейскую г-жа Никита пріобрѣтаетъ со времени перваго турнэ, начавшагося многочисленными концертами въ лондонскомъ Majesty-Theater, подъ управленіемъ Luigi Aditi. Ея путь захватилъ Англію, Шотландію, Ирландію, Австро-Венгрію, Швейцарію, Данію, Россію, Финляндію и, наконецъ, Америку.

Мы уже говорили о ея первомъ пріѣздѣ въ Петербургъ. Здѣсь она съ успѣхомъ выступила въ одномъ изъ симфоническихъ собраній Имп. Русскаго Музык. Общества (1889 г.) и въ концертѣ въ пользу Краснаго Креста, подъ управленіемъ покойнаго А. Г. Рубинштейна. Благодаря ея повсемѣстному успѣху, г-жа Никита была приглашена на Императорскую Москов-

скую оперную сцену, гдѣ она дебютировала въ партіи Церлины, монартовскаго „Донъ-Жуана“. Кромѣ того артистка гастролировала—въ теченіи одного или двухъ сезоновъ въ петербургской итальянской оперѣ (въ Маломъ театрѣ).

Какъ оперная артистка—г-жа Никита явленіе прекрасное. Прелестная внѣшность, хорошій голосъ, тонкое умѣнье обращаться съ нимъ и держаться на сценѣ въ особенности рельефно выступаютъ въ лучшихъ роляхъ ея репертуара—Миньоны, Джильды (Риголетто), Джульетты, Церлины (Fga-Diavolo и Донъ-Жуанъ), Сантуццы, Маргариты, Сомнамбулы, Манонъ и Розины. Массенэ нашель ея одной изъ поэтичнѣйшихъ толковательницъ своей Манонъ. „Г-жа Никита, пишетъ композиторъ, поразила меня не только своимъ отличнымъ пѣніемъ въ роли „Манонъ, но и своимъ драматическимъ талантомъ“. Точно также восхищался и покойный Амбруазъ Тома ея толкованіемъ партіи Миньоны.

Въ парижской „Oréga Comique“ г-жа Никита, числящаяся первой пѣвицей этого театра, создала цѣлый рядъ оперныхъ партій. Кромѣ многочисленныхъ (38) выходовъ, съ блестящимъ успѣхомъ въ роли Миньоны, артистка пѣла

Маргариту, Манонъ и Наварьянку подъ управленіемъ композиторовъ. Но, кромѣ Москвы, Петербурга и Парижа, пѣвица неоднократно выступала на лучшихъ оперныхъ сценахъ Европы, какъ гастролерша.

Г-жа Никита состоитъ солисткой Его Величества Короля Саксонскаго, награждена парижскими медалями Эрнста и „за искусство и науку“. Но, конечно, не этими наградами артистка должна гордиться, а тѣмъ голосомъ, которымъ она доставляетъ публикѣ такъ много наслажденія.

Настоящій пріѣздъ г-жи Никита въ Петербургъ связанъ съ крупнымъ артистическимъ турнэ по Россіи (подъ управленіемъ, какъ мы слышали, проф. Le Roy и московскаго импрессаріо Лангевица). Г-жу Никита сопровождаютъ извѣстный піанистъ Віанна да Митта (ученикъ Бюлова, нѣсколько лѣтъ тому назадъ концертировавшій въ Петербургѣ) и баритонъ г. Бюзонъ. Путешествіе начнется съ воложскихъ городовъ и продолжится, какъ намъ передавали, до мая будущаго года, когда артистка, по приглашенію персидскаго посланника, отправится концертировать ко двору Персидскаго Шаха.





Хроника.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Значеніе современныхъ музыкальныхъ вечеровъ Павловскаго вокзала.

Общественная жизнь показываетъ намъ, что нерѣдко интеллигентный классъ выдѣляетъ изъ своей среды не мало людей добровольно и безкорыстно обязывающихся отбывать ту или иную повинность. Если бы по этому поводу свободный наблюдатель вздумалъ совершить маленькую экскурсію въ область статистики, то, по всей вѣроятности, должепъ былъ бы поставить павловскихъ дачниковъ въ первые ряды упоминаемыхъ добровольцевъ. Возложенная ими на себя добровольная миссія заключается въ ежедневномъ посѣщеніи музыкальныхъ вечеровъ Павловскаго вокзала и, надо отдать имъ полную справедливость, — миссія эта выполняется ими съ примѣрною и завидною исправностью. По крайней мѣрѣ втеченіе трехъ мѣсяцевъ, или цѣлой четверти года, павловскіе дачники посвящаютъ себя добросовѣстному отбыванію этой повинности и ежедневно, не смотря ни на какую погоду, собираются у того вождельннаго мѣстечка, гдѣ каждый вечеръ отъ 8 до 11 часовъ раздаются звуки музыки.

На основаніи сказаннаго и въ виду того, что предметъ настоящихъ строкъ

касается вопросовъ музыкальныхъ, мы должны придти къ тому естественному выводу, что наши добровольцы воодушевлены самой пламенной любовью къ музыкѣ.

И, однако, такое заключеніе, какъ мы сейчасъ увидимъ на самомъ дѣлѣ, едва ли будетъ справедливымъ и основательнымъ. Статистика въ нашемъ случаѣ окажетъ намъ сомнительную услугу и, пожалуй, приведетъ къ результатамъ совсѣмъ неожиданнымъ. Поэтому, оставивъ ее въ сторонѣ, присмотримся лучше къ нашимъ усерднымъ добровольцамъ на самомъ мѣстѣ ихъ священнодѣйствія.

На первыхъ же порахъ ваяь, читатель, приведетъ въ смущеніе волнующаяся толпа слушателей, проявляющая оживленіе совершенно необычное для концертной аудиторіи. Вамъ, конечно, покажется страннымъ, что это оживленіе, происходящее отъ громкаго говора и смѣха, не только не прекращается, но даже усиливается во время исполненія музыкальныхъ пьесъ. Но очень скоро вы начинаете постигать толпу: ея немолчная болтовня, смѣхъ и хожденіе по залѣ даютъ вамъ ясно понять, что большая часть ея весьма равнодушна ко всему происходящему на эстрадѣ, и

что эта самая эстрада служить ей лишь предлогомъ для сборища въ опредѣленные часы.

Справедливость требуетъ, однако, отмѣтить, что бываютъ дни, когда павловская публика напоминаетъ до нѣкоторой степени собою концертную публику зимняго сезона, т. е. довольно терпѣливо выслушиваетъ концертную программу, сидитъ на мѣстахъ спокойно и вообще выказываетъ уваженіе къ музыкальной обстановкѣ собранія. Такое сравнительное благонавіе проявляется павловскими дачниками въ дни симфоническихъ концертовъ, происходящихъ по вторникамъ и пятницамъ. Но въ эти дни, пожалуй, еще рельефнѣе вырисовывается отношеніе публики къ музыкальному искусству.

Лишь только наступаетъ антрактъ, мученики охоты слѣшать обмѣняться впечатлѣніемъ о томъ гнетѣ, который пришлось имъ испытать втеченіе цѣлаго часа. Всюду, при этомъ, куда бы вы ни повернулись, вы неизбежно натолкнетесь на одинъ изъ слѣдующихъ діалоговъ.

— Что это онъ такое тянетъ сегодня, я едва дождалась конца, — замѣчаетъ одна барыня другой. — Да вѣдь это всегда такъ, — отвѣчаетъ ей пожилая сосѣдка; — нынче программы совсѣмъ испортились: ничего веселаго здѣсь болѣе не услышишь.

— Вотъ вы все говорите «симфонія», — ядовито обращается къ своему собесѣднику сѣдой господинъ съ желчнымъ выраженіемъ лица; — хорошо-съ, «симфонія», а позвольте васъ спросить, что вы дадите для обывателя? — Позвольте, — пробуетъ возразить собесѣдникъ. — Нѣтъ, я васъ спрашиваю, — настаиваетъ желчный господинъ, — что вы дадите для обывателя?

Молодая дама, перегибаясь через скамейку, спрашиваетъ кого-то: — Ты не знаешь, будетъ ли сегодня военная музыка? — Но въ это время слова ея прерываются звуками вальса военнаго оркестра. — Ахъ, слава Богу, — восклицаетъ она, — а то я чуть было не заснула.

Недалеко отъ эстрады оживленно бесѣдуетъ небольшая группа статскихъ и военныхъ. — Я требую содержанія, — горячо заявляетъ одинъ изъ нихъ, — а мнѣ даютъ какой-то сбродъ нелѣпыхъ музы-

кальныхъ созвучій. — Э, братъ, да ты отсталъ, со смѣхомъ замѣчаетъ другой, — ты кажется совсѣмъ не въ курсѣ современной музыки. — Да какая-же тутъ музыка, вставляетъ третій, — вѣдь это скорѣе полное ея отсутствіе. — А вотъ это то у нихъ и называется серьезной музыкой, иронизируетъ четвертый.

— Мы пріѣхали сюда отдохнуть, — жалуются почтенная дама, окруженная дюжиной домохозяекъ разнаго пола и возраста, — а вѣдь это одно мученіе, каждый Божій день, а то и по два раза въ день надо бывать на музыкѣ. — Да зачѣмъ же надо, усмѣхается собесѣдникъ дамы. — Да какъ же, куда же идти? — А въ паркъ, — тамъ чудесно; тѣнь, зелень, просторъ и ширь, — великолѣпное мѣсто для отдыха на лонѣ природы. добродушно ехидничаетъ генераль. — Да ужъ не знаю, какъ-то не приходится, наконецъ, всѣ идутъ сюда; впрочемъ, мы вѣдь любимъ музыку; но согласитесь, прибавляетъ она раздраженнымъ тономъ, — что отъ музыки ожидаешь чего-нибудь пріятнаго, а это что же такое: сегодня симфонія Корсакова, да какіе-то отрывки изъ «Фауста», — я думала, хоть Гуно, а тутъ вдругъ оказываются какія-то невообразимыя инспираціи Листа, завтра намъ подносятъ какого-то Глазунова, а тамъ Брамса да Берліоза и еще Богъ знаетъ что; — какая-же тутъ пріятность? — Вотъ я и говорю, въ здѣшнемъ чудномъ паркѣ побольше гуляйте, упорствуетъ генераль, — а то и впрямь ваши барышни совсѣмъ завянутъ.

Этими и подобными діалогами наполняются неизмѣнно всѣ антракты симфоническихъ вечеровъ. Какъ видимъ, сущность ихъ сводится приблизительно къ одному и тому-же: слушатели недовольны серьезностью содержаній исполняемаго, негодуютъ на «симфонію», которую имъ навязываютъ, не находя въ ней ничего, кромѣ нелѣпыхъ музыкальныхъ созвучій, негодуютъ на Корсакова, Глазунова, Листа, Брамса, Берліоза и имъ подобныхъ композиторовъ, которые, всѣ вмѣстѣ взятые, не могутъ сочинить даже вальса исполняемаго военнымъ оркестромъ.

Приходится, конечно, иногда слышать и болѣе возвышенные разсужденія о музыкѣ, — напримѣръ, о томъ, какая музыка интереснѣе: инструментальная

или вокальная; или о томъ, что пріятнѣе слушать: оркестръ или солистовъ, причѣмъ побѣдителями въ этихъ преніяхъ всегда оказываются болѣе численныя стороны вокальной музыки и солистовъ. Но эти бесѣды происходятъ уже въ кружкахъ записныхъ любителей и цѣнителей музыкальнаго искусства.

Итакъ, мы познакомились съ главнымъ контингентомъ той публики, ради которой большой симфоническій оркестръ исполняетъ по нѣскольку разъ въ недѣлю величайшія произведенія европейской музыкальной литературы.

Сколько стараній со стороны руководителя концертовъ, который для своихъ симфоническихъ вечеровъ переворачиваетъ вверхъ дномъ всю имѣющуюся въ его распоряженіи богатую бібліотеку Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества. Сколько неприятныхъ мгновеній переживаетъ онъ, заставляя свой оркестръ, на двѣ трети состоящій изъ нѣмцевъ и инородцевъ, готовить на репетиціяхъ современныя произведенія ненавистной имъ русской музыки.

И вѣдь этотъ дирижеръ твердо вѣрить въ цѣлесообразность своихъ стремленій: онъ не обращаетъ вниманіе на то, что проводимыя имъ лучшія произведенія нерѣдко сопровождаются гробовымъ молчаніемъ садовой публики, словомъ, не хочетъ понять, что не въ коня кормъ вся эта пропагандируемая имъ музыка.

Но, не смотря на весь комическій трагизмъ даннаго положенія вещей, не смотря на кажущуюся призрачность надеждъ дирижера, рассчитывающаго побѣдить равнодушіе своихъ слушателей, я вовсе не имѣю желанія иронизировать ни насчетъ его стремленій, ни даже насчетъ значенія его серьезныхъ музыкальныхъ вечеровъ.

Если я намѣренно подчеркнулъ легковѣсность Павловской музыкальной аудиторіи, то это потому, что она является типичной представительницей нашихъ меломановъ вообще. Что же касается іереміадъ и lamentацій павловской публики, то онѣ не вызываютъ сочувствія не потому только, что серьезная музыка пришлась этой публикѣ не ко двору, а еще и по той причинѣ, что павловскіе дачники не послѣдовательны въ самыхъ своихъ іереміадахъ. Съ одной стороны

они жалуются, что музыка мѣшаетъ имъ отдыхать отъ столичной жизни, но въ то же время сѣтуютъ и на то, что эта музыка не доставляетъ имъ никакой пріятности. И въ самомъ дѣлѣ, какая непріятность въ ожиданіи пикантнаго вальса Штрауса вдругъ натолкнуться на тяжеловѣсную симфонію!

На эти сѣтованія, однако, разсудительный генераль уже замѣтилъ, что лучше гулять и отдыхать въ паркѣ, чѣмъ мучиться на музыкѣ. Но у мучениковъ охоты своя логика, и они все-таки предпочитаютъ совершать ежедневное паломничество къ ихъ музыкальной Меккѣ.

Правда, впрочемъ, и то, что такое паломничество не сопряжено съ расходами, ибо входъ въ вокзалъ бесплатный, что даетъ дачникамъ возможность не только самимъ отбывать повинность, но и привлекать къ тому же занятію всѣхъ своихъ домочадцевъ до младенческаго возраста включительно, и даже при полномъ штатѣ нянекъ и боннь. Правда, отъ такихъ семейственныхъ обычаевъ павловскихъ обывателей приходится претерпѣвать пріѣзжей столичной публикѣ, которая, прибывъ на музыку къ восьми часамъ, находитъ всѣ мѣста занятыми, не только живыми существами, но и предметами неодушевленными, напимѣръ, зонтиками, палками и проч. Столичнымъ слушателямъ остается въ этомъ случаѣ лишь покориться праву сильнаго да украдкой нѣсколько разъ вздохнуть о бесполезности предупрежденій мѣстной администраціи, усердно приглашающей въ аншлагахъ и ежедневныхъ афишахъ: 1, во время симфоническихъ вечеровъ не нарушать необходимой тишины гуляемъ по залу; 2, не занимать стульевъ и скамеекъ вещами, и 3, не ставить стульевъ въ проходахъ. Впрочемъ, конечно, семейственныя картины могли бы исчезнуть, да и паломнической пылъ дачниковъ былъ бы значительно охлажденъ, если бы каждый посѣтитель музыкальныхъ вечеровъ былъ обложенъ нѣкоторымъ сборомъ, ну хотя бы десятикопѣечнымъ, въ пользу вѣдомства учрежденія императрицы Маріи, ибо тогда въ бюджетѣ ревностнаго музыкальнаго добровольца получился бы за весь сезонъ минусъ въ видѣ довольно солидной цифры дачнаго музыкальнаго на-

лога. Кстати, проект подобнаго налога дѣйствительно имѣется въ виду.

Но, пока, двери вокзала еще гостеприимно открыты для всѣхъ слушателей, слѣдовательно, и руководитель концертовъ можетъ быть всегда спокоенъ насчетъ численности своей аудиторіи.

Однако, этого обстоятельства и мы съ вами, читатель, не оставимъ безъ вниманія. Численность аудиторіи въ данномъ случаѣ играетъ весьма важную роль и даетъ дирижеру огромное преимущество передъ многими его коллегами. Ею обуславливается почти весь смыслъ существованія музыкальных вечеровъ, и пожалуй, только благодаря ей, дирижеръ вправѣ отклонить отъ себя упреки въ донкихотствѣ и въ борьбѣ съ вѣтряными мельницами.

Въ самомъ дѣлѣ, какой руководитель концертовъ съ порядочными музыкальными стремленіями, имѣя передъ собой ежедневно тысячную массу слушателей, устоитъ отъ искушенія испытать на этой массѣ силу своего музыкальнаго вліянія, задаться цѣлью просвѣтить и облагородить ея вкусомъ тѣми созданіями великаго творческаго искусства, о которыхъ большая часть этой постоянной аудиторіи знаетъ лишь по наслышкѣ. Вѣдь этотъ дирижеръ отлично понимаетъ, что его эстрада, и вокзалъ, и право бесплатнаго входа оказываютъ неотразимое гипнотическое дѣйствіе на его публику. Она стремится сюда неудержимо, такъ точно какъ полковой конь, слышавъ звукъ сигнала, несется къ мѣсту строевого сбора или какъ ночная бабочка безсознательно летитъ на огонекъ.

Онъ знаетъ, конечно, и то, что его усердныхъ слушателей въ зимній сезонъ и калачемъ не заманишь въ платные оркестровые концерты; онъ твердо помнить, что интереснѣйшіе русскіе концерты происходятъ зимой почти при пустой залѣ Дворянскаго Собранія, и что всѣ попытки устраивать общедоступные по цѣнѣ концерты быстро лопались все по той же причинѣ, т. е. за недостаткомъ посѣтителей.

Ясно, что на сторонѣ нашего дирижера большій плюсъ: располагая отборнымъ оркестромъ и богатѣйшею нотною бібліотекой, онъ смѣло можетъ пускаться въ самыя рискованныя музыкальныя экскурсіи въ увѣренности, что его ауди-

торія будетъ всегда неизмѣнно многолюдна. За нимъ стало быть право сильнаго, но сильнаго для хорошей, благородной борьбы.

И онъ широко пользуется этимъ правомъ и немедленно приступаетъ къ усиленной бомбардировкѣ своихъ слушателей. Со всѣхъ сторонъ, и съ фронта, и съ фланговъ открываетъ онъ жаркую канонаду, не давая осажденнымъ ни отдыха, ни срока. Грозными и тяжелыми снарядами ему служатъ крупныя имена представителей европейскаго музыкальнаго творчества, то классиковъ, то современниковъ: Бетховенъ, Шуманъ, Шубертъ, Берлиозъ, Листъ, Брамсъ, Вагнеръ, С. Сансъ, Балакиревъ, Мусоргскій, Римскій-Корсаковъ, Чайковскій, Бородинъ, Кюи, Глазуновъ, Рубинштейнъ и многія другія имена непрерывно сыплются изъ всѣхъ страшныхъ орудій дирижера и опеломляютъ осажденныхъ.

Они запуганы, застрашены, крехтятъ и стонутъ, безмолвно просятъ прощона, и если не сдаются на капитуляцію, то лишь по причинамъ намъ извѣстнымъ.

Но руководитель канонады беспощаденъ и прекращаетъ ее только съ наступленіемъ полной темноты.

И уже сдѣлавъ попытку дать нѣкоторое объясненіе его жестокому образу дѣйствія, а теперь постараясь, читатель, вникнуть еще въ дальнѣйшіе доводы, служащіе ему въ защиту.

Пусть почтенная дама, одна изъ многихъ мученицъ охоты, изнемогаетъ подъ гнетомъ музыки Листа, Корсакова, Бородина, но вѣдь это зло еще не такъ большой руки. Совсѣмъ не худо, что дама въ своемъ миломъ невѣдѣніи, не подозрѣвавшая о существованіи или по крайней мѣрѣ о возможности публичнаго исполненія какой-либо музыки, кромѣ той, что она знаетъ по подмосткамъ итальянской оперы,—совсѣмъ не худо, что теперь она убѣдилась въ правѣ гражданства еще совсѣмъ иной невѣдомой ей симфонической музыки. Дама эта до сихъ поръ восхищалась Чайковскимъ, который написалъ прелестную оперу «Евгеній Онѣгинъ». Но теперь она совсѣмъ смущена, потому что оказывается, что Чайковскій написалъ не только «Евгенія Онѣгина», но и множество... симфоній,—ей бы хотѣлось сказать, — «ужасныхъ симфоній», но

она знаетъ, что такъ про Чайковскаго вслухъ никто не выражается, а потому этотъ эпитетъ она молчаливо проглатываетъ. Что-же и это совсѣмъ не худо!

А вотъ эти молоденькія барышни и эти юноши: они учатся музыкѣ дома и въ школахъ, и родители ихъ заботятся, чтобы обученіе это было непременно серьезное. И дѣйствительно, ихъ заставляютъ разучивать не вальсы и не попури, но все лишь серьезныя пьесы, а кромѣ того имъ совѣтуютъ слушать побольше серьезной музыки.

Теперь эта серьезная музыка передъ ними на лицо: Быть можетъ, она для нихъ *слишкомъ* серьезна, и они скучаютъ; но... но молодое чувство воспримчиво, и, какъ знать, быть можетъ безсознательно, но постепенно и пречю укоренятся въ этомъ чувствѣ благороднѣйшія начала того музыкальнаго творчества, съ которымъ имъ почти ежедневно приходится имѣть дѣло.

Помнить дирижеръ и тѣ времена, съ которыми связаны были нѣкогда традиціи Павловскаго вокзала. То были времена Штраусовскихъ и Ланеровскихъ вальсовъ, когда симфонія и не заглядывала въ стѣны вокзала. Но съ тѣхъ поръ музыкальное искусство у насъ сдѣлало значительныя завоеванія, и хотя оно еще долго будетъ идти впереди своихъ современныхъ цѣнителей, однако, съ нимъ все же давно приходится считаться.

Это поняли и предшественники тепершняго дирижера, и уже лѣтъ двадцать тому назадъ физиономія Штраусовскихъ былыхъ концертовъ радикально измѣнилась. Каждый изъ цѣлаго ряда позднѣйшихъ дирижеровъ прилагалъ не мало стараній для пріученія своей публики къ содержательной музыкѣ. Въ этомъ направленіи вели свои программы гг. Вильзе, Главачъ, Лангенбахъ и Лаубе.

Но наибъ дирижеръ, г. Галкинъ, сдѣлалъ гораздо болѣе своихъ предшественниковъ, а именно по отношенію къ русской современной музыкѣ. Къ чести его слѣдуетъ отмѣтить, что за пять лѣтъ управленія мѣстными концертами онъ исполнилъ почти всѣ замѣчательнѣйшія произведенія современныхъ русскихъ композиторовъ.

Въ этомъ его большая заслуга, — и если ее не оцѣнили наши павловскіе

добровольцы, то она, конечно, будетъ понята всѣми тѣми, кому дорого русское музыкальное творчество.

Итакъ, читатель, обращаясь къ заголовку настоящей статьи, мы должны будемъ на него отвѣтить, что значеніе современныхъ музыкальныхъ вечеровъ павловскаго вокзала условно по отношенію къ ихъ теперешней публикѣ, но условно не болѣе, чѣмъ значеніе всѣхъ концертовъ вообще, посвященныхъ серьезной музыкѣ.

Что касается русскаго музыкальнаго искусства, то оно уже давно не только догнало, но и опередило искусство запада¹⁾. Но мы все еще считаемъ необходимымъ подвергать его иностранной цензурѣ или опеку. И до сихъ поръ еще русское музыкальное дѣло въ рено надзору и управленію иностранцевъ, изъ которыхъ многіе успѣли даже прочно акклиматизироваться въ нашемъ отечествѣ.

И въ оперной, и въ концертной. и въ музыкально-педагогической сферѣ. — всюду наталкиваемся мы на заправилъ изъ нѣмцевъ и разныхъ другихъ инородцевъ. Можно ли требовать отъ нихъ искренней привязанности и любви къ чуждому ихъ національности искусству? Неудивительно, что при такомъ положеніи русскаго музыкальнаго дѣла инородецъ — оперный дирижеръ всѣми силами противодѣйствуетъ постановкѣ новой русской оперы, а инородецъ-дирижеръ симфоническихъ собраній съ негодованіемъ отказывается отъ своего поста, лишь только ему поставлена на видъ малочисленность номеровъ русской музыки въ составляемыхъ имъ симфоническихъ программахъ.

Недурень и тотъ дирижеръ павловскихъ концертовъ, изъ нѣмцевъ (нѣкогда рекомендованный благодушнымъ П. И. Чайковскимъ), который во всеуслышаніе заявлялъ, что въ русской музыкѣ, кромѣ сочиненій Глинки и Чайковскаго, все остальное не болѣе какъ «Eine Mistmusik».

Послѣ этого понятно, что всякое появленіе русскаго даровитаго музыканта во главѣ большого симфоническаго оркестра для насъ и желательно, и пріятно, даже, если этотъ музыкантъ не хватаетъ

¹⁾ Оставляемъ это утверженіе вполнѣ на отвѣтственности автора статьи.

сь неба звѣздъ. Отъ него во всякомъ случаѣ можно ожидать и любви, и уваженія къ своей родной музыкѣ.

Въ этомъ смыслѣ и пребываніе г. Галкина на концертной эстрадѣ павловскаго вокзала не можетъ не вызвать сочувствія русскихъ музыкальныхъ слушателей, ибо онъ, явившись пять лѣтъ тому назадъ на смѣну цѣлаго ряда иностранцевъ, оправдалъ всѣ надежды, какія только могли возлагаться на него, какъ на перваго русскаго руководителя павловскими концертами. Останется ли за нимъ дирижерскій постъ въ будущемъ или его предложатъ другому лицу, во всякомъ случаѣ мы должны желать, чтобы концертное дѣло въ Павловскѣ велось столь же добросовѣстно, какъ оно шло при немъ, и чтобы во главѣ концертовъ всегда стоялъ русскій дирижеръ.

Въ заключеніе еще разъ замѣчу, что для истиннаго благоустройства музыкальныхъ вечеровъ павловскаго вокзала и для поднятія ихъ значенія въ широкомъ смыслѣ слова существенно необходимы нѣкоторыя реформы, изъ которыхъ важнѣйшими я бы призналъ слѣдующія три:

1) Каждый посѣтитель ежедневныхъ концертовъ облагается десятикопѣечнымъ сборомъ въ пользу вѣдомства учрежденія императрицы Маріи. Въ числѣ разныхъ благотѣльныхъ послѣдствій отъ такой мѣры получится между прочимъ польза гигиеническая для дѣтей младенческаго возраста, которые отнынѣ, вмѣстѣ съ своими няньками и боннами, будутъ отсылаться для прогулокъ въ мѣста, удовлетворяющія гигиеническимъ условіямъ въ большей мѣрѣ, чѣмъ помѣщеніе вокзала.

2) Должны быть приняты самыя радикальныя мѣры для неукоснительнаго соблюденія публикой вышеперечисленныхъ правилъ благоустройства, печатаемыхъ администраціей на всѣхъ афишахъ и въ ежедневныхъ афишахъ.

Соблюденіе этихъ правилъ можетъ въ значительной мѣрѣ повліять на смягченіе нравовъ музыкальныхъ добровольцевъ.

3) Военная музыка, играющая въ антрактахъ музыкальныхъ вечеровъ, должна быть упразднена безусловно какъ въ дни симфоническихъ, такъ и простыхъ концертовъ. Въ результатѣ этой мѣры слу-

шатели будутъ избавлены отъ риска подвергаться нервнымъ припадкамъ, ибо имъ болѣе не придется наталкиваться на трескучій военный маршъ непосредственно послѣ симфоніи Бетховена, или на попури изъ Травіаты вслѣдъ за «Антаромъ» г. Римскаго-Корсакова.

П. Веймарнъ.

Концерты оркестра графа А. Д. Шереметева.

16-го августа закончился сезонъ этого сравнительно новаго лѣтняго музыкальнаго учрежденія. Въ 1894 г. гр. Шереметевъ образовалъ у себя военно-пожарный оркестръ, который далъ нѣсколько безплатныхъ публичныхъ концертовъ подъ управленіемъ Гуго Варлиха, въ имѣніи графа—«Ульянка», на 12-ой верстѣ Петергофскаго шоссе. Въ 1895 г. оркестръ былъ преобразованъ въ симфоническій и подъ управленіемъ того-же дирижера въ концѣ лѣта было устроено нѣсколько концертовъ. Несмотря на неопытность оркестра, въ репертуаръ его входили такія серьезныя произведенія, какъ «Ромео» и «Буря» Чайковскаго. Въ настоящемъ году оркестръ началъ свои дѣйствія съ 15-го іюня, подъ управленіемъ г. Р. Ф. Энгеля. Дано было 18 безплатныхъ концертовъ и 1 платный, благотворительный, въ пользу дачныхъ колоній для бѣдныхъ дѣтей. Первые привлекали очень много публики, послѣдній (съ платой по 50 к. за билетъ) собралъ едва $\frac{1}{3}$ всегдашняго числа посѣтителей. Благодарные дачники выразили свою признательность поднесеніемъ графу адреса, г. Энгелю — серебрянаго подарка, оркестру — лавроваго вѣнка.

Безплатность этихъ концертовъ избавляетъ отъ необходимости касаться качественной стороны ихъ. Они являются большимъ развлеченіемъ для мѣстныхъ дачниковъ, но художественнаго значенія не имѣютъ ни малѣйшаго. Слѣдуетъ, впрочемъ, замѣтить, что публика сожалѣла о замѣнѣ г. Варлиха г-номъ Энгелемъ, который какъ дирижеръ ничего, кромѣ скучной посредственности, изъ себя не представляетъ.

Кромѣ этихъ концертовъ оркестръ гр. Шереметева принималъ участіе въ благотворительномъ концертѣ въ Петергофѣ и въ юбилейномъ вечерѣ «Акваріума».

Въ репертуаръ оркестра (концерты въ «Ульянкѣ») входятъ слѣдующія сочиненія: *Литольфъ*, Увертюры «Робеспьеръ» и «Жирондисты»; *Листъ*, 1-ая и 2-ая венгерскія рапсодіи и 2-ой полонезъ; *Глинка* Ув. «Русланъ»; *Мусоргскій* «Ночь на Лысой Горѣ»; *Римскій-Корсаковъ*, Испанское Каприччіо; *Кюи* «Be-seuse»; *Рубинштейнъ* «Тореадоръ и Андалузка»; *Минкусъ* «Mauresque»; *Чайковский* Вальсъ изъ «Овѣгина», «Souvenir de Hapsal», «Marche miniature», «Marche slave», Сюита изъ бал. «Щелкунчикъ»; *Моношко* «Вечеръ»; *Массенъ* Сюита «Scènes parolitaines», Evocation изъ оп. «Эсклармонда»; *Делибъ* Сюита изъ бал. «Коппелія», Вступленіе и мазурка изъ бал. «Коппелія», Pizzicati изъ бал. «Сильвія»; *Гуно* Кортёжъ изъ оп. «Царица Савская», «La Colombe»; *Вьетанъ* «Rêverie»; *Венявскій* 2-ая мазурка; *Григъ* «Танецъ Анитры», *Шубертъ* «Ave Maria» и «Колыбельная пѣсня»; *Флотовъ* Ув. «Марта»; *Гендель* «Largo», *Раффаэ* «Тарантелла»; *Вагнеръ* Ув. «Ріэндзи», Маршъ изъ оп. «Тангейзеръ», Свадебное шествіе, прелюдія къ 3-му акту и свадебный гимнъ изъ оп. «Лоэнгринъ»; *Брамсъ* «2 венгерскихъ танца»; *Веберъ* Ув. «Оберонъ»; *Оберъ* Ув. «Фенелла»; *Адамъ* Ув. «Si j'étais roi»; *Тома* Ув. «Раймондъ», антрактъ изъ оп. «Миньона, гавоть «Lea»; *С. Сансъ* «Danse macabre», «Phaeton», «Une nuit à Lisbonne», «Danse de la Gipsy»; *Шимнадъ* «Скерцеттино», «Pas de Cymbales»; *Верди* Фантазія изъ оп. «Травиата»; *Понккілли* Танцы изъ оп. «Джіоконда»; *Россини* Ув. «Вильгельмъ Телль»; *Масканы* Интермеццо изъ оп. «Cavalleria Rusticana»; *Мейерберъ* Вакханалія изъ оп. «Робертъ»; *Гольдмаркъ* Танцы изъ оп. «Царица Савская»; *Гроссманъ* Чардашъ изъ оп. «Воевода»; *Гаммерикъ* Антрактъ изъ оп. «Тольвиль»; *Зупе* Ув. «Пиковая Дама»; *Гайднъ* «Серенада»; *Мендельсонъ* «Frühlingslied»; различныя мелкія пьесы, вальсы, польки, галопы, марши Штрауса, Вальдтейфеля, Цибульки, Ленгарта, Вильзе, Брауна, Обертюра, Эйленберга, Кюкена, Годара, Стека, Мейеръ-Гельмунда, Фарбаха, Гранда, Герфурта, Демерсмана, Гранда, Попа, Жжилэ, Несвадбы. Лумби, Дюрана, Нея, Лакомба и пр. и пр.

ЛѢТНІЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕЗОНЪ ВЪ ОРАНІЕНБАУМѢ.

Благодаря умѣлому и талантливому руководительству г. Келера, концерты ораніенбаумскаго оркестра пріобрѣли хорошее реноме и посѣщались публикой весьма охотно. Много огня, жизни, филигранная отдѣлка деталей, прекрасное пониманіе концепціи дѣлаго, законченная стройность — вотъ отличительныя черты дирижированья г. Келера. Кромѣ того, въ Ораніенбаумѣ этимъ лѣтомъ можно было услышать вещи, рѣдко или даже совсѣмъ неисполняемыя въ концертахъ Петербурга. Такъ, г. Келеръ исполнилъ: отрывки изъ «Розамунды» Шуберта, двѣ рапсодіи Листа (№ 1 и великолѣпную № 6—«Пештскій Карнавалъ»), эффектную увертюру Берліоза «Waverley», отрывки изъ «Кольца Нибелунговъ» и балетную музыку изъ «Ріенци» Вагнера. Г. Келеръ, повидимому, — вполнѣ русскій по своимъ музыкальнымъ симпатіямъ: чуждый при этомъ партійной предвзятости онъ наравнѣ съ «отцами» нашей музыки Глинкою и Даргомыжскимъ и представителями космополитизма Чайковскимъ и Рубинштейномъ далъ своей публикѣ и произведенія представителей «новаго курса»: г.г. Балакирева («Увертюра на русскія темы»), Римскаго-Корсакова (Испанское каприччіо), Мусоргскаго («Ночь на Лысой Горѣ», «Интермеццо», Маршъ in, As-dur) Бородина («Въ Средней Азій») Ляпунова («Торжественная увертюра»). Наконецъ, исполненіемъ ряда произведеній молодыхъ авторовъ г. Келеръ долженъ былъ окончательно завоевать симпатіи лицъ, сочувствующихъ прогрессу нашего родного искусства. Вѣдь не нужно забывать, что для композитора публичное исполненіе его вещи необходимо, какъ солнце для цвѣтовъ. Г. Келеромъ были исполнены въ 1-й разъ: «фантазія на финскія темы» г. Бенуа, «Роѣте elegiaque» г. Коптлева, вступленіе къ др. «Принцесса Греза» г. Черепнина и т. д. Публика отнеслась сочувственно къ этимъ новинкамъ и онѣ имѣли успѣхъ. Еще большимъ успѣхомъ сопровождалось исполненіе «Фантастическихъ Танцевъ» г. Келера, написанныхъ изящно. — Въ общемъ впечатлѣніе концертовъ самое благоприятное.

Разныя извѣстія.

Дирекція Императорскихъ Театровъ доводитъ до свѣдѣнія публики, что съ наступающаго сезона 1896—1897 гг., съ упраздненіемъ Конторы записи, продажа билетовъ на спектакли въ Императорскихъ театрахъ будетъ производиться со дня выхода двухнедѣльнаго репертуара въ соответствующей каждому театру кассѣ предварительной продажи на всѣ назначенныя по репертуару спектакли, со взиманіемъ дополнительной платы въ размѣрѣ 10% со стоимости билета за предварительную выдачу. Непроданные въ кассахъ предварительной продажи билеты поступятъ въ дни спектаклей въ обыкновенныя кассы театра для продажи ихъ безъ 10%-ной доплаты.

На отдѣльное лицо, на каждый спектакль, болѣе одной ложи и 4 мѣста не будетъ выдаваться. Выданные въ кассахъ предварительной продажи билеты, при перемѣвахъ въ персоналѣ, поименованномъ въ афишахъ, не будутъ приниматься обратно; въ случаѣ же перемѣны главной пьесы билеты могутъ быть возвращаемы на общемъ основаніи въ кассы, причѣмъ будутъ выдаваемы обратно какъ стоимость билета, такъ и 10%-ная дополнительная плата за предварительную выдачу билета.

Кассы предварительной продажи билетовъ помѣщаются въ зданіяхъ соот-

вѣтствующихъ театровъ и будутъ открыты ежедневно съ 11-ти часовъ утра до 3-хъ часовъ пополудни.

Состоящее подъ Августѣйшимъ покровительствомъ Его Императорскаго Величества Государя Императора Русское Театральное Общество открываетъ въ непродолжительномъ времени въ Москвѣ *Театральное Справочно-Статистическое Бюро*. Учрежденіе это имѣетъ цѣлью: собираніе, обработку и сводъ статистическихъ свѣдѣній о положеніи театрального дѣла въ Россіи; сосредоточеніе справочныхъ свѣдѣній и посредничество по спросу и предложенію артистическаго труда и по всякаго рода театральнымъ дѣламъ; устройство театральныя предпріятія, составленіе труппъ, организацію поѣздокъ, постановку спектаклей и пр. Подготовительныя работы по открытію бюро уже заканчиваются, и открытіе его послѣдуетъ до начала зимняго сезона. Желаніе получить подробныя свѣдѣнія о Бюро или сдѣлать по поводу него какіе-либо запросы, благоволятъ обращаться письменно по адресу: *Москва, въ Театральное Бюро Русскаго Театральнаго Общества*.

Приемныя испытанія для поступающихъ въ регентскіе классы Придворной Цѣвческой Капеллы имѣютъ быть 10-го, 11-го и 12-го сентября, въ 2 часа дня, въ зданіи капеллы (Мойка, д. 20).

МУЗЫКА ВЪ ПРОВИНЦІИ.

Одесса. (Отъ нашего корреспондента). Театральный вопросъ въ Одессѣ находится всегда въ самомъ печальномъ положеніи и въ этомъ впововато наше общественное управленіе съ театральной комиссіей во главѣ, съ одной стороны, а съ другой мѣстная пресса in cogrore, не претедующая, очевидно, ровпо ни на какую-бы то ни было роль въ этомъ важномъ вопросѣ; и вотъ намъ приходится жить однѣми надеждами и ждать, пока кому-нибудь изъ забѣзжихъ антрепренеровъ не вздумается заглянуть въ нашу южную Пальмиру.

Такъ случилось и теперь: послѣ почти четырехъ мѣсячнаго отсутствія у насъ оперной музыки, если не считать нѣсколькихъ дебютовъ немѣввшей у насъ никакого ровно успѣха Фрацузской оперы, на смѣну прекрасной дра-

матической труппѣ Н. Соловцова, къ намъ явилась далеко пепрекрасное русское оперное товарищество подъ управл. артиста Императ. театровъ М. Е. Медвѣдева; правда, во главѣ этого товарищества стоятъ нѣсколько хорошихъ и вполнѣ безуоризпенныхъ артистовъ, какъ напр.: г-жи Слонербергъ, Клямжинская, Милаянова и г. Медвѣдевъ, Борисовъ и Антоповскій.

Русскій оперный репертуаръ, съ одной стороны, вообще нѣсколько ограниченъ, съ другой — частная, несубсидированная легальнымъ образомъ антреприва связана громадными «авторскими» расходами при постановкѣ оригинальныхъ оперъ, въ сравненіи съ тѣми-же расходами при постановкѣ переводныхъ (ипостранныхъ) — вотъ почему поневолѣ приходится

разнообразить русскій репертуаръ иностранными операми, что гастролирующее у насъ товарищество отчасти даже вынуждено дѣлать въ силу того, что наша театральная коммиссія далеко не подготовляетъ ни хоровъ, ни декораций и необходимыхъ аксессуаровъ для частой и разнообразной постановки наиболѣ любимыхъ и популярныхъ оперъ русскаго репертуара.

Изъ русскихъ оперъ, помимо «Жизни за Царя», у насъ были поставлены: «Евгеній Онегинъ» во главѣ съ г-жами Астафьевой (Татьяна), Милановой (Ларина) и Карамзиной (няня) и гг. Максаковымъ (Онегинъ), Медвѣдевымъ (Ленскій) и Бухтояровымъ (кн. Греминъ), — «Русалка» съ г-жей Николаевой (Наташа) и гг. Антоновскимъ (мельникъ) и Давыдовымъ (князь), — «Демонъ» съ г-жей Клямжпннской (Тамара) и г. Максаковымъ (Демонъ) и, наконецъ, «Маккавей» съ г-жами Сюнербергъ (Лія), Покосовской (Нозми), Двѣстровской (Клеопатра), Кравецъ и Симцовой (дѣти Лія) и гг. Борисовымъ (Иуда) и Давыдовымъ (Элеазаръ), а во второй разъ въ той-же оперѣ въ партіи Луды выступилъ г. Максаковъ.

Съ г-жей Астафьевой вы уже отчасти знакомы по прошлогоднимъ отзывамъ вашихъ казанскаго и саратовскаго корреспондентовъ, но къ нимъ мнѣ придется еще кое-что добавить. Судя по теперешнимъ дебютамъ г-жи Астафьевой, приходится придти къ заключенію, что г-жа Астафьева въ началѣ своей артистической карьеры обладала прекраснымъ *лирическимъ* сопрано *di-forte*, которое она, должно быть (какъ это, къ несчастію, бываетъ съ нашими русскими артистами) пожелала непремѣнно превратить въ драматическое сопрано, не сообразуясь, очевидно, съ своими голосовыми средствами *par nature* — результатомъ чего явилось частое вибрированіе голоса и рѣзкость тембра съ одной стороны, а съ другой — замѣтная усталость въ голосѣ наряду съ замѣтной визгливостью во всѣхъ на такъ гаммы верхняго регистра. Эта аномалія поражаетъ насъ въ особенности потому, что средній регистръ у нея вполне безукоризненъ, хотя нижній слишкомъ сжатъ, но оба лишены, однако, той рѣзкой крикливости, которая нераздѣльна у г-жи Астафьевой съ верхнимъ регистромъ — потъ почему партія Татьяны, требующая хорошей исполнительницы съ сильной и хорошей дикціей не можетъ считаться удачной въ ея репертуарѣ, тѣмъ не менѣе изъ всего женскаго персонала труппы товарищества г-жа Астафьева единственно подходитъ къ этой въ высшей степени трудной и сложной партіи и замѣтитъ ее не было возмож-

ности ни г-жами Двѣстровской, ни Покосовской, которымъ въслѣдствіи предполагали поручить эту партію, такъ какъ они совершенно къ ней не подходятъ ни голосовыми средствами, ни драматической игрой.

Съ драматической стороны игра г-жи Астафьевой нѣсколько блѣдна, въслѣдствіе однообразности и отсутствія типичности, а также замѣтнаго переутомленія.

Г-жа Миланова (компримари) безусловно опытная и недурная исполнительница вторыхъ партій (Ларина, Марта и др.); если со стороны вокализма и имѣются у нея (вѣроятно, въслѣдствіе ослабленія голосовыхъ связокъ) нѣкоторые недостатки, то умѣніе пѣть съ одной стороны, и хорошая драматическая игра съ другой почти совсѣмъ ихъ искупаютъ.

Г. Максаковъ (*basso di-forte*) — вообще пѣвецъ недурной, но невозможная дикція, рѣзжащая слухъ, невыдержанность въ пѣніи и несоблюденіе тактовъ наряду съ безукоризненной игрой — можно ему смѣло поставить въ упрекъ, ибо это все такіе недостатки, что молодому пѣвцу и артисту при терпѣннн и настойчивости легко искоренить. Указанные недостатки относятся ко всѣмъ почти партіямъ г. Максакова, какъ Онегина, Луды, Фигаро, Торедора, за исключеніемъ, однако, партіи Демона, гдѣ онъ нѣсколько лучше. А жалъ! у него есть данныя, чтобы быть хорошимъ артистомъ.

Г. Медвѣдевъ хорошо извѣстенъ столичной публикѣ; какъ артистъ онъ заслуживаетъ только похвалы (Ленскій, Самсонъ, Германъ и др.), что же касается его голосовыхъ средствъ, то они значительно измѣнились и въ голосѣ у него начинаютъ мало по малу преобладать баритонныя ноты. Какъ очевидно, его прежде прекрасный теноръ переходитъ въ *tenoro-basso* и, вѣроятно, со временемъ совершенно измѣнится въ такой же прекрасный баритонъ, если градация будетъ естественная и послѣдовательная.

Г-жа Николина выступила одинъ только разъ, очевидно, для того лишь, чтобы показать, что она обладаетъ очень хорошимъ мягкимъ сопрано (*tenoroso*) *di-grace* всѣхъ трехъ регистровъ и преимущественно средняго, но взятая ею на себя неблагоприятная партія Наташи въ «Русалкѣ» далеко оказалась не по ней, ибо она не даетъ возможности блеснуть ни вокальными и драматическими средствами (въслѣдствіе отсутствія въ силу содержанія психологической борьбы) даже опытной артисткѣ. вмѣстѣ съ тѣмъ г-жа Николина, на ряду съ хорошей школой, несомнѣнной мелодичностью и свѣжестью своего голоса поражаетъ насъ

полнымъ неуѣмѣмъ выбрать резонансовую точку опоры, отчего звуковыя волны долетали въ средину зрительнаго зала нѣсколько неполными и нейнтенсивными, что смѣло можно поставить въ вину режиссеру, который долженъ слѣдить за этимъ. Дивція у г-жи Николиной превосходная, но малоразвитая, что непрѣмѣнно стучается при дальнѣйшихъ дебютахъ артистки, когда она поближе ознакомится съ акустическими и проэкторными условіями сцены. Переходы у г-жи Николиной отъ одного регистра къ другому очень хороши и резюмируются въ слѣдующей нѣсколько парадоксальной схемѣ: отъ *нижнему* къ *верхнему* безусловно хорошей переходъ, въ то время, когда отъ *средняго* къ *верхнему* регистровый переходъ нѣсколько рѣзокъ, а отъ *верхняго* къ *среднему* и отъ *средняго* къ *нижнему* регистрамъ переходъ опять мягокъ и звученъ. Драматическими задатками г-жа Николина безусловно обладаетъ, но о достоинствахъ ихъ можно будетъ высказаться вполне положительно, послѣ нѣсколькихъ другихъ ея дебютовъ, когда они станутъ *en lutte*.

О г-рѣ Антоновскомъ мы уже раньше говорили.

Что-же касается г. Давыдова (князь въ «Русалкѣ», князь Альмавива, Самсонъ и др.) то онъ обладаетъ небольшимъ, но очень симпатичнымъ голосомъ (теноръ ди-граци), вотъ почему трудныя и отвѣтственныя партіи ему совершенно не удаются, но зато въ партіяхъ, не требующихъ большихъ голосовыхъ средствъ, г. Давыдовъ вполне на мѣстѣ, если бы онъ къ тому слегка не шаржировалъ, какъ напр. въ своихъ дебютахъ въ «Травиатѣ», «Маккавейхъ» и «Жидовкѣ» и къ тому относился бы болѣе осмотрительно къ своимъ партіямъ, изъ которыхъ онъ почти ни одной не знаетъ твердо.

Какъ на безусловно превосходную пѣвицу, настоящую *artist del canto* въ полномъ смыслѣ этого понятія и прекрасную драматическую артистку можно исключительно указать на г-жу Сюннербергъ—это крупный алмазъ рѣдкой грани и воды.

Партія Лии въ «Маккавейхъ», помимо музыкальной стороны—вещь очень сложная по внутреннему содержанию; глубокой драматизмъ положенія и эпохи—почва очень обширная для артистки, если принять во вниманіе еще ту психологическую борьбу, которую предстоитъ артисткѣ нарисовать зрителю—съ этой точки г-жа Сюннербергъ въ партіи Лии въ дѣйствительности на высотѣ положенія. Голосъ у г-жи Сюннербергъ полонъ мощи и силы и помимо природной мелодичности и звучности

тембра великолѣпно поставленъ, такъ что въ вокальномъ отношеніи она среди артистовъ гастролирующаго у насъ товарищества является наиболѣе пріятнымъ исключеніемъ и стоитъ *hauts concours et critique*.

Г-жа Сюннербергъ, однако, въ партіи Карменъ уступаетъ нѣсколько самой себѣ въ партіи Далилы, въ которой она создала поразительно вѣрный и законченный въ историческомъ и художественномъ отношеніи типъ тогдашней эпохи, чего, однако, мы не видѣли у г-жи Сюннербергъ въ партіи Карменъ, которая, наоборотъ, не требуетъ обдуманной и строгой послѣдовательной голосовой экспрессіи, а исключительно голосовой живости и быстрой подвижности средняго регистра.

Трель у г-жи Сюннербергъ—высокая и мягкая, имѣетъ массу звучныхъ нюансовъ въ тембрѣ и достигаетъ по временамъ не только *sol* и *la*, но даже *vi* и *do* верхняго регистра (пажъ въ Гугенотахъ).

Въ интересахъ г-жи Покосовской лучше не говорить о ея пѣніи, которое нуждается еще въ самой элементарной и хорошей школѣ, что рѣзче еще бросается въ глаза въ такихъ отвѣтственныхъ партіяхъ, какъ Анды и Поэзия.

Г-жа Дибстровская два раза дебютировала въ одной и той же партіи Клеопатры въ «Маккавейхъ», и тѣмъ не менѣе, оба раза не дала намъ требуемаго и желаннаго типа, ни съ вокальной, ни съ драматической сторонъ, въ то время, когда она положительно имѣетъ къ тому природныя данныя. Обладая невысокимъ, но въ высшей степени симпатичнымъ груднымъ сопрано (лирико-драматическимъ) съ нѣсколькими густымъ нижнимъ регистромъ, она, однако, черезъ-чуръ скромничаетъ и не беретъ нотъ полной грудью, отчего онѣ выходятъ въ верхнемъ регистрѣ слишкомъ сжатыми. Сверхъ того г-жа Дибстровская, обладая хорошей школой и относительно хорошо поставленнымъ голосомъ (въ сравненіи съ отсутствіемъ постановки, которую мнѣ пришлось констатировать два, три года тому назадъ въ моихъ отчетамъ о ея концертѣ, передъ ея отъѣздомъ въ Италию) поражаетъ насъ небрежностью и необдуманностью пѣнія и игры, что рѣзче бросается еще въ глаза, когда на ряду съ этимъ у г-жи Дибстровской минутами замѣчаются проблески драматическаго таланта, которыя она, подобно евангельскому рабу, скрываетъ бесплодно и не приложила въ желательной мѣрѣ къ созданію такого прекраснаго психологическаго типа какъ Клеопатра, которой приходится выйти изъ дилеммы двухъ законовъ: природы и любви. Вѣроятно, при слѣдующихъ дебютахъ, г-жа-

Дягостровская, ознакомившись ближе съ условіями сцены, естественно, увидитъ требованія эстетики и музыкальной критики и дастъ намъ возможность положительнѣе остановиться на ея несомнѣнныхъ достоинствахъ.

Обзоръ женскаго персонала труппы товарищества мы закончимъ г-жами Кравецъ (Ваня въ «Жизни за Царя» и др.) и Самойловой (колоратурное сопрано).

Если слѣдить за пѣніемъ г-жи Кравецъ, то при свѣжести голосовыхъ средствъ (сопрано съ преобладающими нотами контро-альто) пѣсь неприятно поражаетъ отсутствіе хорошей школы пѣнія и неумѣніе пользоваться дыханіемъ, слѣдствіемъ чего часто у г-жи Кравецъ является сперва детонація въ одномъ изъ регистровъ, а затѣмъ минутами и сплошное вибрированіе голоса, которое ступенчаваетъ всякое хорошее впечатлѣніе, производимое г-жей Кравецъ по временамъ нѣкоторыми музыкальными фразами.

О г-жѣ Самойловой (принцесса въ «Жидовкѣ») по двумъ дебютамъ судить трудно, тѣмъ болѣе, что, при небольшомъ голосѣ, колоратура ея очень рѣзка и тиессетура перемѣнна.

Въ заключеніе намъ остается сказать еще нѣсколько словъ о гг. Борисовѣ и приглашенномъ на нѣсколько гастрольныхъ спектаклей г. Броджи (теноръ); артистѣ итальянской оперы, хорошо извѣстномъ по своимъ прежнимъ дебютамъ.

Г-нъ Борисовъ, какъ пѣвецъ, принадлежитъ къ лучшимъ и въ исполненіи его всѣ ввѣты имъ на себя партіи совершенно безукоризнены, если не считать той усталости и нервной раздражительности, которая поражаетъ васъ въ его голосѣ, обильномъ басовыми нотами на ряду съ теноровыми; такъ что голосъ г. Борисова представляетъ собой очень интересный примѣръ парадоксальной моделированной структуры, въ которой ноты нижняго регистра — басовыя, средняго — баритонныя и верхняго — теноровыя.

Въ драматическомъ отношеніи игра г. Борисова, хотя своеобразна и въ созданіи типа детальна, но не полна и заставляеть желать лучшаго.

Г-нъ Броджи превосходный артистъ итальянской школы и въ всякаго сравненія даже съ премьерями нашего товарищества. Если онъ въ партіяхъ Рауля и Донъ-Хозе и не былъ вполнѣ безукоризненъ, то пужно принять во вниманіе, что это человѣкъ уже не молодой, да къ тому страдающій внутреннимъ недугомъ. Наиболѣе удачной партіей его въ настоящее время нужно считать партію Элеазара въ «Жидовкѣ».

Изъ оперъ иностраннаго репертуара у насъ шли: «Самсонъ и Далила» (г-жа Сюннербергъ и г. Медвѣдевъ), «Севильскій Цирюльничъ» съ г-жей Кляжнинской (Розина), и гг. Антоновскимъ (Донъ-Базиліо), Борисовымъ (Бартоло), Максаковымъ (Фигаро) и г. Давыдовымъ (Алмавива), «Фаустъ» съ неудачной Маргаритой г-жей Кляжнинской, «Травиата», «Гугеноты» (Валентина — г-жа Астафьева, Королева — г-жа Кляжнинская, пажъ — г-жа Сюннербергъ, и Рауль — г. Броджи), «Кармень» и «Жидовка», пойдутъ еще «Мазепа», «Рогвѣда», «Пиковая дама» и «Тангейверъ» и 1 іюля заканчивается у насъ лѣтній оперный сезонъ.

Въ матеріальномъ отношеніи самый полный сборъ дали «Гугеноты» 1700 р. и «Кармень» 1400 р.

Таковы итоги нашего лѣтнаго опернаго сезона.

С. Зусманъ.

Орель (корреспонденція). Въ моей корреспонденціи, помѣщенной въ іюльской книжкѣ «Рус. Муз. Газ.», между прочимъ говорится, что наше общество любителей изящныхъ искусствъ получило названіе «скандальнаго». Послѣднее слово принято здѣсь нѣкоторыми въ «буквальномъ» его смыслѣ, вѣрнѣе, ему приписано какъ заслуженное. Это крайне ошибочно во всѣхъ отношеніяхъ. Боюсь, чтобы и иногородніе читатели «Р. М. Г.» не отнеслись къ нему такъ же, я пажоужу нужнымъ сдѣлать маленькое разъясненіе.

Такъ называютъ общество люди, далеко стоящіе отъ него, положительно не знающіе его настоящихъ стремленій и цѣлей и даже непонимающіе ихъ; стремись онъ къ тому же, какъ наши клубы, тогда, разумеется, громадное большинство съ нимъ ознакомилось-бы близко, но, къ сожалѣнію, его главную цѣль и задачу — развивать эстетическую сторону души, вѣрнѣе воспитывать *душу* въ душѣ — трудно оцѣнивають и понимаютъ. Даже среди его членовъ руководителями его стремленій явилось крайне ограниченное меньшинство... Но они были, и при этомъ обладали не одними только желаніями, но и положительными средствами для достиженія ихъ. Кромѣ упомянутыхъ въ корреспонденціи, какъ особо заслуживающихъ вниманія, можно отнести пианиста-любителя С. В. Розавова и нѣкоторыхъ другихъ.

Намъ можетъ быть возразить, что одними музыкальными вечерами, которые устраивались обществомъ, цѣли своей оно не достигнетъ, чтобы быть того или другаго вида художникомъ вновь имъ надо получить спеціальное по этому предмету образованіе. Что оно имѣетъ значеніе, объ этомъ странно и говорить, но абсолютная его

необходимость, т. е. получение такого образования в специальной школе, не может быть признана, чему мы имеем фактическое подтверждение в лице нашего мѣстнаго любителя-пianиста—В. Д. Кашкина, достигшаго глубокаго, основательнаго и знанія и пониманія музыки исключительно *самостоятельной* работой *строга обдуманной*, без посторонней помощи. Для того, чтобы быть действительнымъ художникомъ въ какомъ-либо видѣ искусства, нужно имѣть *душу* и всестороннее, основательное, а не налетное серьезное развитие и попятно, *talantъ*. Крайне грустно, что спеціальныя занятія В. Д. мѣшаютъ ему не только всецѣло отдаться музыкѣ, но и посвящать ей много времени, что сильно отражается на *количествѣ* его музыкальныхъ произведеній, а общество те-

ряетъ возможность получить глубокое эстетическое наслаждение, слушая его произведенія и вообще игру.

Вернусь къ слову «скандальное». Эту кличку устроила ему рыцаря «печальнаго образа», которыхъ корреспонденты «Рус. Слова» №№ 171 и 184 или 185 (хорошо не припомню) а также «Новаго Времени» въ одномъ изъ №№ въ февралѣ или въ январѣ, отлично обрисовали; а также и въ Судебной хроникѣ «Моск. Вѣд.» № 71, кажется, и одинъ изъ 70-хъ №№.

Теперь пожелаемъ разумному и крайне симпатичному обществу пышнаго расцвѣта.

Намъ передавали, что многие уже изъявляютъ желаніе снова быть его членами.

В. П.



ЗАГРАНИЧНАЯ ХРОНИКА.

I.

Объ Адамѣ Галльскомъ.

Аdam de la Halle, труверъ,—забытое и чуждое нашему вѣку имя! Теперь оно эпизодически повторяется современными газетами и не производитъ никакого впечатлѣнія, скользнуть по ушамъ и не вызываетъ соответственнаго образа. Прежде оно славилось, прежде съ нимъ связывалась живая мысль о чемъ-то пріятномъ и веселомъ. Но, это «прежде» было 600 лѣтъ тому назадъ. Тогда свѣтская музыка была еще невиннымъ младенцемъ, безъ рубашечки, рѣзвилась подъ лучами южнаго солнца, лепетала наивно, незатѣйливо и нескладно, ластилась къ цвѣтамъ, заигрывала съ птицами, а длиннымъ, высокимъ дамамъ и граціознымъ дѣвушкамъ шептала пріятныя и забавныя слова. Тогда еще нельзя было отличить ея слезъ отъ смѣха. Нашей гармоніи, нашей инструментовки тогда еще не было и онѣ съ преизбыткомъ замѣнились выразительнымъ взглядомъ исполнителя, многозначущей улыбкой слушателя, красивымъ жестомъ, яркими переливами складокъ одежды и молодостью, молодостью неизъявленнаго духовными болѣзнями сердецъ, молодостью думъ и желаній. Тогда художники соединяли въ своемъ лицѣ поэта, компо-

зitora и исполнителя, странствовали и бродили съ вольностью богемы и назывались труверами. Это былъ XIII вѣкъ. Въ немъ жилъ, пѣлъ и прославился Адамъ Галле, затмѣвавшій своимъ талантомъ современныхъ себѣ музыкантовъ и оставившій добрую память въ потомствѣ. Онъ родился около 1240 г., скончался, какъ полагаютъ, между 1285 и 1288 г., а въ июль 1896 г., земляки его, жители Арра, воздвигли ему памятникъ.

Родина Адама—Aras, отецъ его—maistre Henri, зажиточный бюргеръ. Дѣтскіе годы трубадура протекли въ высшихъ слояхъ мѣстнаго общества. Тамъ было весело, но не было мѣста серьезнымъ занятіямъ. Родители отдають юношу въ аббатство Vaucelles,—необходимо же получить образованіе! Конечно,—но разстаться съ любовницей, замѣнить шутки и пѣсни мертвымъ пергаментомъ съ теологическими трактатами?! Схоластическая латиня годна для докторскихъ диссертаций; для словъ любви, для признаній, она мрачна и неповоротлива... И еще, каменныя стѣны, грубыя картины страданій, угрюмая, темныя ясы, жесткія, желтыя лица, мысль, обращенная къ горячему аду!—Адамъ убѣгаетъ изъ монастыря, отбрасываетъ ученье, хочетъ жениться. Приходится подождать. Въ Арра—граж-

данскія междоусобицы. Семья вынуждена покинуть неспокойную мѣстность и временно переселиться въ Дуди.

Въ Арра спокойствіе возстановлено, бѣглецы возвратились на родину. Отцовское благословеніе получено. Горожане пируютъ на свадьбѣ Адама. — Но, еще менѣе чѣмъ для рясы, натура Адама, непостоянная и подвижная, является приспособленной къ сидячей семейной жизни. Наслажденіе кончено и онъ отправляется въ Парижъ, — надо окончить неудачно начатое образованіе. Есть предположенія, что и тамъ расчеты юноши не оправдались. Говорятъ, по крайней мѣрѣ, что ему пришлось обратиться съ повинной къ дерзко покинутымъ отпамъ монастыря Vaucelles. Какъ встрѣтили они «блуднаго сына», долго-ли пробылъ онъ въ аббатствѣ, глубоко ли проникъ въ тайны охранявшейся рясами мудрости, — неизвѣстно. Въ туманѣ этой, отдаленной отъ насъ на 6 вѣковъ, жизни артиста можно лишь разглядѣть новую полосу парчи, шелка и бархата, смѣнившую скорбные тоны монашескихъ одѣяній. Но, послѣднія не перестаютъ отбрасывать мягкую, благоговѣйную тѣнь на золотистые отливы пышной свѣтской жизни. Адамъ — при дворѣ Роберта II, графа д'Артоа. Рыцари паломники, на тяжелое, какъ вериги, вооруженіе они набрасываютъ власяницу и склоняютъ колѣно предъ святынею Святой Земли. Трубадуръ Адамъ де-ля Халле, по прозвищу «Арасскій горбунъ», сопутствуетъ имъ. Видятъ Палестину, Сирию, Египеть...

Неаполь. Тамъ природа наслаждается сама собою безконечно, душа не хочетъ молитвъ, тѣло боится смерти. Тамъ радуется жизни преступный братъ Святаго, Карлъ Анжуйскій, король Сицилійскій. Адамъ находится въ его свитѣ. Снова яркія, цвѣтныя ткани, пѣсни, поцѣлуи, шутки. Ищутъ новыхъ удовольствій, придумываютъ новыя развлечения. Поэтъ Перренъ д'Анжекоръ сочиняетъ нѣжную любовную поэму о Робенѣ и Маріонѣ. Трогательная исторія крестьянской любви восхищаетъ придворныхъ. Адамъ превращаетъ этотъ сюжетъ въ «игру», изобрѣтая при этомъ нѣчто совершенно новое. Къ драматическому «дѣйству» онъ присоединяетъ музыку. Его герои не только говорятъ, но и

поютъ другъ другу милыя пѣсенки. Онъ даетъ въ руки Робену серебряную свирѣль, Гюартъ получаетъ мюзету, Брандонъ — тамбуринъ. Готье — корнемусу, два селянина трубятъ въ рога. Пѣса правится, трогается, забавляется. Всѣмъ весело и всѣ довольны. Она распространяется по Европѣ вмѣстѣ съ славой Адама Арасскаго. Труверъ умеръ въ Неаполѣ, а «Игра о Робенѣ и Маріонѣ» втеченіе почти двухъ вѣковъ продолжала тѣшить и веселить зрителей. Первая опера игралась на ярмарочныхъ площадяхъ. Этой осенью ее предполагаютъ исполнить въ Парижскомъ театрѣ Комической Оперы.

Изобрѣтатели оперы называли «Арасскимъ горбуномъ». Но, онъ не былъ ни горбуномъ, ни шуткомъ. «Меня зовутъ горбатымъ («Vochu»), но я не горбатый», опровергалъ онъ самъ. Въ шутковъ же труверы превратились лишь въ XV вѣкѣ. До тѣхъ поръ, они оставались настоящими художниками, украшавшими и облегчавшими жизнь мечтами своей живой, творческой души.

* * *

Адамъ де-ля Халле писалъ литературныя и музыкальныя произведенія. И въ тѣхъ, и въ другихъ онъ обнаружилъ смѣлость и изобрѣтательность новатора. Для своихъ драматическихъ «игръ» онъ употреблялъ сюжеты изъ повседневной свѣтской жизни, вопреки принятому обыкновенію заставлялъ дѣйствовать на подмосткахъ только фигуры Св. Писанія. Кромѣ игръ онъ сочинилъ также эпическую поэму. Въ его музыкальныхъ произведеніяхъ (рондо, мотеты ¹⁾, пѣсни и пр.) обнаруживается замѣтное поступательное движеніе въ области техники. Тамъ находятся зачатки гармоническихъ сочетаній и контрапунктическихъ приѣмовъ. Послѣднее служить для Амброса основаніемъ отмѣтить Адама вмѣстѣ съ Machault, какъ переходный типъ отъ труверовъ къ музыкантамъ — специалистамъ. Адамъ обладалъ выдающимся мелодическимъ даромъ. По свидѣтельству французскихъ авторовъ многія пѣсни его «Magion» еще поются народомъ въ глухихъ угол-

¹⁾ Слѣдуетъ замѣтить, что обозначенныя этими терминами пѣсы ничего общаго не имѣютъ съ *одноименными формами современной музыки.*

какъ провинци. Разумѣется, трудно рѣшить: пѣсни ли Адама стали народными или же Адамъ пользовался для своихъ композицій народными напѣвами. Кромѣ творческаго таланта, родоначальникъ нашей оперы славился своимъ исполнительскимъ искусствомъ:

Car mainte bèle grace avoit
Et seur tous beau diter savoit
Et s'estoit parfaits en chanter.

Главной частью торжества, сопровождавшаго открытіе памятника Адаму де-ла Халле въ Арра, было исполненіе «Jeu de Robin et Marion», устроенное директоромъ Комической Оперы, г. Карвало. Пьеса подверглась литературной и музыкальной обработкамъ. Первая была исполнена Эмилемъ Блемонъ и состояла въ сокращеніи 2-хъ или 3-хъ сценъ и въ очисткѣ діалога отъ слишкомъ «средневѣковыхъ» шутокъ и остротъ. Вторая заключалась въ снабженіи вокальныхъ мелодій, единственно отмѣчаемыхъ старинными манускриптами, оркестровымъ аккомпаниментомъ. Жюльенъ Тьерсо, взявшій на себя эту задачу, нашель, кромѣ того, необходимымъ включить въ пьесу чуждую Адаму пѣсню *Sabots* и еще болѣе неумѣстные голосовые ансамбли. Написанный имъ аккомпаниментъ критика нашла слишкомъ современнымъ. Постановкой руководствовалъ Трюффье, исполнителями были артисты труппы Карвало: г-жи Моле-Трюффье и Вильма, гг. Віала, Дюси, Бернаеръ и др. Спектакль произвелъ пріятное и оригинальное впечатлѣніе.

Е. П.

II.

Разныя извѣстія.

Въ Парижѣ, въ театрѣ Комической Оперы, 24 Іюня поставлена впервые «Жена Клода» лирическая драма въ 3-хъ актѣхъ (передѣлана изъ пьесы Дюма) соч. Альбера Каанъ (Cahen) Опера эта ожидалась давно. Репетиціи начались 2 года тому назадъ, но представленіе не могло состояться вслѣдствіе того, что авторъ пожелалъ совершенно переработать свое сочиненіе. Выдающагося въ музыкѣ ничего не оказалось и успѣхъ опера имѣла незначительный.

Въ Дрезденѣ съ большимъ успѣхомъ поставлена комическая опера Франца Куртиса «Lili-Tsee» на сюжетъ изъ японской жизни.

«Занетто» Масканьи исполнена во Флоренціи, по инициативѣ пѣвицы Белличчиони, исполнительницы главной роли. Опера понравилась.

Последнее произведеніе Франкетти, опера «Христофоръ Коломбъ», поставлено въ Прагѣ. Успѣхъ исполнителей превысилъ успѣхъ автора.

Въ Берлинѣ, 18 Іюня, праздновалось 75-лѣтіе «Фрейшюца». На слѣдующій день, въ Королевской оперѣ состоялось представленіе новинки: «Fra Francesca», оп. въ 1 д., соч. Генриха Валлера.

Въ Эссенѣ, дана въ 1-й разъ опера Отто Гетца «Riscatto».

Закончившійся оперный сезонъ въ Вѣнѣ состоялъ изъ 319 спектаклей. Въ репертуарѣ были: 61 опера и 21 балетъ. Новинками были 4 оперы (и 1 балетъ): «Наваріанка» Масена, «Evangelimann» Кинцля, «Heimchen am Heerd» Гольдмарка и «Walther von der Vogelweide» Кандера. На 9 оперъ Р. Вагнера пришлось всего 37 представлений.

Въ Гарлемѣ состоялось, въ іюнѣ, 67-ое годичное собраніе членовъ общества «Maatschap tot bevordering der Toonkunst». Хоромъ въ 500 чел. и оркестромъ въ 151 чел. подъ управленіемъ В. Роберта исполнены были: «Мессія» Генделя, «Пѣснь о колоколѣ» Венсана д'Энди и 9-я симфонія Бетховена.

Въ VI народн. симф. конц. въ Кельпѣ были исполнены въ 1-й разъ подъ управл. автора отрывки изъ музыки Э. Хумпердинка къ драмѣ Ромера «Дѣти короля»; написанные въ жанрѣ музыки «Гензель и Грета»,—пьесы эти произвели хорошее впечатлѣніе.

Мексиканское Филармоническое Общество праздновало въ маѣ первую годовщину своего существованія. Общество основано Рикардомъ Кастро, пианистомъ и дирижеромъ. Дѣятельность его за первый годъ выразилась устройствомъ 8-ми концертовъ классической и современной музыки. Въ программы этихъ концертовъ входили и сочиненія русскихъ авторовъ, какъ напримѣръ Струнный квартетъ *Глазунова* и Тріо ор. 50 *Чайковского*.

8-го іюля, въ мѣстечкѣ Бергердорфъ, близъ Гамбурга, праздновалъ 70-лѣтнюю годовщину дня своего рожденія почтенный вѣмской ученый и библиографъ, д-ръ *Фр. Кризандеръ*. 10-блляръ родился въ 1826 г. въ Лейптънѣ (герц. Мекленбургъ), образованіе получилъ въ университетѣ Рокштока. Переселившись въ Бергердорфъ онъ принялся за изданіе *полнаго собра-*

ни сочиненій Генделя и его биографіи, подъ собственной редакціей и (въ началѣ) за собственныя страхи. Это монументальное предпріятіе близится къ концу. Изъ предположенныхъ 100 томовъ, неизданными остаются еще только два. Вмѣстѣ съ Спитта, Кризапдеръ издавалъ журналъ «*Vierteljaesschrift für Musikwissenschaft*».

— Покойный А. Тома завѣщала Парижской консерваторіи слѣдующія свои автографныя партитуры: *Госригверо, Сонъ въ лѣтнюю ночь, Торелли, Кюди* (безъ увертюры, она потеряна), *Дворъ Селмины, Пенхел* (въ двухъ редакціяхъ), *Венеціанскій карнавал, Романъ Эльвиры, Миньона, Гамлетъ, Франсуаза де Римини и Бура* (балетъ). Вмѣстѣ съ этими партитурами г-жа Тома подарила консерваторіи принадлежавшій ей мужу рисунокъ Энгра, изображающій Керубини. Портретъ этотъ будетъ помѣщенъ въ кабинетѣ директора консерваторіи.

— Мысль Верди основать богадѣльню для

престарѣлыхъ, нуждающихся композиторовъ и либреттистовъ, кажется, приводится въ исполненіе. Авторъ «*Фальстафа*» уже внесъ въ Миланскій банкъ сумму въ 400.000 франковъ, какъ фондъ для предстоящихъ расходовъ по устройству этого учрежденія. Архитекторомъ избранъ Бойто, братъ известнаго либреттпета и композитора.

— Издательская фирма Рикорди предпринимаетъ изданіе Собранія сочиненій Верди (въ клавираускугахъ съ пѣніемъ), состоящее изъ 27 томовъ. Подписка принимается у Брейконфъ и Гертель. Первый выпускъ появится въ декабрѣ с. г. Ежемѣсячно будетъ выпускаться по 2 тома. Все изданіе закончится въ 1½ года.

— Въ Лондонѣ открылась музыкальная выставка. Кромѣ большого количества инструментовъ, выставленныхъ современными, мѣстными и континентальными фирмами, имѣются интересныя коллекціи старинныхъ инструментовъ, манускриптовъ, портретовъ и пр.



РУССКАЯ МУЗЫКА ЗАГРАНИЦЕЙ.

По поводу *русскаго* концерта на XXXII собраніи Всегерманскаго Муз. Союза (см. «Р. Муз. Газ.» № 7), пѣмедкій критикъ Отто Лесманъ задаетъ въ своей статьѣ слѣдующій странно звучащій вопросъ: «*кто можетъ быть общимъ между неинтереснымъ и слишкомъ блѣднымъ квинтетомъ изъ «Жизнь за Царя» и, хотя забавной, но вполнѣ относящейся къ садовому концертному репертуару «Камаринской» Глинки—и Всеобщимъ Нѣмецкимъ муз. Союзомъ?» Вѣроятно подобное же вопросительное недоумѣніе раздѣляется и дирижеромъ Эрдмансдерферомъ, но только у насъ никому не приходитъ въ голову спросить «что общаго можетъ быть между Русскимъ Музыкальнымъ Обществомъ и нѣмецко-капельмейстеромъ?».*

Фирмой *Wozworth & Co* издано, подъ редакціей *Germer'a*, собраніе избранныхъ произведеній Чайковскаго. Въ числѣ вошедшихъ въ это изданіе 20 фортепьянныхъ пьесъ нашего композитора находятся известныя картинки «*Времена года*».

Русская (?) пѣвица, г-жа Нирвана, пред-

пріяла въ Парижѣ рядъ лекцій о «русской оперѣ». Первая изъ нихъ состоялась 26 Іюня и была посвящена исключительно Чайковскому. Необходимыя свѣденія были прочтены Шарлемъ Фюсте. Въ исполненіи музыкальныхъ отрывковъ (преимущественно изъ «*Онѣгина*») принимали участіе, кромѣ инициаторши, г. Энгель (теноръ), гг. Бальбрекъ, Борнья, Ландорми, Гюртъ (струнный квинтетъ) и др. Вечеръ закончился исполненіемъ *Хора двѣшекъ* и *Экссеза* изъ «*Онѣгина*», на 2-хъ рояляхъ.

Изъ произведеній русскихъ авторовъ были исполнены слѣдующія: *Бородина*, танцы изъ оп. «*Игорь*», въ Парижѣ, 11-го Іюня, въ Трокадеро, подъ упр. *Louis Pister*; «*Въ Средней Азіи*», въ *La Naue*, симф. конц. Берлинскаго филарм. оркестра подъ упр. Манштета; *Римскій-Корсаковъ*, «*Садко*», въ Парижѣ, 11 Іюня подъ упр. *L. Pister*; «*Шехерезада*» (2 раза) въ *La Naue*, симф. конц. Берл. Филарм. Орк. подъ управл. Манштета; *Чайковскій*, ув. «*Ромео и Джульетта*» и «*5-я Симфонія*», тамъ же.





БИБЛИОГРАФІЯ.

«12 романсовъ Ю. Блейхмана». П. Юргенсонъ, Москва.

Изъ солиднаго количества сочищенныхъ г. Блейхманомъ по сіе время романсовъ, романсъ на слова Годара «Ты помнишь-ли?» приобрѣлъ даже нѣкоторую популярность среди салонныхъ и концертныхъ исполнителей. Не доказывая отбѣности вкуса послѣднихъ, фактъ этотъ свидѣтельствуеть, по крайней мѣрѣ, о томъ, что не на всѣ работы г. Блейхмана распространяется фатальная неудачность, и что нѣкоторыя условныя формы искусства, по самой своей сущности, спасительно возмѣщаютъ недостатокъ природнаго композиторскаго дарованія. Отрицательное дѣйствіе нѣкоторыхъ общихъ недостатковъ, обнаруженныхъ г. Блейхманомъ въ композиціи инструментальной (см. замѣтку о его фортепьянныхъ пьесахъ въ «Р. М. Г.» № 7), парализуется въ романсѣ наличиемъ поэтическаго текста, механически придающаго единство и послѣдовательность теченію музыкальныхъ мыслей или, наоборотъ, мотивирующаго ихъ разрозненность, перемѣщающаго средоточіе музыкальнаго вниманія слушателя и отводящаго въ сторону требованія идеальныхъ законовъ звуковой логики, господствующихъ въ области музыки *отвлеченной*.

Если отдѣлить произвольно условія художественной цепзурѣ и вкуса отъ обычныхъ требованій широкаго круга развлекающей романсомъ публики и сформулировать эти послѣднія хотя бы въ рядѣ слѣдующихъ вопросовъ—«говорится-ли въ романсахъ о любви съ преобладающей склонностью къ тоскѣ и страданіямъ? составлена-ли обстановка тѣмнѣйшимъ садомъ, а время дѣйствія—ночною порою? до-

статочно-ли пѣвуча и легка мелодія? достаточно-ли она печальна, элегична или условно страстна? сочинена-ли музыка вродѣ Чайковского? или Гуно? или даже Рубинштейна (у него есть премилые романсы!)? часто-ли дается пѣвцу возможность прерывать свое пѣніе вдохами? переходить въ замирающій шопотъ? содрогать свой голосъ слезами? высокими нотами надрываться отъ страсти? и пр. и пр.—то на всѣ эти вопросы новые романсы г. Блейхмана отвѣтятъ обстоятельно и утвердительно. Это одно уже даетъ имъ аттестатъ на пропускъ въ широкій кругъ потребителей романса и избавляетъ ихъ отъ необходимости подвергнуться болѣе тщательной эстетической оцѣнкѣ. Послѣдняя, впрочемъ, сама по себѣ ставовится, въ данномъ случаѣ, излишней, въ виду того унижательнаго состоянія, въ которое впала эта отрасль музыкальнаго творчества, эта идеальны-прекрасная, безсмертная форма романса, подвергшаяся злокачественной заразѣ широкой вульгаризаціи. И не нужно, и бесполезно, и — простите слово — глупо, наконецъ! а все-таки пишутъ, пишутъ, пишутъ... поютъ и поютъ! Кто только не пишетъ, кто только не поетъ, кто только не печатаетъ! Это безстыдство, это публичное самооголеніе бездарности и ничтожества начинается за послѣднее время принимать чудовищныя размѣры. Форма романса породившая столько шедевровъ, любимая столькими гениальными художниками, превратилась окочательно въ широкій каналъ для стока мелочныхъ самолюбій, пошлыхъ тщеславій, дрянныхъ претензій и т. п. правственныхъ нечистотъ. Разумѣется, г. Блейхманъ, какъ музыкантъ съ серьезнымъ образованіемъ и очевидно серьезными желаніями, ни подъ какимъ

видомъ не можетъ быть причисленъ къ безыменной массѣ наполнителей этого, заражающаго музыкальнѣйшій воздухъ, канала, но и его романсамъ грозитъ опасность быть увлеченными общимъ потокомъ неупущающей музыки и затонуть въ немъ безвозвратно. Ихъ ожидаетъ эта неотвратимая участь, потому что они не обладаютъ нужной устойчивостью, той устойчивостью, которая образуется преобладаніемъ качественного вѣса надъ количественнымъ, оригинальной творческой индивидуальностью или же яркимъ выраженіемъ духовныхъ стремленій общества, современнаго художнику. Ничего этого нѣтъ въ сочиненіяхъ г. Блейхмана, въ нихъ сказывается лишь желаніе быть композиторомъ, легкое удовлетвореніе своими работами, тѣснота и ограниченность духовнаго горизонта, да мѣщанская довѣрчивость къ формѣ.

Разсматривать каждый изъ 12 повыхъ романсовъ въ отдѣльности — не имѣетъ смысла, такъ какъ при всемъ желаніи отыскать въ нихъ что-либо существенное, имъ однимъ свойственное, сдѣлать это невозможно. Они приличны по внѣшности, въ мѣру выразительны, легко доступны исполненію и пониманію и почти одинаково неинтересны. Тексты выбраны удачно, музыка имъ не противорѣчитъ, но и не придаетъ особенной красоты, большей чѣмъ та, которая заключается въ нихъ сама по себѣ. Самымъ удачнымъ въ смыслѣ цѣльности и выдержанности построенія, можно считать романсъ на слова Фета «Я былъ опять въ саду твоемъ». Аккомпанименты г. Блейхмана по большей части удачны; они не отягчены излишнимъ грузомъ деталей, которые иногда придаютъ много неуклюжести и неповоротливости новымъ романсамъ съ *симфонической тенденціей* (романсы Липина, напримѣръ). «Рубинштейнѣзны» присутствуютъ обязательно, но общій складъ и направленіе романсной музыки г-на Блейхмана пропитаны, не скажу — подражаніемъ, но восхищеніемъ романсами Чайковского. Это вполне естественно, если вспомнить обнаруженную г. Блейхманомъ въ музыкѣ фортепіанной склонность къ Шуману. Чайковский также не избѣжалъ вліянія Шумана и его шуманизмъ, перѣдко порядочно вульгарный, пришелся г. Блейхману несравненно болѣе по плечу, чѣмъ тонкая и глубокая красота оригинала. Вообще знакомство съ романсами, какъ г. Блейхмана, такъ и другихъ новѣйшихъ авторовъ, приводитъ къ интересному вопросу (разбирать его здѣсь было бы неумѣстно): почему музыкальная индивидуальность Чайковского легче другихъ поддается подражанію, воспро-

изведенію и пародіи? Какіе элементы этой индивидуальности обуславливаютъ эту беззащитность и уступчивость? Не является-ли это слѣдствіемъ того «непротивленія пошлости», точнѣе «необязанности пошлости», которой, по словамъ Г. А. Лароша, такъ восхищались покойнаго П. И. одинъ молодой композиторъ?

М.

Къ Моцартовскимъ празднествамъ въ Германіи.

1) Mozart's Werke und die Wiener Hof-Theater, statistisches und historisches nebst einem Anhang: Mozart betreffende Dichtungen. Von Albert Josef Weltner. Wien. A. W. Künast. 1896.

2) Ueber die Neueinstudierung und Neuzenierung des Mozart'schen Don Giovanni (Don Juan) auf dem Kgl. Residenztheater zu München. Von Ernst Possart. München. A. Bruckmann's Verlag 1896.

3) Mozart's Don Giovanni (Don Juan). Italienischer Originaltext und deutsche Uebersetzung. Mit Illustrationen von Bernhard Kühn. München. A. Bruckmann's Verlag 1896.

Вѣна и Мюнхенъ въ этомъ году снова торжественно напомнили публикѣ о Моцартѣ. Въ столицѣ Австріи открыли у какихъ-то «пяти угловъ» памятникъ великому вѣнскому маэстро, а Residenz-theater главнаго города Баваріи совершилъ снова въ высшей степени почтенное дѣло — возобновилъ «Донъ Жуана» Моцарта въ томъ видѣ, въ какомъ онъ давался въ первое представленіе подъ руководствомъ гениальнаго композитора. Съ обихими событіями наши читатели уже достаточно знакомы по *заграничной хроникѣ* въ июльской книжкѣ «Русской музыкальной газеты».

У нѣмцевъ «Wort und That» и «дѣло и слово» — идутъ всегда рука объ руку; въ этомъ да послужать они намъ образцами! — Задумали — сдѣлали. сдѣлали — описали, расписали, изслѣдовали, выяснили все до точности. Поэтому, они не только *мейстерзюгеры*, но *мейстеры дѣла*. Такъ было и на этотъ разъ. Въ настоящее время передо мною лежатъ только три брошюры о Моцартѣ, но я не сомнѣваюсь, что ихъ было гораздо больше — у нихъ всегда одна книга, изслѣдованіе — вызываетъ другую, третью и т. д., и т. д. — такимъ образомъ и составляются самыя великолѣпныя моцартианы, бетховіаны и вагнеріаны. А мы, пожалуй, и съ *ликинскими* съѣли на мель...

Королевскій архиваріусъ г. Вельтеръ, въ Вѣнѣ, издалъ прекрасную брошюру, относящуюся къ *исторіи и статистикѣ* оперныхъ произведеній Мо-

царта. Въ Вѣнѣ протекла лучшая часть дѣятельности и жизни Моцарта, а потому этому городу и принадлежит честь большинства первых постановок оперъ этого композитора. Богатый архивъ вѣнскихъ придворныхъ театровъ доставилъ г. Вельтнеру—богатый матеріалъ. Разсказывая причины возникновенія и постановки въ Вѣнѣ оперъ Моцарта, составитель приводитъ даже имена всѣхъ исполнителей его оперъ, число представлений. Крайне важна также статистическая таблица всѣхъ представлений моцартовскихъ оперъ въ Вѣнѣ, начиная съ 1782 г., когда впервые дано было «Похищеніе изъ Серала» и до 21-го апрѣля нынѣшняго года (время постановки памятника). Приводимъ *итогъ* числа этихъ представлений:

	Годъ 1-го пр.	Общее число пр.
Похищеніе изъ Серала	1782	164
Schauspiel-Director	1786	49
Свадьба Фигаро	1786	377
Донъ Жуанъ	1788	507
Così fan tutte	1790	95
Титъ	1795	85
Волшебная флейта	1801	407
Идомея	1806	20
Реквиемъ	1820	2
Бастіенъ и Бастіенна	1891	20
Садовница	1891	3

Не слѣдуетъ удивляться, что у *режисера* стоитъ всего число 2—оно обозначаетъ исполненіе этого замѣчательнаго творенія лишь въ вѣнскихъ театрахъ.

Кромѣ этой статистики, авторъ включилъ въ свою книгу нѣсколько біографическихъ данныхъ, весьма важный указатель именъ, встрѣчающихся въ этой книгѣ (главнымъ образомъ исполнителей Моцартовскихъ оперъ), съ краткими біографическими данными и, наконецъ, прибавилъ собственныя стихотворенія, написанныя имъ по поводу разныхъ событій, связанныхъ съ именемъ Моцарта.

Обращаемъ особенное вниманіе всѣхъ поклонниковъ Моцарта на это прекрасное изданіе.

Директоръ Мюнхенскихъ театровъ Эрнестъ Поссартъ въ небольшой брошюркѣ высказалъ свои мысли по поводу новой постановки «Донъ Жуана», съ которыми наши читатели уже знакомы по упомянутой выше «загран. хроникѣ».

Третья книжка, вышедшая въ изданіи А. Брукмана, въ Вѣнѣ. — отличается очень элегантною внѣшностью и заключаетъ въ себѣ нѣмецкій и итальянскій тексты Донъ Жуана, приспособленные къ новой постановкѣ Донъ Жуана. Наконецъ, къ книжкѣ прибавлено факсимиле перваго представленія (29 октября 1787 г.) «Донъ Жуана» въ графскомъ Nostitz'sкомъ національномъ театрѣ и

нѣсколько, очень удачно исполненныхъ Б. Кюномъ, иллюстрацій сценъ и дѣйствующихъ лицъ въ этой оперѣ, причемъ художникомъ были приняты во вниманіе рисунки новыхъ костюмовъ къ оперѣ, сдѣланныхъ проф. I. Флюгеномъ.

Для моцартистовъ — всѣ три брошюры весьма любопытны и привлекательны.

Н. Ф.

Pierre d'Alheim. «Moussorgsky», Paris, 1896.

Вагнеръ, Бахъ, Брамсъ, Веберъ, Шуманъ... и снова Вагнеръ, и еще Вагнеръ!.. «Приходите книжить и володѣть нами!». Они пришли и фактически оплѣдѣли легкимъ музыкальнымъ сердцемъ Парижа, сердцемъ, всѣ стремленія котораго еще недавно такъ легко и полно удовлетворялись жадной виртуозностью каватинъ Россини, Мейерабера, Галеви... Всему свой чередъ! Тонкія, изящныя принцессы съ флейто-подобными горлами, пышногрудые пажи, короли въ коронахъ и мантияхъ, но безъ рѣчей, окутанные красными плащами, необходимые для терцетта басы-зловѣи, галантные кавалеры-тенора съ обнаженной шпагой, съ неизбежно высокимъ *до* въ самый разгаръ геройства, всѣ эти, такъ долго тѣшившія слухъ и зрѣніе, марионетки постепенно исчезаютъ, лачкаютъ въ пыля свои костюмы, ломаются, бьются въ дребезги подъ натискомъ марионетокъ новаго фасона. Здѣсь, косоглазый Воланъ, бѣшеная Брупгильда, пылкій Вальтеръ, философъ Сиксъ, плутоватый Логе, жадный Альберихъ, таинственный рыцарь лебедя! Всѣ они поютъ новыя пѣсни, говорятъ новыя слова, всѣ они еще свѣжи, молоды, костюмы ихъ еще блестятъ и мускулы ихъ не слабѣютъ... покуда... Поэтому, вѣроятно, и имъ придется оплакивать отлетѣвшую молодость, но, къ счастью для насъ, возрастъ и жизнь замѣчательныхъ произведеній искусства не нашими годами отсчитывается!

Современное иго германскаго музыкальнаго гениа надъ Франціей явится, можетъ быть, самой свѣтлой и блестящей эпохой въ исторіи «французской» музыки. Не появленіе новыхъ орудовъ своихъ «падежныхъ» композиторовъ ожидается теперь съ нетерпѣніемъ, любопытствомъ, нервнымъ интересомъ, но исполненіе какого-либо крупнаго произведенія нѣмецкихъ свѣтилъ. Какъ тщательно оно подготавливается, какъ старательно предваряется вниманіе и пониманіе слушателей литературнымъ путемъ! Какими событіями являются постановки оперъ Вагнера, фрагментныя исполненія ихъ въ концертахъ! Съ какимъ артистическимъ самоотреченіемъ главарями-пропагандистами новаго движенія являются видѣннѣе французскіе артисты, съ жаромъ, въ ущербъ собственному обалнію, расчи-

щающие дорогу германским титанам!.. Вагнеръ, Бахъ, Шуманъ, Веберъ!.. И вотъ, несмотря на подавляющее величіе этихъ именъ, несмотря на артистическую знатность ихъ пропагаторовъ, несмотря на силу и богатство средствъ пропаганды, въ Парижѣ, скромнымъ и незамѣтнымъ образомъ, съ помощью почти неизвѣстныхъ дотола лицъ, пробрался интереснѣйшій по своей самобытности, наиболѣ чуждый духу музыкальной Европы и почти отвергнутый своей родиной, композиторъ. Онъ не только не остался незамѣченнымъ, — теперешняя участь его въ Россіи, — не только не подвергся посрамленію и осмѣянію, — прежняя участь его въ Россіи, — но возбудилъ глубокое вниманіе къ себѣ, искренній интересъ и сочувствіе. Нашелъ въ большинствѣ слушателей даже правильное пониманіе. Композиторъ этотъ, съ честью выдержавшій опасную близость упомянутого выше сосѣдства, — Мусоргскій, а пропагаторъ его — Пьеръ д'Алейма, мало извѣстный сотрудникъ газеты «Тепръ». Вѣроятно, благодаря унаследованной имъ со стороны матери, Русской крови, благодаря также пребыванію въ Россіи, онъ могъ понять музыку Мусоргскаго, изучить и оцѣнить ее, проникнуться удивленіемъ и восторгомъ предъ оригинальностью, силой и богатствомъ исключительнаго таланта ея автора. Положительными качества его французской (со стороны отца) крови, горячей, толкающей къ дѣятельности, не заставляющей въ эгоистически-бесплодномъ и безучастномъ поклоненіи, побуждающей къ общительности, внушила г. д'Алейма смѣлую и оригинальную мысль: ознакомить парижскихъ меломановъ съ предметомъ своихъ художественныхъ обожаній. Въ небольшой залѣ Bodinière (5) и въ Théâtre Moudain (2), 10-го, 17-го, 27-го Февраля, 5-го, 14-го, 19-го и 28-го Марта (н. ст.), П. д'Алейма прочелъ семь лекцій, посвященныхъ творчеству Мусоргскаго. Здѣсь не было ни хоровъ, ни оркестра, ни извѣстныхъ солистовъ. Лекторъ рассказывалъ, дѣлалъ указанія, а молодая русская пѣвица-любительница, г-жа Оленина и мало-извѣстный венгерскій пианистъ, Шарль Ферстеръ, исполняли различные пьесы Мусоргскаго. Аудитория была постоянно полна. Интересъ ея къ предмету лекцій П. д'Алейма ярко подтверждается фактомъ востребованнаго повторенія цѣлой лекціи, посвященной изложенію драмы «Хованщина». (Какая ужасающая и высокая драма — эта Хованщина!) — восклицаетъ рецензентъ газеты «Egmitage»). Впечатлѣніе, произведенное музыкальной стороной чтеній, выразилось также требованіемъ повторенія тѣхъ или иныхъ пьесъ¹⁾. Но, особенно цѣннымъ доказа-

¹⁾ Перечень исполненныхъ произведеній М. помѣщенъ былъ въ № 7 «Р. М. Г.», въ отдѣлѣ «Русская музыка за границей».

тельствомъ успѣха Мусоргскаго въ Парижѣ, является появленіе настоящей книги, — книги, которую, по содержанію ея, правильнѣе было бы назвать «итогами лекцій П. д'Алейма». По собственнымъ словамъ лектора, въ чтеніяхъ его «мало психологіи, мало критическаго анализа»; скорѣе онѣ представляютъ «экскурсію въ русскую землю»; проводникомъ является Мусоргскій; подъ вліяніемъ этого проводника приходится порой сворачивать съ дороги, заходить значительно далѣе, спускаться въ глубины собственныхъ душъ. Такимъ образомъ лекторъ развѣтываетъ передъ слушателями картины русской жизни, подчеркиваетъ ихъ своеобразие, затрогиваетъ времена какъ общечеловѣческіе, такъ и чисто-эстетическіе мотивы. Это ознакомленіе съ особенностями русскаго быта необходимо для пониманія жизненности произведеній М., оригинальности ихъ, содержательности и яркости изображенныхъ въ нихъ типовъ. Въ разсказахъ д'Алейма попадаются нѣкоторыя неточности и ошибки, но онѣ незначительны. Въ его восхищеніи музыкой Мусоргскаго заключается много преувеличенности, но эта *преувеличенность* обожанія рѣшительно необходима для дѣла пропаганды. Все, прочитанное имъ, составило содержаніе объемистаго томика «Moussorgski», изданнаго въ началѣ этого года и своевременно отмѣченнаго пашей газетой (см. «библіографію» Мартовской книжки). Настоящее изданіе является какъ бы дополненіемъ предыдущаго, но для русскаго читателя оно представляетъ значительно болѣе существенный и цѣнный интересъ. Оно содержитъ въ себѣ бѣглую біографическую замѣтку о Мусоргскомъ, тѣ замѣчанія, дополненія и указанія лектора, которыя не вошли въ первую книгу, перечень исполненныхъ пьесъ съ приведеніемъ текстовъ, отзывы прессы, отдѣльные мнѣнія слушателей лекцій и портреты Мусоргскаго, Олениной и Ферстера. Такимъ образомъ, если признать за лекціями г. д'Алейма значеніе историческаго факта, то настоящая книга является въ высшей степени цѣннымъ протокольнымъ документомъ, значительнымъ вкладомъ въ матеріалы исторіи русскаго искусства вообще. Даже принявъ во вниманіе недостаточность и поверхностность совершеннаго въ такой формѣ знакомства парижанъ съ творчествомъ Мусоргскаго, при чтеніи этого свода краткихъ замѣтокъ, бѣглыхъ впечатлѣній, мнѣній, приходишь къ убѣжденію, что фраза, сказанная д'Алеймомъ въ заключеніе своихъ лекцій, была не только звучнымъ риторическимъ кадансомъ, но и дѣйствительнымъ выраженіемъ результатовъ его художественной попытки. «Съ радостью я констатирую», говоритъ лекторъ, «что Мусоргскій, о которомъ до сихъ поръ говорили такъ мало, да и то чаще всего, чтобы бранить его, — съ перваго же

часа васъ заинтересовалъ, взволновалъ, — я могу сказать, въ общемъ — покоришь».

Прежде чѣмъ выписывать нѣкоторые, наиболее интересныя мнѣнія, попадающіяся въ перепечатанныхъ отчетахъ 25 газетъ, не лишнимъ будетъ еще разъ напомнить, что въ ознакомленіи французовъ съ творчествомъ Мусоргскаго, оркестръ былъ замѣненъ фортепьяно, а всѣ голоса, мужскіе, женскіе, даже партія хора — однимъ небольшимъ п несильнымъ голосомъ сопрано. Также необходимо прибавить, что горячность увлеченія г. д'Алейма, необходимая для дѣла пропаганды, въ нѣкоторыхъ случаяхъ играла роль палки о двухъ концахъ. Такъ, напримѣръ, на полное убѣжденности заявленіе г. д'Алейма о гениальности Мусоргскаго, корреспондентъ «Франкфуртской Газеты», оставшійся довольнымъ «чудесной сценой гаданья» изъ «Хованщины» и «вполнѣ национальными» «пѣсней Марфы» и хоромъ Славянки оттуда же, но нашедшій, что «въ существенно драматическихъ моментахъ у Мусоргскаго не хватаетъ выразительности» и открывшій попутно, что «Хованщина оканчивается дуэтомъ, напоминающимъ и по ситуаци и по музыкѣ дуэтъ изъ *Гугенотъ*», прямо начинаеть свой отчетъ сомнѣніемъ въ гениальности композитора, а слѣдовательно, и въ цѣлесообразности предпріятія П. д'Алейма. Также и рецензентъ «Mercure de France» считаетъ долгомъ замѣтить, что «о гениальности кричать — слишкомъ необдуманно; такимъ же образомъ выставляли предъ нами и Чайковскаго, и Кюи вслѣдъ за нимъ». Разумѣется, все это несерьезныя мелочи, которыя никакъ оскорбить не могутъ и которыя должны быть отнесены скорѣе на счетъ поверхностности и невѣжественности ихъ авторовъ и довольно рвскованной пылкости лектора (опять таки принимая во вниманіе скудность и недостаточность средствъ демонстраціи), нежели на счетъ дѣйствительныхъ недостатковъ Мусоргскаго. Затѣмъ, нельзя упускать изъ виду той новизны музыки Мусоргскаго, которая могла препятствовать составленію дѣйствительно основательныхъ мнѣній. При всемъ томъ, читая эти отчеты, замѣчаешь, что большая часть ихъ отличается единодушіемъ и рѣдкимъ согласіемъ въ общихъ чертахъ. Забавныя противорѣчія проскальзываютъ лишь въ деталяхъ, что вполнѣ объяснимо недостаточностью знакомства съ предметомъ.—Относительно констатируемаго *всѣми газетами* энтузіазма посѣтителей лекцій д'Алейма, нелишнимъ будетъ прибавить для болѣе правильной оцѣнки факта, что не малую часть аудиторіи г. д'Алейма составляли проживающіе въ Парижѣ русскіе. Наиболее цѣнными являются для насъ отзывы специальныхъ журналовъ, отзывы же поставщиковъ ежедневной прессы частью болѣе занимательны, какъ впечатлѣнія широкаго круга

публики, частью принадлежатъ перу руководителей спеціального отдѣла также имѣютъ свою цѣнность, а частью же только забавны. Начнемъ съ первыхъ.

«Можетъ быть, въ своихъ шероховатыхъ излишествахъ, Мусоргскій является наиболее национальнымъ и дѣйствительно наиболее народнымъ изъ всѣхъ воспѣвавшихъ Россію... Вглядываясь въ жизнь народа, онъ понялъ самаго человѣка, человѣка всѣхъ временъ, для котораго национальность является лишь особенной одеждой». (*Art Moderne*). Въ этихъ фразахъ можетъ быть болѣе эффектности, чѣмъ логическаго соответствія, но вторая изъ нихъ указываетъ на довольно близкое пониманіе тенденцій и мировоззрѣнія нашего композитора.—«*Дитская*», рядъ трогательныхъ картинокъ, чаруетъ вслѣдствіе стремленія автора придать наиболее искреннее выраженіе дѣйствительности, изобразить въ точности языкъ сердца и внутреннія человѣчныя эмоціи души ребенка. Мусоргскій говорить намъ голосомъ, какъ бы исходящимъ изъ утраченнаго рая; и каковъ же поэтъ тотъ, кто смогъ заставить насъ прочувствовать глубокий смыслъ, кроющійся въ жизни ребенка!.. Совершенно инымъ вдохновеніемъ отличается глубокая красота пѣсенъ и плясокъ смерти, бывшихъ лебединою пѣсней Мусоргскаго. «Смерть и дѣвушка» и въ особенности «Послѣ битвы» потрясаютъ мертвеннымъ реализмомъ. Несмотря на свои крупныя красоты, «Хованщина» мнѣ понравилась менѣе и еще того менѣе фортепьянныя композиціи Мусоргскаго». (*Coecilia*).—«Полныя поэзіи *Сиротка, Гаданье Марфы, Безъ солнца, Послѣ битвы* и др. пьесы запечатлѣны чувствомъ глубокой грусти. Улыбка появляется въ нихъ лишь рѣдкими промежутками, а слезы господствуютъ исключительно, но ихъ нѣжность — не безъ предели. Музыкальная часть изумительно приобщена къ тексту и смыслъ словъ переданъ съ никогда несбивающейся тщательностью. Гармонія поны и поразительна. Это относится, правда, къ речитативу, и, если въ пьесахъ подобнаго объема, интересъ всегда поддерживается, то иначе должно быть въ большой драмѣ, какъ *Борисъ Годуновъ*, напримѣръ, гдѣ монотонность должна неизбежно давать себя знать, такъ какъ притомъ же симфоническія формы и ихъ развитіе являются слабой стороной Мусоргскаго. Это уже можно было замѣтить по его фортепьяннымъ пьесамъ...» (*Guide Musical*, Г. Емберъ). Здѣсь бросается въ глаза легкомысленность априорнаго сужденія о *Борисѣ* и опять таки недостаточность знакомства является причиной излишней смѣлости индуктивныхъ заключеній подобнаго сорта. Этотъ же критикъ, прослушавъ отзывы изъ «Хованщины», опять заключаетъ объ «одинаковости достоинствъ и недостатковъ, какъ въ *опе-*

расть, такъ и въ романсахъ: очень выразившаяся оригинальность, точное соответствие музыки со словами, чувство поэзии, прекрасная декламация, — но слишкомъ произвольная модуляция, жесткость, неуклюжесть въ гармоніи, часто преувеличенное стремление къ реализму, — однимъ словомъ, искусство болѣе тяготящее къ литературѣ, нежели музыкальное въ глубинѣ своей. Другой критикъ «Guide Musical», F. G. (Фьрсанъ-Геваертъ?), паходить, что «почти равный Шуману по интенсивности почти чувства. Мусоргскій, къ сожалѣнію, стоитъ слишкомъ далеко отъ нѣмецкаго композитора въ въ отношеніи техническаго искусства и выразительности гармоніи». Третій критикъ того же журнала, Бадуанъ-де-Лондръ, уже почти совсѣмъ неудовлетворенный талантомъ нашего композитора, показавшимся ему слишкомъ мелкимъ, въ концѣ концовъ соглашается, что «Мусоргскому всегда удается описательная музыка. Несмотря на посредственность средствъ, предоставленныхъ въ его распоряженіе его музыкальнымъ образованіемъ, онъ придаетъ наблюдаемымъ явленіямъ неоспоримый рельефъ: онъ достигаетъ до живописности. Мнѣніе о большей склонности таланта М—скаго къ литературѣ, нежели въ музыкѣ, поддерживается и «Менестрелемъ»: «Мусоргскій не былъ музыкантомъ», говоритъ критикъ этого журнала (А. Р.), «это былъ, какъ говорили и о Берлиозѣ, поэтъ, пользовавшійся музыкальными средствами; средства эти въ его распоряженіи были притомъ же необычайно ограничены. Его образованіе было слишкомъ неподлымъ, онъ не былъ даже способенъ извлечь изъ своей музыкальной идеи все, что она дозволила, не могъ даже начертать ясно простую вокальную мелодію; его романсы — не сочиненіе, они не имѣютъ никакого рациональнаго развитія и оканчиваются, по большей части, едва начавшись — безъ всякой поясняющей это причины. При всемъ этомъ, музыкальныя идеи его отличаются совершенно особеннымъ вкусомъ, поэтичностью, часто выдающейся, и драматическимъ чувствомъ, удивительно глубокимъ; это настоящіе крики души, съ напряженностью, порой трагической и постоянно потрясающею».

Отзывы остальныхъ газетъ менѣе содержательны, но не менѣе интересны преобладаніемъ въ нихъ тона, благопріятнаго нашему композитору. Удивительная строгость рецензента «Mercure de France» является единичнымъ фактомъ. Вотъ какъ суммируетъ свои впечатлѣнія этотъ господинъ, предварительно глубокомысленно находившій, что «Колыбельная смерти» и «Гаданье Марфы раскольницы» «очень близко напоминаютъ стиль Шуберта и его *Льснаго царя* въ особенности»: «Первый разъ — удивленны; во второй — эта музыка не кажется непріятной; затѣмъ, уо-

мляешься: то, что раньше принималось за черты вдохновенія, оказывается не болѣе, какъ условнымъ приемомъ, очень бѣднымъ приемомъ. Онъ состоитъ исключительно въ противопоставленіяхъ тоновъ, иногда не лишенныхъ граціи. Фраза, нотированная безъ развитія, затѣмъ другая, не болѣе первой разработанная, потомъ отдѣльная нота — однимъ словомъ, напрасно впеешь идеи или хоть признаковъ ея присутствія». Гораздо искреннѣе рецензентъ «Revue des Arts», который, не зная, что сказать о музыкѣ Мусоргскаго, причисляетъ имя къ плеядѣ русскихъ композиторовъ-новаторовъ, какъ «Рубинштейны, Цезарь Кюи, Глинки, Балакиревы», ограничивается тѣмъ, что называетъ его захватывающимъ поэтомъ и талантливымъ драматургомъ. «Неровный, но мощный музыкантъ» — называетъ Мусоргскаго «Echo de Paris» («неровный, но гениальный», подтверждаетъ «Ermilage»). Его пьесы для фортепiano показались скучны, «но *Молитва ребенка*, полная невинной простоты, по *Колыбельной смерти*, сжимающая своимъ трагизмомъ, но этотъ Верещагинъ отталкивающе-прекрасный, — *Послѣ битвы*. — три чуда...» Далѣе: «оригинальныя и новыя *Дѣтскія сцены* необычны по силѣ выраженія». «*Дѣтская*», говоритъ *Eclair*, «превосходное произведеніе, въ которомъ улыбка смѣшивается со слезою, причемъ никогда поэтъ-музыкантъ не теряетъ серьезности». «Никто не выражалъ души ребенка, какъ Мусоргскій», прибавляетъ *Etoile Belge*, а *Temps* замѣчаетъ, что «*Дѣтская*. съ ея собственной оригинальностью является достойнымъ рендант знаменитыхъ *Дѣтскихъ сценъ* Шумана. Этимъ все сказано». Приведу еще слѣдующіе отзывы съ довольно-комичнымъ противорѣчіемъ, заключеннымъ въ нихъ. «Мусоргскій не революціонеръ; онъ обладаетъ чувствомъ простоты и наивности народа. Самымъ захватывающимъ образомъ онъ выразилъ простодушное варварство молодой народности. Тамъ, гдѣ нужно изобразить яростную толпу, онъ умѣетъ находить красивыя краски и горячія ударенія» (*Petit Parisien*). «Это былъ революціонеръ, въ этомъ убѣждаешься, слушая его музыку. Его сочиненія всѣ интересны самой своей странностью, а нѣкоторыя изъ нихъ удивительно прекрасны» (*Queen*). Затѣмъ небезъинтересно слѣдующее замѣчаніе Жоржа Дюбо, рецензента газеты *Nouvelle Revue*. «Во многихъ изъ этихъ произведеній находишь такой особенный отгѣпокъ, выраженіе такое возвышенное и порой гакое проникающее, что Мусоргскій сдѣлается для музыкантовъ новой школы вторымъ Вагнеромъ, точно также неподражаемымъ, хотя и слишкомъ отличнымъ, по своимъ музыкальнымъ формамъ, отъ автора *Темпалогіи*».

За газетными отчетами слѣдуетъ собраніе от-

дѣльных мнѣній многихъ посѣтителей лекцій д'Алейма. Нѣкоторая часть этихъ мнѣній подписана довольно извѣстными именами. Желаніе каждаго корреспондента непременно сказать что-либо глубокое, оригинальное и тонкое, сдѣлало эту часть книги несравненно интереснѣе и значительнѣе предыдущей. Не желая выходить изъ рамокъ библиографическаго отчета, я не буду дѣлать теперь извлеченій изъ этихъ замѣтокъ, рассчитывая при первомъ случаѣ дать полный переводъ ихъ отдѣльной статьёй. Это составитъ интересную картину впечатлѣній, произведеннаго творчествомъ нашего замѣчательнаго композитора на подвижные, утонченные и пресыщенные умы столицъ столицъ. Дѣйствительно, струны, затрогиваемыя Мусоргскимъ, были слѣшкомъ глубоки и человѣчны, а слова, произнесенныя имъ, до сихъ поръ остаются живыми словами того обще-мироваго языка, который повятепъ всѣмъ и каждому, несмотря на различіе національности и культуры. Но, скромный композиторъ, посвятившій себя воспроизведенію «Руси», «русскаго духа» и «запаха», бесспорно удивился бы своему парижскому успѣху, какъ удивлялся онъ восторгамъ Листа передъ *Дятской*. Рагадка проста. По правдѣ, музыка его — не вполне европейская, больше того, привлекая во вниманіе ея техническіе недочеты, можно сказать, что она совсѣмъ не европейская, но вся сила ея заключается въ томъ, что она вполне человѣчна.

О заслугахъ г. д'Алейма излишне распространяться. Значеніе ихъ оцѣнить каждый русскій музыкантъ и любитель.

М.

Martin Agricola. Musica instrumentalis deutsch, Erste und vierte Ausgabe, Wittemberg 1528 und 1545.—In neuer diplomatisch genauer, zum Teil facsimilierter Ausgabe. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1896. Preis 10 M.

20-й томъ «*Publikation älterer praktischer und theoretischer Musik-Werke*» (Изданія старинныхъ практическихъ и теоретическихъ музыкальныхъ сочиненій), издающихся—подъ редакціей Роб. Эйтнера—обществомъ музыкальныхъ изслѣдованій, заключаетъ въ себѣ полный текстъ крайне важнаго и любопытнаго, но мало кому извѣстнаго, трактата объ инструментальной музыкѣ Мартина Агриколы (1486—1556).

Агрикола принадлежитъ къ выдающимся музыкальнымъ писателямъ XVI-го вѣка. Дѣятельность его во многихъ отношеніяхъ замѣчательна. Его перу принадлежитъ цѣлый рядъ изслѣдованій и трактатовъ, къ которымъ онъ

относился въ высшей степени точно и добросовѣстно. [Укажу, какъ на примѣръ, на слѣдующее мѣсто изъ новаго изданія «*Musica instrumentalis deutsch*» (стр. 317), гдѣ онъ говоритъ про мѣдные тромбоны, клареты (claret) и др.:

«*Davon sag ich nicht viel zu dieser stund
«Denn ich hab auch nicht den rechten grund
«Wo ich yhn aber werde erlangen,
«So soltu yhn recht von nur erlangen..*

т. е., не имѣя твердаго основанія, я не могу объ нихъ говорить много; когда же я объ нихъ самъ узнаю, то тотчасъ сообщу тебѣ]. Важнѣйшія сочиненія М. Агриколы—«*Melodiae scholasticae sub horarum intervallis de cantendae*» (1512 г. въ Магдебургѣ), «*Eine kurz deutsche Musica*» (1528 г. Виттембергъ), «*Musica instrumentalis deutsch*» (1829, 2-е изд. 1845 г.—тамъ же) «*Musica figuralis deutsch*» (1832, тамъ же) и др. Кромѣ того Агрикола не мало сочинялъ и ему, по словамъ Маттезона, принадлежитъ честь отступленія отъ нѣмецкой табулатуры; въ своихъ вокальныхъ произведеніяхъ онъ принялъ современную нотацию. Онъ же былъ первымъ канторомъ послѣ реформации, введеннымъ нѣмецкій хоралъ въ магдебургской церкви. М. Агрикола умеръ музыкальнымъ директоромъ 10-го июня 1556 г. въ Магдебургѣ.

Второй изъ вышеназванныхъ трактатовъ Агриколы лежитъ теперь передъ нами въ новомъ, дипломатически точномъ и прекрасномъ изданіи.

Роб. Эйтнеръ, почтенный редакторъ изданій «Общества музыкальныхъ изслѣдованій», въ своемъ примѣчаніи къ настоящей книгѣ сообщаетъ, что изданіе было сопряжено съ большими трудностями, т. к. не сохранилось ни одного полнаго экземпляра трактата объ инструментальной музыкѣ; приходилось отыскивать и составлять отдѣльные листы. Музыкальные ученые и библиофилы тѣмъ болѣе должны быть признательны за это изданіе, что послѣднее представляетъ едва ли не идеальную копію съ изданія 1545 г., только еще, вдобавокъ, исправленную, ибо тогдашнее типографское искусство отстояло далеко отъ современнаго.

Musica instrumentalis deutsch ynn welcher begriffen ist wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernem sol Auch wie auff die Orgel Harfen Lauten Geigen und allerley Instrument und Seytenspiel nach der rechtgegründten Tabelthur sey abzusetzen—представляетъ полный сводъ музыкальныхъ инструментовъ, распространенныхъ въ то время: оно заключаетъ описаніе вишнаго и внутреннаго

устройства, объемъ и—въ нѣкоторыхъ случаяхъ—способъ изучить играть на нихъ. Какихъ только инструментовъ здѣсь не встрѣтишь! И флейты (А. описываетъ объемъ четырехъ разновидностей — дикапта, алта, тенора и баса; кстати—флейты еще не обладали клапанами), и Grosspfeifen (устройствомъ схожіе съ кларнетами, т. е. съ мундштуками)—Schalmei, Bomhart, Schwegel и Zincken, и швейцарскія свирѣли (Schweizer Pfeiffen—тоже 4-хъ родовъ), и волянки, и тромбоны (Busaun, Felt Trummet, Clareta, Tümgel Horn), и органы, позитивы, портативы и регалы (всѣ съ устройствомъ мѣховъ); далѣе слѣдуетъ цѣлый рядъ струнныхъ—скрипки, псалтыри, цимбалы, арфы и т. д. Если для современнаго музыканта будетъ затруднительно справиться съ убійственной табулатурой, за то онъ найдетъ описаніе цѣлаго ряда уже исчезнувшихъ изъ употребленія историческихъ музыкальныхъ инструментовъ, описаніе которыхъ Агрикола снабдилъ прекрасными иллюстраціями. Профаны могутъ убѣдиться, что музыкальные инструменты имѣютъ свою исторію, что и въ ихъ жизни были битвы, побѣды, разрушенія. Эти древнія инструменты въ книгѣ Агриколы точно говорятъ живымъ языкомъ—страаннымъ, не всегда намъ понятнымъ, но интереснымъ въ высшей степени. Читая этотъ трактатъ, написанный, къ тому же, самыми бекмессерскими (подчасъ, однако, и Саксовыми) виршами — такъ и переносишься въ 16 вѣкъ съ его табулатурами, позитивами, меркерами, мейстерскими тонами и ладами, мейстерзингерами и бекмессерами.

Такимъ образомъ трактатъ объ «инструментальной музыкѣ» Мартина Агриколы, помимо историческаго, представляетъ еще интересъ музыкальный и литературный. Это — любопытный памятникъ художественной жизни нашихъ предковъ и образецъ ихъ литературнаго, стихотворнаго языка.

Ник. Ф.

Fünf Jahre Musik [1891—1895]. Kritiken von Eduard Hanslick. 2-te Auflage. Berlin Allgemeine Verein Deutsche Litteratur. 1896.

Гансликъ—отецъ многочисленной семьи гансликянцевъ, наиболѣе блестящимъ и едва ли не превышающимъ по таланту представителемъ котораго у насъ является Г. Ларошъ, въ началѣ нынѣшняго года выпустилъ (уже во 2-мъ изданіи!) книгу, встрѣченную, съ одной стороны похвалами, ликованіемъ и лестью, а съ другой ругательствомъ, насмѣшкою, чуть ли не кулаками. Ни того, ни другого, въ особенности,

книжка Ганслика не заслуживаетъ и, во всякомъ случаѣ, менѣе второго. Неужели можно теперь еще сердиться на вляузы, недомолвки перемолвки или камешки въ огородъ Вагнера и Листа? Это беззубое ворчанье, къ которому (со стороны г. Лароша) даже и мы давно привыкли, а что же говорить о нѣмцахъ, о ихъ защитникахъ и поборникахъ Листа, Вагнера и всего новаго движенія искусства на Западѣ? Поэтому, я оставлю въ сторонѣ вагнерическіе спазмы Ганслика, объщаясь—если позволять время и обстоятельства—вернуться къ болѣе обстоятельной параллели между Гансликомъ и его российскимъ представителемъ—этихъ послѣднихъ могикановъ—столповъ сгнѣвшаго и перегнѣвшаго консерваторскаго зданія. Покуда скажу только, что мнѣ одинаково смѣшно дѣлается—когда я читаю и самыя злобныя нападки русскаго гансликянца на русскую школу и, въ особенности, на Мусоргскаго, или слѣжу, затѣмъ, съ какой неподдѣльной радостью настоящей Гансликъ потихоньку вытаскиваетъ булавки—и изъ борта сюртука, и изъ жилета, и изъ рукавовъ — чтобы кольнуть ими этого проклятаго Вагнера. Какъ онъ не перевариваетъ Мейстерзингеровъ, рейнскихъ боговъ и полубоговъ Вагнеровъ! въ какіе только жупельные костюмы онъ ихъ не наряжаетъ. По счастью, консерваторская образованность Ганслика и Лароша не позволяетъ имъ снизойти до площади, дойти до такихъ безобразныхъ выхонокъ, какія въ нашей литературѣ позволяютъ себѣ разные Розановы. До проклятій, отвратительнаго обращенія на ты, устрашенія страшнымъ судомъ и лубочными картинами—у нихъ не дошло и не дойдетъ. Это милые, подчасъ скучные старики, богатыри музыкальнаго 12-го года, изорвавшееся въ клочки знамя котораго они еще силятся поднять надъ головами. Тяжело... не подь силу...

Es ist ein altes Lied, leider wird es nimmer neu!...

«Пять лѣтъ музыки» (слишкомъ много музыки и очень мало музыки — таковъ почти девизъ Ганслика)—почтенный томъ въ 400 стр., представляющій продолженіе критическихъ очерковъ Ганслика, вышедшихъ прежде подъ заглавіемъ «Современная опера». Эту книгу можно прочесть съ удовольствіемъ; съ одной стороны въ ней отпечатлѣлись всѣ недостатки неумывающаго рода консерваторовъ, всю жизнь стоящихъ на колѣняхъ передъ Моцартомъ, «потому ненавидящихъ Вагнера»,—съ другой онъ свидѣтельствуетъ о талантливости автора, надѣннаго недолгимъ литературнымъ талан-

томъ, достаточной довой остроумія и недюжинной провицательности по отношенію къ явленіямъ второстепенной важности. Ярче всего выступаютъ въ этой книгѣ критическіе наброски современной итальянской школы веристовъ, съ Масканьи и Леонковалло во главѣ. Это цѣлый рядъ талантливыхъ разборовъ оперныхъ композицій воспитанниковъ рекламной школы Соццово и К^о. Гансликъ мѣтко опредѣляетъ характеръ, направленіе и способности этой школы. Подъ его анатомическимъ (консерваторски блестящимъ) ножомъ ясно выступаютъ гнилое мясо, жилы и кости, кажущагося многимъ роскошнымъ и богатымъ, тѣла оперъ Масканьи, Леонковалло, Cile'a, Mignone, Giordano Tasso и т. д.—Это лучшая и интереснѣйшая часть критическихъ очерковъ Ганслика. Любопытны также «памятныя статьи», посвященные Герольду, Россини, Флотову, Р. Францу, Гуно, Рубинштейну, Хайцингеру и Листу; тѣ статьи, которыя обходятся безъ булавокъ и камешковъ,—читаешь съ удовольствіемъ.

Одинаково непріятно, помимо вагнеро-листовскихъ спазмъ, дѣйствуютъ—безосновательная травля на одного изъ самостоятельнѣйшихъ и передовыхъ нѣмецкихъ композиторовъ — Рих. Штрауса, и полное отсутствіе знанія и пониманія русской музыки (последнее впрочемъ обще едва ли не большинству нѣмецкихъ музыкантовъ и критиковъ). Разъ дѣло доходитъ до Глинки и новой русской школы, или вліянія ея на Чайковскаго—на сцену являются варварскія пѣсни, шумъ, топотъ, буйство, будто бы олицетворяющіеся какъ въ нашей народной пѣснѣ и художественной музыкѣ, и сибирскіе медвѣди!! Отсюда, конечно, недалеко и до тѣхъ представителей растительнаго царства, плодами которыхъ являлись самовары—грустно и смѣшно, а этому еще в не такъ давно вѣрили многіе представители дружественной намъ европейской націи!...

Н. Ф.

Harmoniesystem von C. F. Weitzmann. Neue Auflage. Leipzig, Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger.

Среди безчисленнаго множества разныхъ учебниковъ гармоніи и контрапункта, появившихся на нѣмецкомъ языкѣ, безъ сомнѣнія, выдается книжка г. Вейтцмана, получившая премію и вышедшая въ новомъ изданіи въ складѣ Канта, въ Лейпцигѣ. Она отличается краткостью, живостью и точностью изложенія; учебникъ — пригодный и для самообученія, и для повторенія курса и могущій служить по-

собіемъ для преподавателя — изложенъ простымъ тщательно обработаннымъ языкомъ.

Подобное руководство можно рекомендовать всѣмъ.

L.

Vorschläge zur zeitgemässen Reorganisation des Unterrichtes an den Akademien und Konservatorien für Musik. Kritische Aeusserungen von A. Eccarius-Sieber. Zürich. Verlag v. Th. Schröter. 1896.

Далеко кулику до Петрова дня! Далеко консерваторіямъ до реорганизаций! Эти важные доки—олимпійцы чувствуютъ себя непогрѣшимыми музыкальными сердцевѣдами и законодателями.—Въ последнее время все чаще стали появляться проэскты о переустройствахъ консерваторій и вообще музыкально-педагогическихъ учреждений, съ цѣлью введенія болѣе правильной системы преподаванія, лишенной рутинны, основанной на взаимномъ пониманіи преподавателя и ученика.

Къ такимъ благонамѣреннымъ проэсктамъ относится и брошюра г. Эккаріуса-Зибера. Она дѣлаетъ сводъ предметовъ необходимыхъ ученику, *сообразно съ его спеціальностью* и опредѣляетъ форму и рамки отношеній (основанныхъ на довѣрїи, любви къ искусству и пониманіи другъ другомъ) учащихся и учащихся. Этому предшествуетъ цѣлый рядъ положеній и мыслей автора по тому же вопросу, подкрѣпленныхъ подчасъ весьма вѣскими доказательствами, выхваченными прямо изъ нашей музыкальной жизни.

Богъ съ ними съ утопіями! Но если бы хотя бы нѣсколько больше, чѣмъ теперь, легло бы здраваго смысла въ основаніе музыкальнаго преподаванія! Но вѣтъ!... Эти олимпійцы, точно средневѣковые мортусы, смотрятъ своими стеклянными глазами на все одинаковымъ спокойнымъ взоромъ. Въ своихъ длинныхъ рясахъ—они неприоницаемы. Только теперь—думая казаться серьезными, — они на самомъ дѣлѣ смѣшны...

Ф.

Die Bedeutung des Tastenlehrers oder Warum vielen das Klavierspielen so schwer wird. Ein Wort für Lehrer und Schüler von einem Fachmann. Preis 30 pfg. Verlag A. Riedrich, Düsseldorf.

Длинное названіе очень маленькой брошюрки, великодушнаго справедливыхъ указаній па то, почему многіе бросаютъ уроки музыки (т. е. фортепiano, по общимъ понятіямъ), находя труднымъ изученіе клавиатуры? справедливы нѣкоторыя указанія автора, но не спра-

ведливъ сѣтованія его—много ли пострадаетъ искусство, если будетъ меньше на нѣсколько тысячъ бречащихъ фортепьянистовъ? Скорѣе нужно радоваться, что дураки не могутъ постигнуть этой великой трудности и не станутъ упражняться Бетховеномъ, наряду со Шмидтомъ, Гурлятомъ und so weiter, und so weiter!...

Ф.

На дняхъ вышелъ отдѣльнымъ изданіемъ очеркъ *П. П. Веймарна* — Ц. А. Кюя — какъ романистъ. Цѣна 30 коп.

Только что поступило въ продажу
2-е изданіе (двадцатая тысяча) сборника

Дмитрій Яичковъ. Школьный Хоръ. Классное пособіе при обученіи пѣнію, приспособленное для низшихъ и среднихъ учебныхъ заведеній.

1-е изданіе въ 1895 г. допущено въ низшихъ и среднихъ учебныхъ заведеніяхъ опредѣленіемъ Особаго Отдѣла Ученаго Комитета Мин. Нар. Провсѣщенія и одобрено Художеств. Сов. СПБ. Консерваторіи Импер. Русск. Муз. Общества.

Настоящее изданіе заслужило одобрение со стороны музыкальной критики и знатоковъ преподаванія пѣнія.



ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ О МУЗЫКѢ.

Ц. А. Кюи какъ романсистъ.

Въ июльской книжкѣ «Русской Бесѣды» напечатана крайне интересная статья г. Веймарна, посвященная характеристикѣ г. Кюи—какъ романснаго композитора. Эта статья является какъ бы необходимымъ дополненіемъ къ прекрасной книгѣ г. Кюи «Русскій Романсъ» (Спб. 1896 г.). Само собою разумѣется, что г. Кюи въ своихъ характеристикахъ русскихъ романсистовъ долженъ былъ выпустить самого себя, благодаря чему получилъ крайне ощутительный пробѣлъ.

«Восполнить этотъ пробѣлъ, говорить въ началѣ своей статьи г. П. Веймарнъ, составляетъ цѣль моего настоящаго очерка, такъ какъ среди «жорифеевъ» русскаго романса, къ каковымъ г. Кюи причисляетъ Глинку, Даргомыжскаго, Рубинштейна, Балакирева, Бородина, Чайковскаго, Мусоргскаго и Римскаго-Корсакова, самъ онъ занимаетъ высокое положеніе крупною величиною своего композиторскаго таланта.

Нашимъ читателямъ, знакомымъ съ лекціями талантливаго критика-композитора («Очеркъ развитія русскаго романса» Р. М. Г. 1896 г.) и по отдѣльному изданію изслѣдованія Ц. А. Кюи, будетъ интересно ознакомиться и съ характеристикой, которую сдѣлалъ г. Веймарнъ въ своей статьѣ. Поэтому, помѣщаемъ здѣсь въ извлеченіи очеркъ П. П. Веймарна.

Приглядываясь по всему тому, что внесено Ц. А. Кюи въ творческую область, не трудно подмѣтить, что онъ принадлежитъ къ числу вокальныхъ композиторовъ по преимуществу. Вокальная музыка всѣхъ родовъ всегда влекла его

къ себѣ гораздо сильнѣе, чѣмъ музыка исключительно инструментальная, въ особенности оркестровая.

Ц. А. Кюи написалъ до 140 романсовъ; они обнимаютъ время отъ половины 60-хъ годовъ до нашихъ дней.

Нѣкоторые биографы и критики г. Кюи раздѣляютъ въ этихъ романсахъ творчество автора на различные періоды. Мнѣ кажется, подобное дѣленіе не имѣетъ большаго основанія; творческій талантъ г. Кюи уже въ 60-хъ годахъ выразился и развился вполне опредѣленно и отличался тою же художественною зрѣлостью, какою запечатлѣно его позднѣйшее творчество; разница, и притомъ весьма незначительная, можетъ развѣ заключаться только въ нѣкоторыхъ внѣшнихъ техническихъ приемахъ, также усвоенныхъ авторомъ и свидѣтельствующихъ о его стремленіи къ большей симметричности формъ. Но со стороны внутренняго содержанія его творчество не подвергалось никакимъ существеннымъ видоизмѣненіямъ; какъ въ первый, такъ и въ позднѣйшіе періоды оно отличается неизмѣнною талантливостью безъ малѣйшихъ признаковъ упадка, неизмѣнно правдиво отвѣчаетъ настроенію и содержанію текста и столь же неизмѣнно отражаетъ на себѣ яркую печать лирика глубокаго и вдохновеннаго, но бодрого и здороваго.

Въ романсахъ г. Кюи можетъ быть названъ продолжателемъ Глинки и Даргомыжскаго: онъ расширилъ выразительность мелодіи перваго и декламацию втораго, но вмѣстѣ съ тѣмъ обогатилъ романсъ разнообразіемъ и замѣчательною красотою гармоническаго фона. Притомъ гармонія г. Кюи отличается такими нѣкоторыми специфическими особенностями, которыя дѣлаютъ его композиторскій обликъ вполне самобытнымъ, вполне индивидуальнымъ.

Однимъ изъ главныхъ ихъ достоинствъ является мелодичность музыкальнаго текста. Знаю, что въ этомъ словѣ *мелодичность* заключается такое му-

зыкальное определение, которое может быть истолковано совершенно различным образом. Въ одномъ случаѣ мелодичность, подразумеваемая толпой, скорѣе можетъ быть поставлена въ упрекъ композитору, тогда какъ въ другомъ случаѣ она служитъ драгоценнымъ залогомъ его творческаго вдохновения.

Мелодическая красота романсовъ г. Кюи вытекаетъ изъ прелести ихъ гармонической окраски, хотя въ большинствѣ этихъ романсовъ мелодія ихъ красивы, свѣжи и разнообразны сами по себѣ.

Какъ уже замѣчено, гармонія романсовъ г. Кюи выдѣляется своею индивидуальностью, причемъ къ особенностямъ ея можно отнести, кромѣ благородства и изящества звуковыхъ сочетаній, склонность автора къ педали одного изъ голосовъ, искусное примѣненіе энгармонизма, уплотненіе остроумныхъ модуляцій, приводящихъ иногда черезъ отдаленнѣйшіе тоны къ основной тональности, наконецъ, преобладаніе мажора надъ миноромъ. Нѣкотораго замѣчанія заслуживаетъ лишь густота гармоніи, происходящая отъ сплоченности интерваловъ. Ритмъ и метръ въ большинствѣ романсовъ также разнообразны, хотя они нигдѣ не грѣшатъ сложностью и изысканностью. Въ частности можно указать на пристрастіе автора къ синкопамъ, способствующимъ пикантности его аккомпаниментовъ.

Къ контрапунктическому и вообще полифоническому складу авторъ почти не прибѣгаетъ; объ этомъ, впрочемъ, можно пожалѣть, такъ какъ легкая полифоническая оболочка романа въ искусствѣ изложеніи всегда придаетъ интересъ его фактурѣ.

Отъ разсмотрѣнія техническихъ элементовъ романсовъ г. Кюи переходимъ къ обзору ихъ художественнаго содержанія.

Принадлежитъ къ яркимъ представителямъ современнаго русскаго музыкальнаго творчества, г. Кюи заключаетъ въ себѣ много композиторскихъ чертъ, обуславливающихъ это творчество. Въ его романсахъ, какъ и въ прочихъ вокальныхъ произведеніяхъ, прежде всего всюду замѣтно глубокое и неизмѣнное стремленіе къ выраженію правды въ музыкѣ, къ полному сліянію текста съ музыкой, къ совершеннѣйшей осмысленности и выразительности декламации, къ самостоятельности и самостоятельности музыкальной мысли безъ всякаго стѣсненія ея условными рамками формы. Въ его творчествѣ имѣются, однако, особенности, такъ сказать, отрицательныя, выдающія его изъ группы русскихъ композиторовъ. Его музыка не народна въ смыслѣ русской народности, въ его романсахъ нѣтъ сильнаго драматическаго подъема, въ ней нѣтъ глубоко захватывающей скорби, какъ нѣтъ и элемента комическаго-юмористическаго; въ ней

нѣтъ также восточнаго колорита, въ гармоническомъ складѣ хроматизмъ преобладаетъ надъ диатизмомъ, наконецъ, мы не находимъ въ ней широкихъ картинъ музыкальной живописи, хотя въ ней имѣется множество миниатюръ, прелестныхъ акварели, эскизы и пейзажи.

Эти изящнѣйшія миниатюры составляютъ дѣйствительно въ русской музыкѣ почти исключительную принадлежность творчества г. Кюи и, конечно, не могутъ служить ему упрекомъ въ мелкости задачи. Какъ мелкія пьесы Шумана и Шопена создали славу ихъ авторамъ, такъ точно небольшія произведенія г. Кюи являются въ своемъ родѣ единственными жемчужинами русской музыки. По музыкальному значенію къ нимъ приближаются развѣ лишь миниатюры А. К. Лядова.

Теорія равноправности текста и музыки влечетъ себѣ полное примѣненіе въ романсахъ г. Кюи. Ихъ музыка всегда отвѣчаетъ настроенію избранныхъ поэтическихъ образцовъ, къ которымъ авторъ относится съ неизмѣннымъ уваженіемъ, не позволяя себѣ ни перестановки, ни излишнихъ повтореній, ни сокращеній словъ или фразъ.

Это послѣднее обстоятельство заслуживаетъ тѣмъ большей похвалы, что хотя авторъ въ теоріи и не признаетъ необходимости соблюденія въ романсахъ определенной музыкальной формы, но она почти всегда удивима въ его собственныхъ романсахъ и сводится преимущественно къ дѣсенному трехколонному складу.

Большая часть литературнаго матеріала его романсовъ состоитъ изъ художественныхъ произведеній русской и иностранной поэзіи; авторами ихъ являются: Пушкинъ, Лермонтовъ, Некрасовъ, Майковъ, Добролюбовъ, А. Толстой, Плещеевъ, Огаревъ, Надсонъ, Гейне, Рюккертъ, Мицкевичъ, Гюго, Коппе, Шенье, Сюлли-Прюдомъ, Ришпелъ и многіе другіе образцовые поэты. Упрека заслуживаютъ, однако, русскіе переводы оригинальныхъ иностранныхъ текстовъ, напимѣръ, Мицкевича и Ришпелена. Эти переводы хотя и передаютъ текстъ буквально, но совершенно лишены поэтичности и литературности языка и нѣрѣдко представляютъ очень тяжелую и грубоватую прозу. Что касается вѣрности декламации въ смыслѣ проодія, то она почти вездѣ безупречна. Если въ его романсахъ нѣтъ лишннихъ словъ, то точно также нѣтъ въ нихъ и лишней добавочной музыки. Она является здѣсь безъ сопровожденія текста только въ видѣ короткихъ вступленій, заключеній, паятерлюдій или модуляцій всегда логичныхъ и имѣющихъ прямое отношеніе къ общему музыкальному содержанію.

Въ этомъ г. Кюи совершенно противоположенъ Чайковскому, который вставляетъ въ свои романсы цѣлыя самостоятельные эпизоды, ничего

общаго не имѣющіе съ даннымъ романсомъ, какъ напримѣръ, въ «День ли царить».

Въ результатъ художественной чуткости, проявляемой авторомъ въ обращеніи съ поэтическимъ текстомъ его романсовъ, получается превосходное впечатлѣніе, производимое ихъ декламаціей въ хорошемъ вокальномъ исполненіи. Со стороны часто музыкальной они имѣютъ не мало правъ и преимуществъ нравиться всѣмъ тѣмъ, кто не лишень эстетическаго вкуса. Они всегда красивы въ благородномъ смыслѣ этого слова, по мелодіи и гармоніи, они всегда выразительны и отвѣчаютъ требуемому настроенію и чувству, они оригинальны и свѣжи, а вмѣстѣ съ тѣмъ очень удобоисполнимы, какъ въ вокальномъ отношеніи, такъ и со стороны аккомпанимента: и вокальная и фортепианная партіи большею частью доступны съ технической стороны. Наконецъ, весьма цѣннымъ качествомъ является въ нихъ ясное и логичное изложеніе мыслей и отсутствіе въ нихъ дѣланности, угловатости и вычурности.

Авторъ остается вполне естественнымъ даже въ романсахъ, основанныхъ на декламационныхъ мелодическихъ речитативахъ, выразительность которыхъ доведена у него до высокой степени совершенства; въ этихъ случаяхъ, стремясь къ сліянію текста съ музыкой, онъ никогда не позволяетъ себѣ ради реализма жертвовать красотой музыки и выходить за предѣлы эстетическаго вкуса, какъ это часто дѣлалъ Мусоргскій.

Какъ уже было сказано, лиризмъ составляетъ господствующій музыкальный элементъ въ романсахъ г. Кюи. Этотъ лиризмъ вытекаетъ изъ индивидуальности его музыкальной натуры и довольно рѣзко различается отъ лиризма всѣхъ прочихъ русскихъ композиторовъ. Онъ характеризуется у автора постоянною искренностью и непосредственностью его вдохновенія; особенностями его являются совершенно самобытное изящество, мягкость и грація—черты вытекающія изъ французскаго происхожденія композитора. Этимъ же происхожденіемъ объясняется между прочимъ влеченіе г. Кюи къ музыкальной иллюстраціи французской поэзіи. Французскихъ романсовъ у него довольно много, около пятидесяти, и хотя первый двѣ серіи, Op. 23 и 32, не представляютъ выдающагося музыкальнаго содержанія сообразно нѣкоторой театральности и аффектированности текстовъ, но и они, заключаая въ себѣ отчасти легкомысленныя черты французской музыки, проникнуты въ значительной степени коренными особенностями русскаго музыкальнаго творчества.

Впрочемъ, двадцать романсовъ на слова Ришпена по силѣ выраженія и обаятельности музыкальной поэзіи не уступаютъ многимъ лучшимъ изъ его русскихъ романсовъ. Среди этихъ Ришпе-

новскихъ романсовъ имѣется даже одинъ «Pâle et Blonde» съ отгѣнкомъ живого юмора, не свойственнаго творчеству автора.

Мнѣ уже пришлось также замѣтить, что всѣ его романсы отъ перваго до послѣдняго запечатлѣны талантичностью. Среди нихъ нѣтъ ни одного безусловно слабаго, но имѣются лишь болѣе или менѣе совершенные, болѣе или менѣе глубокие и выразительные. По этой причинѣ не нахожу надобности разбирать каждую группу его романсовъ въ хронологическомъ порядкѣ и специализировать ихъ значеніе въ отдѣльности. Укажу лишь на тѣ изъ нихъ, которые по моему мнѣнію представляются наиболѣе совершенными.

Настоящими шедеврами среди лирическихъ романсовъ, проникнутыхъ глубокою сердечностью и отпечаткомъ грусти, являются слѣдующіе:

«Истомленная горемъ» (Майковъ), «Изъ моей великой скорби» (Гейне), «Текутъ мои слезы» (Мицкевичъ), «Много грусти» (Огаревъ), «У вратъ обители святой» (Лермонтовъ), «Сожженное письмо» (Пушкинъ). Скорбь, выраженная въ музыкѣ этихъ романсовъ, дышетъ искренностью, лишена слезливости или приторной сентиментальности и производитъ самое глубокое впечатлѣніе.

Изъ этой группы въ особенности выделяются романсы «Истомленная горемъ» и «Сожженное письмо», въ которыхъ помимо лирическаго элемента чрезвычайно удачно внесены эпизоды описательной музыки иллюстрирующей моментъ сценарія пѣсма.

Въ слѣдующую группу я бы отнесъ наиболѣе выдающіеся романсы также глубокаго лирическаго характера, но болѣе свѣтлаго, жизнерадостнаго настроенія. Таковы: «На мольбы мои упорно» (Гейне), «Золотыя арфы» (Майковъ), «Юношу, горько рыдая, ревнивая дѣва» (Пушкинъ), «Моя баловница», «Ты прелестнѣе вдвое, малютка» (Мицкевичъ), «Смеркалось» (Толстой), «Когда голубыми глазами» (Гейне), «Ты не любишь меня» (Гейне), «Она поетъ и звуки такъ» (Лермонтовъ), «Переселить я въ чашечку лилей» (Гейне), «Enfant, si j'étais roi», «Hier le vent du soir» (Гюго)—въ русскомъ переводѣ: «Дитя, будь я царемъ» и «Вчера намъ вѣтерокъ», «Я васъ люблю» (Пушкинъ), «Не говорите мнѣ, онъ умеръ» (Надсонъ). Иные изъ нихъ полны силы и страстнаго подъема, какъ «Золотыя арфы», «Дитя, будь я царемъ» и «Не говорите мнѣ, онъ умеръ», другіе полны граціи, иногда съ отгѣнкомъ шаловливой ироніи, напримѣръ, «Ты не любишь меня» и «Моя баловница», остальные представляютъ образецъ лирическаго изящества и поэзіи. Лучшими изъ этой категоріи можно признать «Золотыя арфы», «Смеркалось» и «Дитя, будь я царемъ»; къ нимъ примыкаетъ и «Переселить я въ чашечку лилей»,

въ которомъ, однако, встрѣчаются нѣкоторые гармоническія шероховатости, сопровождающія начальныя слова текста.

Въ ряду другихъ лирическихъ романсовъ могутъ быть выдѣлены въ отдѣльную группу тѣ изъ нихъ, въ которыхъ настроеніе иллюстрируемой природы отвѣчаетъ, а въ иныхъ случаяхъ противопоставляется настроенію души и чувства. Въ такихъ романсахъ описательный элементъ въ музыкѣ г. Кюи очерченъ болѣею частію немногими, но весьма яркими и талантливыми штрихами. Въ эту группу входятъ: «Пусть на землю снѣгъ валится» (Добролюбовъ), «Въ колоколъ мирно дремавшій» (Толстой), «Только что на прогалинахъ», «Послѣдніе цвѣты» (Пушкинъ), «Въ безмолвіи садовъ», «Мятежь шумитъ» (Лермонтовъ), «Le vieux», «Te souviens tu» (Ришпенъ), «Морская тишь», «Съ добрымъ утромъ», «Утро и вечеръ», «Къ Нѣману» (четыре сонета Мицкевича).

Къ этой же группѣ отношу серію маленькихъ жемчужинъ, подъ названіемъ «13 музыкальныхъ картинокъ» Op. 15. Каждая изъ этихъ прелестныхъ миниатюръ по содержанию текста приравнена къ дѣтскому міросозерцанію. Но хотя художественная цѣль автора въ этихъ картинкахъ вполне достигнута и хотя эти піески послѣдовательно помѣщались въ теченіе 1877—78 годовъ въ журналѣ «Семья и Школа», онѣ тѣмъ не менѣе не могутъ быть предназначены для дѣтскаго исполненія: онѣ играютъ ту же роль, что «Kinderscene» — Шумана, «Дѣтская» Мусоргскаго, «Дѣтство и отрочество» — гр. Л. Толстого, «Дѣтвора» — Чехова и другія подобныя произведенія музыки и литературы, очерчивающія дѣтскій міръ, но доступныя лишь пониманію взрослыхъ людей.

Исключеніемъ въ сказанномъ смыслѣ является лишь первая картинка, піесенка — «Лидуша», посвященная авторомъ своей шестилѣтней дочери и по элементарной простотѣ вокальной партіи и аккомпанимента вполне доступная для дѣтскаго исполненія и пониманія. Всѣ 13 піесокъ по своей граціи и задушевности производятъ очаровательное впечатлѣніе, въ особенности же «Зайна», «Май» и «Осень».

Спеціальное положеніе занимаютъ романсы чисто декламаторнаго характера; изъ нихъ рѣзко выдѣляется одинъ изъ раннихъ, — «Менискъ», замѣчательный по силѣ, выразительности и выдержанности характера, оригинальность его склада придаетъ дорійскій ладъ, въ который облеченъ его гармоническій фонъ.

Наконецъ, романсовъ сильнаго драматическаго характера у автора не много; изъ нихъ выдается — «Гуль» (Ришпенъ), какъ наиболѣе удачный; всѣ романсы г. Кюи, какъ русскіе, такъ и иностран-

ные, раздѣляются по группамъ, изъ которыхъ каждая составляетъ одинъ изъopusовъ.

Сводя все сказанное о г. Кюи какъ романсистѣ, можно прийти къ слѣдующему заключенію. Первые его романсы, не считая самыхъ раннихъ опытовъ, относятся къ началу 60-хъ годовъ, стало быть они вмѣстѣ съ романсами г. Балакирева являются соединительнымъ звеномъ между романсами Глинки и Даргомыжскаго и романсами послѣдующихъ русскихъ композиторовъ. Ихъ характеръ почти однороденъ, потому что они исключительно служатъ выраженіемъ лирическаго чувства, въ нихъ не отражается русская народность, нѣтъ въ нихъ также восточнаго колорита, они не проникнуты ни сильно драматическимъ, ни комическимъ элементомъ, но зато ихъ лиризмъ безконечно разнообразенъ и богатъ своими отбѣнками и изгибами. Если драматическому элементу въ нихъ отведено мало мѣста, а потому ни одинъ изъ нихъ не приближается къ «Ночному смотру» Глинки, «Паладину» Даргомыжскаго или «Забытому» Мусоргскаго, то за то лирика г. Кюи въ нихъ достигаетъ высшаго музыкальнаго изящества, красоты и пластичности, и въ этомъ отношеніи она превосходитъ лирику многихъ русскихъ романсистовъ. Его художественный вкусъ и чувство мѣры никогда не позволяли ему выходить изъ предѣловъ эстетики, а потому стремленіе къ правдѣ въ музыкѣ, въ особенности въ романсахъ декламаторныхъ не допускали его до грубаго реализма Мусоргскаго; съ другой стороны глубочайшіе по выраженію лирическіе романсы, скорбнаго или жизнерадостнаго настроенія никогда не доходятъ у него до слеальности или сентиментальности Чайковскаго.

Вообще его романсы могутъ быть названы музыкальною иллюстраціей настроенія и чувства въ точнѣйшемъ смыслѣ, тѣмъ болѣе, что въ нихъ мы находимъ полное сліяніе текста съ музыкой.

Наконецъ, съ внѣшней стороны ихъ удобоисполнимость какъ вокальная, такъ и фортепианная, даетъ имъ огромныя преимущества передъ многими другими русскими романсами.

Музыкальный обликъ г. Кюи какъ романсиста можетъ быть очерченъ приблизительно такъ: сохраняя въ своемъ творчествѣ нѣкоторые коренные признаки русской музыкальной школы, въ смыслѣ стремленія къ независимости мыслей и выраженію правды въ музыкѣ, онъ выдѣляется изъ группы русскихъ композиторовъ нѣкоторымъ особенностями своей гармоніи, которая вноситъ въ его творчество своеобразную индивидуальность. Вообще же со стороны гармоніи и склонности къ хроматизмамъ онъ имѣетъ болѣе родственныхъ чертъ съ Шуманомъ и Григомъ, чѣмъ съ русскими композиторами. Наконецъ, внѣшняя сторона его

лирики напоминает французскую манеру письма. столь же изысканную и грациозную, но гораздо больше облагороженную, утонченную и разнообразную.

Всѣ эти качества, взятые въ совокупности, придают романсамъ г. Кюп значение очень талантливыхъ и изысканныхъ образцовъ вокальной музыки вообще и русской въ частности, что даетъ право ихъ автору занять весьма почетное мѣсто среди «кюпифеевъ» русскаго романа.

П. Веймарнъ.

Балалайка. Очерки исторіи ея развитія и усовершенствованія.

(«Русская Песня», Мартъ).

(Окончаніе).

Прежде чѣмъ приступить къ описанію усовершенствованной балалайки, и къ опредѣленію ея значенія, я вѣннуемо долженъ сказать нѣсколько словъ о томъ, кому современное общество обязано возвращеніемъ, скажу болѣе, воссозданіемъ еще такъ недавно всеми презираемаго народнаго инструмента, — именно о Василии Васильевичѣ Андреевѣ¹⁾.

Василій Васильевичъ родился въ Тверской губерніи, въ городѣ Бѣжецкѣ. Все дѣтство провелъ въ имѣніи Вышневолоцкаго уѣзда, сельцѣ Марьинѣ (нынѣ Андреевскомъ). Получилъ прекрасное образованіе. Жизнь въ деревнѣ, постоянное общеніе съ народомъ, дали возможность В. В. еще въ самомъ раннемъ возрастѣ слышать русскую пѣсню; отсюда произошла любовь къ ней и, что еще важнѣе, знаніе ея. Уже въ дѣтствѣ чувствовалъ онъ непреодолимое влеченіе къ музыкѣ.

Любимымъ инструментомъ была скрипка, которой и занимался восемнадцатилѣтнимъ юношей. подъ руководствомъ Н. В. Галкина.

Сильное желаніе овладѣть этимъ инструментомъ и съ другой стороны его трудность, такъ подѣйствовали на организмъ молодого человѣка, что вывали растройство нервъ. По совѣту покойнаго С. П. Боткина, В. В. долженъ былъ временно прекратить занятія любимымъ инструментомъ. Въ это время онъ какъ разъ и познакомился съ балалайкой, впервые услышавъ игру на ней у себя въ деревнѣ отъ работника Антипа. Его поразила примитивность конструкціи инструмента, а также необыкновенная типичность, какъ самой балалайки, такъ и приѣма игры на ней.

Вотъ что передавалъ мнѣ Василій Васильевичъ о своемъ первомъ урокѣ на балалайкѣ:
«Отобравъ я у Антипа балалайку и, узнавъ,

какъ онъ ее строить, цѣлыми днями просиживалъ надъ тѣмъ, чтобы усвоить тѣ приѣмы, которыми онъ пользовался при игрѣ на ней. Однако, дѣло подвигалось впередъ весьма медленно. Черезъ недѣлю я отправился къ учителю показать свои успѣхи. Послѣдъ на меня Антипъ, послужалъ да и говоритъ:

— А вѣдь тебѣ не дойдетъ, баринъ, только струны аря рвешь.

— Почему-же? спрашиваю.

— Потому, я правой рукой перебираю на ладъ, а лѣвой «ярмарку завожу», ты-же играешь наоборотъ; тебѣ и строй, значить, другой (наоборотъ) надобеть.

Оказалось, что Антипъ былъ лѣвшая и потому дѣйствительно строилъ балалайку *наоборотъ*, т. е. первую струну *ми* навязывалъ на мѣсто третьей, (а третью *ля*, на мѣсто первой). Послѣ этого, дѣло пошло у меня на ладъ.

Быстро освоился В. В. съ инструментомъ и, играя въ продолженіе трехъ лѣтъ на самой простой, т. е. примитивной (народной) балалайкѣ, достигъ на ней уже тогда значительной виртуозности. Мысль усовершенствовать инструментъ явилась у него, послѣ того, какъ ему впервые пришлось играть (въ началѣ 1887 г.) на музыкальномъ вечерѣ (въ присутствіи профессоровъ СПб. Консерваторіи), гдѣ онъ имѣлъ выходящій изъ ряда вонъ успѣхъ. Окончательно же посвятить себя дѣлу развитія и усовершенствованія инструмента рѣшилъ онъ послѣ вечера у Его Высочества Принца Александра Петровича Ольденбургскаго, на которомъ игралъ въ присутствіи Ихъ Императорскихъ Величествъ (въ концѣ того-же 1887 г.). Слова почившаго Государя, сказанныя молодому человѣку, относительно балалайки, стали для него завѣтомъ въ дѣлѣ совершенствованія и распространенія этого инструмента, какъ выразителя народной пѣсни. Ясно понялъ тогда В. В. ту задачу, которую ему предстояло разрѣшить и которой онъ вполнѣ сознательно посвятилъ свою жизнь.

Вотъ въ чемъ она состоятъ:

1.

Усовершенствованіе русскаго народнаго инструмента, какъ выразителя народной пѣсни, въ совершенствѣ ея передающаго.

2.

Распространеніе его въ народъ, какъ самаго легкаго и доступнаго скорому обученію музыкальнаго орудія.

3.

Возвращеніе народу чрезъ посредство этого орудія, забываемой имъ пѣсни.

И разберу эти три пункта, укажу, чего достигъ В. В. Андреевъ, что еще остается ему сдѣлать, и

¹⁾ Нижеприведенныя свидѣнія любезно доставлены мнѣ самимъ В. В. Андреевымъ.

какъ онъ думаетъ возвратить народу балалайку, а вмѣстѣ съ нею и пѣснь.

Гусли, хотя и обладают неоспоримыми достоинствами, но во первыхъ весьма сложны по своей конструкціи и во вторыхъ недоступны по техникѣ игры. Несомнѣнно такой инструментъ не привьется въ народѣ.

Рожокъ, какъ инструментъ духовой, не можетъ аккомпанировать пѣвцу, а безъ этого всякій народный инструментъ теряетъ свой смыслъ. Да и сами по себѣ духовые инструменты стоятъ ниже струнныхъ.

Остается балалайка. Ея мнимые недостатки: простота конструкціи, доступность скорому обученію и якобы малозвучность. О первыхъ двухъ недостаткахъ, причисленныхъ нами къ достоинствамъ инструмента, я уже говорилъ. Остается еще сказать относительно малозвучности. Это сужденіе можетъ относиться лишь къ народной балалайкѣ, но не къ современной. Дѣйствительно, народная, простѣйшая балалайка представляетъ, какъ мы видѣли выше, инструментъ весьма несовершенный, но въ современныхъ балалайкахъ, изготовляемыхъ Петербургскими мастерами, большинство изъ недостатковъ народной устранены. Чтобы убѣдиться въ этомъ достаточно послушать даже посредственнаго игрока на усовершенствованной балалайкѣ. Въ этомъ не казистомъ на видъ инструментѣ есть и звучность, и чистота, и красота тона, есть и *pianissimo* и *forte* (чего нѣтъ наприимѣръ въ гармоникѣ).

Почему же народъ не можетъ дѣлать себѣ инструментовъ по усовершенствованнымъ образцамъ?

Вѣрнѣйшимъ путемъ къ распространенію въ народѣ балалайки, является обученіе игрѣ на этомъ инструментѣ нижнихъ чиновъ въ полкахъ, введенное недавно въ войскахъ гвардіи и Петербургскаго Округа. Въ настоящее время обучается подъ руководствомъ В. В. Андреева до 100 солдатъ въ различныхъ полкахъ. Изъ этихъ солдатъ въ каждомъ полковомъ кружкѣ навѣрно найдется одинъ, два, которымъ полюбитси балалайка и которые возьмутъ ее съ собой, идя домой въ родную деревню. Тамъ балалайка быть можетъ будетъ встрѣчена насмѣшкой, презрѣніемъ, но съ теченіемъ времени, если только игрокъ человѣкъ убѣжденный, она обратитъ на себя вниманіе. И вотъ появится въ деревнѣ другая балалайка, потомъ третья и четвертая, и въ недалекомъ будущемъ деревенская молодежь, вабывъ отвратительную гармонію, будетъ пѣть и плясать подъ лихіе, полныя захватывающей прелести, звуки нашего народного инструмента.

Тѣмъ правдоподобнѣе такія картины, что осуществленіе ихъ не представляетъ большихъ затрудненій.

III.

Для возвращенія народу, забываемой имъ пѣсни, необходимо, чтобы онъ, оставивъ гармонію, снова принялъ бы балалайку.

Нужно-ли и возможно-ли это? на эти два вопроса и я отвѣчу.

Музыка вообще благотворно вліяетъ на человека. «Музыка вызываетъ всякаго рода ощущенія, но, повидимому, сама по себѣ не можетъ возбуждать въ насъ такихъ ощущеній, какъ ужасъ, гнѣвъ и проч. Она пробуждаетъ болѣе мягкія чувства нѣжности и любви, легко переходящія въ религиозное настроеніе. Она производитъ въ насъ также ощущеніе торжества и жажду славы передъ битвой. Эти могущественныя и смѣшанныя чувства могутъ пробуждать въ насъ весьма возвышенное чувство»¹⁾.

Музыка имѣетъ громадное воспитательное значеніе. По мнѣнію Тайлора «музыка чрезвычайнаю очеловѣчивающее искусство, упражненіе въ ней благотвѣтельно вліяетъ на общественныя нравы... Отнявъ у народа водку, надо дать ему взаменъ того какое нибудь здоровое, возбуждающее развлеченіе. Введеніе музыки въ общій образовательный курсъ въ народныхъ школахъ прекрасно подействовало бы на народъ».

Вотъ что говоритъ В. Бѣлинскій о музыкѣ.

«Вліяніе музыки на человѣка благотодно, и чѣмъ раньше начинаетъ онъ испытывать его на себѣ, тѣмъ лучше для него. Онъ не переведетъ на свой языкъ ея невыговаривающихъ глагодовъ, но запечатлѣтъ ихъ въ сердцѣ, не перетолкуетъ ихъ по своему, не будетъ о ней резонерствовать, она наполнитъ гармоніею міра его душу, разовьетъ въ немъ предощущеніе таинства жизни, совлеченной отъ случайностей и дастъ ему легкія крылья, чтобы отъ неземнаго ему возноситься горѣ — въ свѣтлую отчизну душъ»..

Итакъ, возвращеніе народу пѣсни, которая является для него представительницей музыки, принесетъ несомнѣнную пользу.

Путь къ возвращенію народу забываемой имъ пѣсни былъ уже указанъ выше. Остается разрѣшить вопросъ, возможно ли это возвращеніе или нѣтъ.

Если только народъ приметъ балалайку, то вмѣстѣ съ нею приметъ онъ и пѣснь. Для доказательства этого можетъ служить съ одной стороны то отношеніе, которое сохранилось въ народѣ къ русской пѣснѣ²⁾, а съ другой то, что гармонія употреб-

¹⁾ Ч. Дарвинъ. Происхожденіе человѣка и половой подборъ. СПб. 1871 г., стр. 380.

²⁾ По словамъ В. В. Андреева, солдаты - балалаечники плакали въ восхищеніи, когда онъ имъ показывалъ какую нибудь новую, но давно знакомую имъ русскую пѣснь.

ляется болѣе на пирушкахъ и попойкахъ, чѣмъ на обыкновенной жизни сельчанина. Если вообще музыка имѣетъ громадное значеніе для народа. то для Русскихъ—русская музыка въ особенности. «Ничто не можетъ быть сильнѣе народной музыки, если только народъ имѣлъ поэтическое расположеніе, разнообразіе и дѣятельность жизни»¹⁾.

Русская пѣсня, подходя вполнѣ къ складу народной жизни и наиболѣе ей соответствуя, обладаетъ неоспоримыми достоинствами. Привожу мнѣніе извѣстнаго нѣмецкаго ученаго Рудольфа Вестфала о русской народной пѣснѣ: «Большинство русскихъ народныхъ пѣсней представляетъ намъ такую богатую, неисчерпаемую сокровищницу истинной, нѣжной поэзіи, чисто поэтическаго міровозрѣнія облеченнаго въ высоко-поэтическую форму, что художественная эстетика, принявъ развѣ русскую народную пѣсню въ кругъ своихъ сравнительныхъ изслѣдованій, непременно назначитъ ей безусловное первое мѣсто между народными пѣснями всѣхъ народовъ земного шара».

Вообще русская народная пѣсня въ музыкальномъ значеніи «отличается богатствомъ эстетическихъ достоинствъ и національными особенностями въ ритмическомъ, мелодическомъ и гармоническомъ отношеніяхъ. Психическая жизнь народа, историческія перипетіи и атмосферическія вліянія—отразились въ творествѣ народа, склоннаго къ глубокой задумчивости. Своеобразная ритмическая свобода въ складѣ большей части древнихъ русскихъ пѣсней, мелодическіе ходы, независимые отъ гармонической послѣдовательности, гармонизація, основанная на діатонической системѣ гаммъ, (обыкновенно называемыхъ церковными ладами)—составляютъ характеристическія отличія русскихъ пѣсней, проникнутыхъ иногда глубокою грустью, иногда бойкимъ весельемъ, мощной силой и размахистымъ юморомъ»²⁾.

Изъ всего вышесказаннаго можно заключить что народъ приметъ снова забытую имъ пѣсню и предпочтетъ ее тѣмъ пошлымъ напѣвамъ, которые онъ распѣвалъ лишь по необходимости.

Одною изъ причинъ исчезновенія русской народной пѣсни, какъ я уже сказалъ выше, была гармонія. Другія, не менѣе важныя причины кроются въ растлѣвающимъ вліяніи городовъ на

деревню. Вотъ что говорить по этому поводу въ предисловіи къ (всему сборнику народныхъ пѣсней Т. И. Филипповъ).

«Какимъ-же злымъ волшебствомъ могло погибнуть песенное народное творчество? И какъ могла столь поэтическая среда, создавшая такой чарующій міръ, допустить въ себя, въ замѣнъ собственныхъ изящныхъ созданій, ту прищипую мерзость и пошлость, которую за послѣднія десятилѣтія успѣли надѣлать Русскую деревню наши большіе и просвѣщенные города, преимущественно-же

Чужой, дальній, незнакомый,
Славный городъ Петербургъ?

«Безъ сомнѣнія тому могущественно содѣйствовали коренные и столь же изумительно быстрые измѣненія въ условіяхъ всей нашей жизни, которыя значительно сократили прежнее разстояніе между преобразованными слоями народа и собственно народомъ и, усиливъ вліяніе городовъ на деревню, не только помутили область народного творчества, но простирали свое вліяніе и далѣе. Впрочемъ въ другихъ отрасляхъ духовной дѣятельности народа для него возможна еще оборона и помощь со стороны. Но пѣсня народа отошла навсегда и нѣтъ въ природѣ такихъ силъ, которыя могли бы возродить возвышенное и строго художественное настроеніе народа, создавшее въ теченіе вѣковъ безконечный цѣпль его вдохновенныхъ пѣсней».

«Но если нѣтъ человѣческихъ средствъ къ задержанію того, что исчезаетъ, повинувшись роковымъ и неумолимымъ законамъ, опредѣляющимъ ходъ человѣческихъ обществъ, то не только можно, но и должно каждому изъ насъ доступными ему средствами стремиться къ сохраненію тѣхъ памятниковъ народного творчества, которые еще не утрачены и остаются въ народномъ обращеніи».

Въ заключеніе почтенный авторъ выражаетъ надежду, что современемъ «въ оборотъ народный можетъ проникнуть вновь хотя часть тѣхъ художественныхъ сокровищъ, которыя нынѣ уходятъ изъ его владѣнія».

Мы, со своей стороны, надѣемся и твердо убѣждены, что вѣрной помощницей въ дѣлѣ возвращенія народу забываемой имъ пѣсни, въ дѣлѣ на которое откликнется не одинъ истинно русскій челоувѣкъ, будетъ балабайка, отнынѣ получившая свое прямое назначеніе.

Б. Бабинъ.

¹⁾ Сочиненія Н. В. Гоголя. Изд. Маркса I, 321.

²⁾ П. Перепелицынъ. Исторія музыки въ Россіи.





НЕКРОЛОГЪ.

Андреевъ, Иванъ Петровичъ — талантливый художник-декораторъ Спб. Импер. театровъ — † 15 июня.

Armbrust, K. — органистъ и музык. писатель — † 12 июля, въ Гамбургѣ. Род. тамъ же 30 марта 1849 г.

Bagge, d-r Selmar — муз. пис., редакторъ «Швейцарской пѣвческой газ.» и директоръ всеобщей муз. школы въ Базель — † 17 июля тамъ же. Род. 23 июня 1823 г.

Bergmann, A. — дир. муз. въ катол. семинаріи въ Бауценѣ, комп. 2 хомессы и издатель школы для скрипки — † 9 июня. Род. 15 дек. 1833 г. въ Грюнау (Саксонія).

Бешонъ Жиль — композиторъ, сочинявшій оперы, духовныя произведенія, симфоническія и мелкія пьесы, — † въ Брюггѣ.

Боррони, Александро — † 77 лѣтъ въ Ассизи; директоръ францисканской капеллы, онъ былъ извѣстенъ какъ композиторъ духовной музыки и въ особенности какъ авторъ «Реквиема», съ большимъ успѣхомъ исполнявшагося въ Римѣ. Покойный былъ ученикомъ Россини и Меркаданте.

Бюхнеръ, Ферд. — соучредитель нѣм. музыкальнаго союза и орк. музык. — † въ июль, въ Дрезденѣ, 82 л.

Villaret — извѣстный въ свое время пѣвецъ Большой парижской оперы — † 68 л.

Вьетанъ, Жюль-Жозефъ-Эрнестъ, — виолончелистъ, братъ знаменитаго скрипача; образованіе получилъ въ брюссельской консерваторіи, служилъ въ многочисленныхъ оркестрахъ Англіи.

Eschmann, Henriette, очень уважаемая въ Цюрихѣ пианистка — † 4 июня, 66 лѣтъ.

Geger, Adolf — проф. и муз. директоръ, преподавшій въ Берлинѣ — † тамъ же въ июль, 67 л.

Gomes, Carlos — плодовитый итальянскій оперн. комп. — † 19 мая въ Парѣ (Бразилія). Род. 11 июня 1839 г. въ Сагупино (тамъ же).

Graffigna, Achille — композиторъ (конкурирующій Россини, напис. оперу на сюжетъ «Цирюльника» — не имѣвшую успѣха) — † 82 лѣтъ въ Падуѣ.

Grisson, Y. — органистъ рейнскаго кафедр. собора — † въ Реймсѣ.

Даксъ, Иосифъ, профессоръ фортепьянной игры въ Вьнской Консерваторіи, † въ Вьнѣ.

Danhauer, A. L. — преп. пѣнія парижской консерв. — † 9 июня. Род. 26 февр. 1835 г. тамъ же.

Delahaye, Leon — дир. хора Большой оперы и компов. — † 52 л. въ Парижѣ.

Dénéreaz, Ch. César — одинъ изъ лучшихъ швейцарскихъ профес. пѣнн и препод. въ кантонной школѣ въ Лованнѣ — † 58 лѣтъ, въ Вех.

Доро, явуче Ван-Стинкисъ, флейтастъ, профессоръ Консерваторіи въ Тюло, авторъ многихъ сочиненій для флейты, † въ Этретѣ, 84 лѣтъ.

Dufresne-Demay, — m-me Етша — бывшая преподав. гармоніи въ парижской консерв. — † 14 июня, тамъ же, род. 29 июля 1822 г.

Дюлоранъ, Шарль — † 68 л. отъ роду, оперный пѣвецъ теноръ, изв. исполнитель партій Арнольда, Рауля, Мазаниелло, Роланда и др.; по оставленіи сцены занимался преподаваніемъ пѣнія.

Зуръ, Густавъ, уроженецъ Гумбинена, басъ, пѣвецъ, служившій послѣдовательно въ оперныхъ театрахъ Прага, Висбадена и Мюнхена. Скончался въ послѣднемъ 58 лѣтъ отъ роду. Онъ участвовалъ въ первомъ представленіи «Нибелунговъ» въ Байретѣ (1876 г.), исполняя роль Гагена. Считался первокласснымъ исполнителемъ Вагнеровскихъ ролей: Генриха Птицелова, Ландграфа, Далада, Гундинга, Погнера и др.

Камони, † въ Бергамо, 68 лѣтъ, довольно извѣстный композиторъ святской и духовной музыки, авторъ оперъ: Don-Bucéfalo, Amori e trappole, Michele Perrin, Papa Martin, Claudia, Francesca da Rimini, Re Lear.

Kufferath, Hub. Ferd. — препод. теории муз. въ брюссельской консерв. и композ. — † 23 июня, въ Брюсселѣ. Род. 11 июня 1818 г. въ Мюльхеймѣ.

Kurka, Rud. Wilh. — фортеп. фабрикантъ, сотрудникъ «Neue musik. Presse» въ Вьнѣ, муз. писатель — † 17 июня, въ Вьнѣ. Род. тамъ же, 15 апр. 1852 г.

Кутанъ, д-ръ, музыковѣдъ, авторъ сочиненій «Вагнеровская драма и Байретъ» и «Duisburgensium et les luthiers lyonnais du XVI siècle», † въ Лионѣ.

Lermineaux, Achille — отличн. скрипачъ — † въ Базелѣ (въ июль?).

Lyonnet, Anatole — въ свое время извѣстный пѣвецъ въ Парижѣ — † тамъ же въ июль, 64 л.

Mason, D. Wh. — муз. педагогъ, издатель школы пѣнія — † 14 июля въ Бусквильѣ. Род. 3 апр. 1828, въ Тюрнерѣ.

Meinardus, L. — композит. и музык. писатель — † 12 июля въ Биефельдѣ. Род. 17 сент. 1827 г. въ Hooksiel'в въ Олденбургѣ. Изъ произведеній Мейнвардуса извѣстны нѣсколько ораторій, хоровыхъ балладъ, камерной муз., 3 оперы, изъ коихъ была поставлена «Одалиска», 2 симфоніи, пѣсни и т. д. Какъ музык. писатель М. составилъ себѣ довольно почетное имя слѣдующими книгами и брошюрами: «Kulturgeschichtliche Briefe über die Tonkunst», «Матезонъ и его заслуга для нѣмецкаго искусства», биограф. «Мисцартъ», «нѣм. музык. искусство въ 18—19 стол.» и др.

Мишо, † 23 апрѣля, въ Парижѣ, оперный теноръ, пѣвшій на провинціальныхъ и общихъ парижскихъ сценахъ. Былъ извѣстенъ въ свое время, какъ исполнитель главныхъ партій въ Фаустѣ, Фавориткѣ, Фрейшюцѣ, Фенеллѣ, Ромео и друг.

Novello, Joseph Alfred—английскій муз.-издатель (между прочимъ сочиненій Пёрсени) и изд. «Musikal Times» — † 16 июля, 86 л., въ Генуѣ.

Opel, Андрэ-Марія, † въ Парижѣ, 81 годъ. Ученикъ Карафы и Фромантала Галеви. онъ втеченіе 21 года состоялъ капельмейстеромъ театра Folies Dramatiques. Авторъ многихъ сочиненій, преимущественно музыки къ драмамъ и фееріямъ, онъ является кромѣ того однимъ изъ основателей Общества авторовъ и драматическихъ композиторовъ.

Паумартнеръ, Гансъ, д-ръ — † въ Вѣнѣ, 53 л. пианистъ съ особенной репутаціей исполнителя Бетховенскихъ сочиненій, композиторъ камерной музыки, профессоръ теоріи композиціи, некоторое время начальникъ пѣнія въ Вѣнской Импер. оперѣ и музык. критикъ «Wiener Zeitung».

Planté, Francis—извѣстный франц. пианистъ — † въ июль въ Régigneux. Род. 2 марта 1839 г. въ Ортецѣ.

Рокемъ, Отто — † 72 лѣтъ въ Дармштадтѣ, поэтъ, написавшій для Листа текстъ ораторіи «Св. Елизавета».

Rokitansky, v. Freiherr Victor — комп. и учит. пѣнія — † въ июль, 60 л., въ Вѣнѣ.

Salon, † Theodor Cesar—органистъ de la petite orgue de la Trinité въ Парижѣ и композ.—† 62 л. въ С.-Жерменѣ. Род. 20 янв. 1834 г. въ Парижѣ.

Schlieben, von Major a. D.—композ.—† 69 л., въ Висбаденѣ.

Simmank, Ernst Wilhelm—канторъ церкви Св. Петра и органистъ церкви Маріи и Марѳы въ Бауценѣ — † тамъ же 59 л.

Steenkiste van, Vincent Joseph—извѣстный подъ

именемъ *Dorus*, флейтистъ, проф. парижск. консерв.—† въ июль въ Enghetat, 84 л. Род. 1 марта 1812 г. въ Валахсеннѣ.

Stiele, Ad.—дириж. филарм. общ. въ Мюльгаузенѣ — † 46 л. въ Мюльгаузенѣ. S. былъ по специальности скрипачъ, ученикъ Вьетана и Иоахима и участвовалъ въ извѣстныхъ квартетахъ: Алара (Парижѣ), бар. Дервиза (Ницца) и гр. Хохберга (Силезія).

Schwencke, Fr. G.—органистъ Николаевской церкви въ Гамбургѣ, послѣдній представитель стариннаго, извѣстнаго муз. рода — † 11 июня въ Гамбургѣ. род. тамъ же 15 дек. 1823 г.

Трифоновъ, Порфирій Алексѣевичъ—извѣстный муз. писатель — † 22 июля въ Царскомъ-Селѣ. Т. род. въ 1844 г. въ Спб., образованіе получилъ въ Артиллерійскомъ училищѣ, затѣмъ поступилъ въ Арт. академію, но въ 60-хъ годахъ промѣнялъ военную службу на литературно-музыкальное поприще. Сотрудничалъ въ «Спб. Вѣдомостяхъ» (при Коршѣ), «Загран. Вѣстн.», «Молвъ», «Порядкѣ», «Вѣстн. Европы». Въ послѣднемъ онъ напечаталъ рядъ прекрасныхъ биографическихъ очерковъ, посвященныхъ какъ русскимъ (Бородину, Глинкѣ, Даргомыжскому, Мусоргскому и Рим.-Корсакову), такъ и иностраннымъ (Берліозу, Вагнеру, Листу, Шопену и Шуману) композиторамъ. Отдѣльно явлена биографія Листа.—И. А. Трифоновъ погребенъ 24 июля на Волковомъ кладбищѣ.

Торбанъ, А.—скрипачъ. 1-я скрипка оркестра парижской оперы, потомъ оркестра концертнаго общества, професс. приготовительн. класса скрипичной игры въ парижской консерваторіи, скончался въ С.-Клу.



Редакторъ-Издатель *Ник. Финдейзенъ.*

ПОДВИЖНОЙ КАТАЛОГЪ

ИЗДАНИЙ, ИМѢЮЩИХСЯ ВЪ ПРОДАЖѢ

ВЪ КНИЖНОМЪ СКЛАДѢ

Конторы Редакціи „Русской Музыкальной Газеты“.

(С.-Петербургъ, М. Морская, 9).



- Альбрехтъ, Евгений.** С.-Петербургская консерваторія. 60 стр. 91 — 75
- Амброузъ, Августъ Вильгельмъ.** Границы музыки и поэзіи. Этюдъ изъ области музыкальной эстетики. Переводъ И. Т. (съ 2-го нѣм. изд.) 144 стр. 89. 1. 50
- Баянъ.** музыкальный журналъ за 1888 годъ (безъ перес.). 4 —
 * — музык. журналъ за 1889 годъ (безъ нѣсколькихъ №№) 3 —
- Берліозъ, Гекторъ.** Мемуары. Ч. I. (перев. съ франц. А. В. Оссовскаго). ц. 75 коп. съ пер. — 85.
- Belaieff, M. P.** Verzeichniss des Musikalien-Verlags. Leipzig 1895 г. 148 стр. — 30
 (Подробный каталогъ музыкальнаго издателя М. П. Бѣляева, иллюстрированный портретами композиторовъ)
- Веймарнъ, П. П.** Очеркъ исторіи оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя» 162 стр. 86. 1 —
- Глинка, М. И.** Замѣтки объ инструментовкѣ. Съ примѣчаніями А. Н. Стрѣва. (Общедоступная музыкальная бібліотека) 36 стр. 95, съ пер. — 12
 Содержание: Тональность и характеръ оркестрныхъ инструментовъ.—Духовые деревянныя.—Смычковые инструменты.—Приложеніе инструментовки къ музыкальному сочиненію.
- Жизнь за Царя.** Альбомъ (въ 16-ю долю) 12 хромолитографированныхъ картинъ Н. Кразина. Сюжетъ взятъ изъ оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя». Въ переплетѣ. — 60
- Направникъ, Эдуардъ Францовичъ.** Біографическій очеркъ. Изд. Муз. журн. «Баянъ» 42 стр. 88 г. — 25
- Оболенскій, Кн. Вл. Вл. и Веймарнъ, П. П.** Михайлъ Ивановичъ Глинка. Очеркъ. 82 стр. 95. (безъ пер.) — 30
- Разумовскій, прот. Дм.** Патриаршіе пѣвчіе діаконъ и подіаки, и Государевы пѣвчіе діаконъ. Съ портретомъ и факсимиле Разумовскаго, біографич. очеркомъ и спискомъ его печатныхъ трудовъ, съ пер. — 60
- Рыбаковъ, С.** О поэтическомъ творчествѣ Уральскихъ мусульманъ (Татаръ, Башкиръ и Тентярей), ц. 50 к. съ пер. — 60.
- Савкетти, Л.** Очеркъ всеобщей исторіи музыки. Изд. 2-е, испр. и дополн. 316 стр. 91. 3 —
- Стрѣвъ, А. Н.** Критическія статьи, въ 4-хъ томахъ. Съ портр. автора, съ пер. 8. —
 (Допускается разсрочка ваносами по 2 р. въ 3 срока).
- * — Письма Александра Николаевича Стрѣва къ его сестрѣ С. Н. Дю-Туръ изданы Ник. Финдейзенъ. 200 стр. Спб. 96, ц. 75 к. съ пер. 1. —
- Турыгина, Л.** Руководство къ исторіи музыки. Для юношества и самообразованія 284 стр. 95, безъ пер. 1. 50
 * — Мысли о музыкѣ писателей древнихъ и новыхъ. Съ двумя гравюрами Fol. 164 стр. 90 г. 2 —
- Фаминцынъ, Ал. С.** Гусли—русскій народный музыкальный инструментъ. Историческій очеркъ съ многочисленными рисунками и нотными примѣрами. Folio 144 стр. 90, безъ пер. 2 —
 * — Домра и сродные ей музыкальные инструменты русск. народа—Балалайка.—Кобза.—Торбанъ.—Гитара. Историч. очеркъ съ многочисленными рисунками и нотными примѣрами Folio, 213 стр. 14 стр. музык. приложенія (ноты для балалайки, бандуры и гитары). 91. 3 —
 * — Древняя индо-китайская гамма въ Азіи и Европѣ, съ особенными указаніями на ея проявленіе въ русскихъ народныхъ напѣвахъ, съ многочисленными нотными примѣрами. Музыкально-этнографическій этюдъ, 174 стр. 89. 1. 50
- Фаминцынъ, Начатки** теоріи музыки. Курсъ среднихъ учебныхъ заведеній. 92 стр. 95— 85
- Финдейзенъ, Н.** Библиографическій указатель музыкальныхъ произведеній и критическихъ статей П. А. Кюи. Fol. 25 стр. 94. — 30
 » Глинка въ Испаніи и записанные испанскіе народныя напѣвы. 96. — 60
 * — Музыкальные очерки и эскизы (Оп. Фидело 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
- Шуманъ, Робертъ.** Изъ записной книжки маэстро Раго, Флорестана и Эйзебля. Переводъ И. Корзухина. 42 стр. 93. — 35
- Чехихинъ, Всеволодъ.** Краткія либретто. Сохраненіе 100 оперъ современнаго репертуара. 276 стр. 94. 1. 35
 * — Отголоски оперы и концерта. Замѣтки музыкальнаго либратора (1888—1895 г.) 255 стр. 96. 1. 50
- Яичковъ, Дмитрій.** Школьный хоръ. Классное пособіе при обученіи пѣнію, приспособленное для низшихъ и среднихъ учебныхъ заведеній 2-е 96 стр. 96. — 30

МУЗЫКАЛЬНАЯ

№ 10 (Октябрь).

ГАЗЕТА.

ЭЛЕМЕНТЫ АНТИЧНОЙ АРМОНИКИ ¹⁾

(Библиографическая замѣтка)

Всякое появленіе литературнаго произведенія въ области наукъ и искусствъ. особенно если она мало разработана, должно быть встрѣчено съ восторгомъ. У насъ совсѣмъ заброшена область исторіи и теоріи музыки, такъ какъ, за малыми исключеніями, имѣются по этимъ отраслямъ лишь переводы съ иностранныхъ языковъ или жалкія компіляціи.—Занимаясь въ настоящее время изслѣдованіями по части древне-греческой музыки, я старался собрать по возможности все, что написано по этому предмету, и такимъ образомъ мнѣ попала въ руки книга, изданная на средства Кіевского Отдѣленія Императорскаго Музыкальнаго Общества подъ слѣдующимъ заглавіемъ:

В. А. Чечотъ. *Исторія Музыки. Отдѣлъ I. Музыка древняго Востока и античнаго классическаго міра. Кіевъ 1890 г. Дозволено цензурою. Кіевъ, 10 января 1891 г.*

Вотъ этотъ то «античный классическій міръ» меня заинтересовалъ и я внимательно прочелъ главу VI, посвященную музыкѣ древнихъ грековъ. Теперь я позволю себѣ подѣлиться съ читателями «Русской Музыкальной Газеты» тѣми впечатлѣніями, которыя на меня произвело чтеніе указанной главы.

Къ сожалѣнію, я долженъ впередъ замѣтить, что *восторгъ*, съ которымъ я встрѣтилъ книгу г. Чечотта, по прочтеніи ея, превратился въ полное разочарованіе. Я долженъ также оговориться, что я, какъ филологъ, начну съ филологической стороны разбираемой книги, такъ какъ считаю эту сторону очень важною въ каждомъ литературномъ трудѣ, а затѣмъ уже перейду къ разбору музыкальнаго элемента. Но чтобы не утомлять читателя, не посвященнаго въ филологическія дебри, и не отбить у него охоты прочесть эту статью до конца, я ограничусь въ своихъ филологическихъ наблюденіяхъ лишь указаніемъ на неправильность передачи на русскій языкъ авторомъ разбираемой книги античныхъ именъ и терминовъ и на искаженія этихъ именъ и терминовъ, допущенныя имъ въ книгѣ.

Такъ какъ греческая буква θ передается въ русской рѣчи черезъ *о*, то необходимо писать *тифійскій*, *миогъ*, *кивара* (для отличія отъ нашей *гитары*), *кивародія*, *киваристика*, *Пифагорійцы*, *Авенэй*, *исемійскій* (а если передать греч. букву θ черезъ *у*, какъ и подобаеть, то *туфійскій*, *муогъ*, *Пифагорійцы*), а не *тифійскій*, *мифъ*, *гитара* (по аналогіи должно бы быть *кифара*), *гитародія*, *гитаристика*, *Пифагорейцы*, *Атсней* (по аналогіи должно бы быть *Афеней*), *истмійскій*, какъ пишетъ авторъ книги.

¹⁾ Орфографическія особенности автора сохранены.

Греческое густое придыханіе, звучавшее какъ лат. *h* или малорусское *z*, авторъ передаетъ черезъ русское *z*, которое звучитъ какъ латинское *g*; такъ греч. предлоги *ὅτι* и *ὅτι* онъ передаетъ въ русской рѣчи черезъ *ино* и *инеръ* (даже съ *ъ* въ концѣ послѣдняго слова), что звучитъ какъ *giro* и *giper*, вмѣсто ожидаемаго *huro hurer*. Въ этихъ случаяхъ слѣдуетъ просто пропускать густое придыханіе и писать, придерживаясь ново-греческаго произношенія въ этомъ случаѣ, разъ у насъ нѣтъ знака для передачи греч. густого придыханія, *ино* и *инер*, а еще лучше *rno* и *rner*. На этомъ основаніи авторъ долженъ былъ писать, напр., *rnodорійскій*, *rпердорійскій* и проч. или-же *нижнедорійскій*, *верхнедорійскій*, переводя *ὅτι*- и *ὅτι*-черезъ *нижне-* и *верхне-*, во избѣжаніе коверканія греч. словъ, а не *инодорійскій*, *инпердорійскій* и проч., какъ онъ дѣлаетъ; по той-же аналогіи слѣдуетъ писать *армонія*, *энармоническій* вмѣсто *гармонія*, *эгармоническій*. Въ этихъ вопросахъ долженъ былъ бы ему служить хотя бы отчасти примѣромъ почтенный Ю. Арнольдъ, который въ своихъ превосходныхъ трудахъ нисколько не гнушается остатковъ Кирилло-Меодіевской старины нашей письменности, возстановляя, напр., букву *г* въ ея правахъ.

Античныя имена передаются въ русской рѣчи въ ихъ основахъ, которыя затѣмъ склоняются на основаніи правилъ русской грамматики. Но нашъ авторъ сохраняетъ въ русской передачѣ цѣликомъ именительные падежи греч. формъ, и склоняетъ эти-же именительные падежи. Такъ онъ пишетъ: *Линоса* вм. *Лина* (им. пад. *Линъ*, а не *Линосъ*), *Олимпосу* вм. *Олмпу* (им. п. *Олмпнъ*), *аулосъ* вм. *аулъ* или лучше *аглъ*, *номосъ* вм. *номъ*, *лиханосъ* вм. *лиханъ*, *Сакадаса* вм. *Сакады* (им. п. *Сакада*), *Фалетаса* вм. *Фалета* (им. п. *Фалета*), *Ваксіоса* вм. *Вакхея* или *Бакхея* (им. п. *Вакхей* или *Бакхей*, а не *Ваксіосъ!*), *Порфириоса* вм. *Порфгрия* (им. п. *Порфгрий*), *Ямблихоса* вм. *Ямблиха* (им. п. *Ямблихъ*).

Мнѣ возразятъ, что предлагаемая мною передача античныхъ именъ и формъ до сихъ поръ въ литературѣ не принята, а потому необязательна. Но это не мои требованія, а требованія науки, которымъ долженъ подчиняться всякій претендующій на званіе образованнаго человѣка. Впрочемъ, я автору книги не особенно ставлю въ вину подобнаго рода уродованіе античныхъ словъ, такъ какъ даже присяжные адепты науки не чужды этого грѣха.

Однако, нельзя простить автору книги безпримѣрную безцеремонность въ искаженіяхъ греческихъ именъ и терминовъ. Такъ на стр. 134 извѣстный античный армоникъ *Алгній* (*Ἀλόγιος*), сохранившій намъ полную систему древней *семасіи* или *семантики*, т. е. нотописанія, которое нашъ авторъ окрестилъ несуществовавшимъ въ старину терминомъ «семейографія» (стр. 107), у него называется *Аменнѣмъ!* На той-же 134 стр. *Никомахъ* (*Νικόμαχος*) названъ *Никомахиѣмъ*, *Вакхей* или *Бакхей* (*Βαχχεῖος*)—*Вакхіосомъ* (*horribile dictu!*), *Гардентій* (*Γαυδέντιος*)—*Гауденціѣмъ*, *Аристиди Квинтилианъ* (*Ἀριστοῖδης Κοῖντιλιανός*)—*Аристидомъ Квинтилианомъ*, знаменитый географъ, астрономъ и армоникъ *Птолемей* (*Πτολεμαῖος*)—*Птоломеемъ*, а что самое ужасное, такъ это то, что величайшій рвемикъ и армоникъ древняго міра *Аристоксенъ* (*Ἀριστόξευος*), изученію котораго посвятилъ всю свою жизнь не менѣе знаменитый *Рудольфъ Вестфаль*, названъ дважды (стр. 132 и 133) *Аристоклесомъ* (*sic!*). На стр. 131 извѣстный діалогъ Платона *Тимей* (*Τιμαῖος*) величается *Тамеемъ*, стр. 129 знаменитая лесбійская поэтесса *Сапфо* (*Σαπφώ*) именуется *Сафо*, а артистъ *Клона* (*Κλονᾶς*) на стр. 128 названъ *Клоносомъ*. На 126 стр. пѣніе подъ звуки духового инструмента *агла*, сходнаго съ нашимъ обоємъ, а не флейтою, какъ утверждаетъ авторъ, названо *аллодією*, тогда какъ оно называлось *аглодією* (*αὐλοψία*).

На стр. 110, въ схемѣ названій звуковъ, или, лучше сказать, струнъ, звукъ *La* названъ *Proslambanomenos* вм. *Proslambanomenos* (*προσλαμβάνομενος* = добавочная). звуки *do* и *fa*—*Parhypate* вм. *Parypate* (*παρυπάτη* = ближневижняя), тетрахордъ разъединенныхъ звуковъ названъ *diageugmenon* вм. *diezeugmenon* (*διεζευγμένων*), тетрахордъ соединенныхъ звуковъ—*synnemtenon* вм. *synnetmenon* (*συννημμένων*), тетрахордъ верхнихъ звуковъ—*hyperbolon* вм. *hyperbobaion* (*ὑπερβολαίων*), и эти исковерканные термины повторяются въ еще больше искаженной русской передачѣ, какъ

diaseuzimenonъ, синнемсмонъ, мезонъ вм. *diedseuzimenon, сгнемменон, месон* въ другихъ мѣстахъ книги.

Признаюсь, что мнѣ не приходилось до сихъ поръ читать книгу по предмету классической древности, въ которой было бы столь много грамматическихъ особенностей, какъ въ книгѣ г. Чечотта. Я надѣялся, что эти недостатки выкупаются внутренними достоинствами книги; но и въ этомъ отношеніи дѣло обстоитъ также неблагополучно.

Провѣримъ свѣдѣнія, которыя авторъ даетъ объ античной музыкѣ.

«Начиная со второй четверти текущаго столѣтія, когда о древне-греческой музыкѣ были написаны классическія для своего времени сочиненія *Мейбома*, *Фридриха Беллерманна* (*Die Tonleitern der Griechen* 1847) и др. . . .» Такъ пишетъ нашъ авторъ въ началѣ своего повѣствованія о древне-греческой музыкѣ. Сочиненіе *Ф. Беллерманна* появилось дѣйствительно въ 1847 году, но не подѣ тѣмъ заглавіемъ, какое приводитъ авторъ, а подѣ слѣдующимъ: *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*. Что-же касается книги *Мейбома*, извѣстной подѣ заглавіемъ «*Antiquae musicae auctores septem*», то она была напечатана не «во второй четверти текущаго столѣтія», какъ утверждаетъ нашъ авторъ, а въ 1652 году въ Амстердамѣ въ знаменитой типографіи *Эльзевира*. Маленькій недочетъ почти на 200 лѣтъ! Затѣмъ перечисляются самые капитальные труды по древне-греческой музыкѣ: *Фетиса*, *Амброса*, *Соколовскаго*, *Вестфала*, *Геварта*. Допускаю, что можно обойти молчаніемъ *Уоллеса*, *Марпуриа*, *Бэрнея*, *Форкеля*—, я бы пропустилъ и *Фетиса*, котораго авторъ поставилъ во главѣ капитальныхъ трудовъ, но умолчать объ основателѣ научной разработки античной музыки *Бюккѣ* (*Воескѣ*), въ высшей степени странно. Не могу также не обратить вниманія на высокомѣрный тонъ, которымъ авторъ говоритъ о возсоздателѣ системы мусическихъ искусствъ древнихъ, покойномъ нынѣ бывшемъ профессорѣ Московскаго Университета *Рудольфѣ Вестфалѣ*. Прежде всего, *Вестфаль* писалъ не одну книгу и не подѣ заглавіемъ «*Musische Künste der Griechen, Melodik (sic!), Metrik, Rhythmik (sic!) etc.*», какъ утверждаетъ нашъ авторъ, а цѣлую серію сочиненій, посвященныхъ мусическимъ искусствамъ древнихъ, какъ:

1. *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik*. 1865;
2. *Die Musik des griechischen Alterthumes*. 1883;
3. *Aristoxenus von Tarent*. I. 1883, II. 1893;
4. *Griechische Rhythmik*. 1885 (3-е изд.);
5. *Griechische Harmonik und Melopoeie*. 1886 (3-е изд.);
6. *Allgemeine Theorie der griechischen Metrik*. 1887 (3-е изд.) и много другихъ.

А затѣмъ, что за нескромность по отношенію къ единственному авторитету въ этой области; какъ странно звучать въ устахъ пигмея выраженія: «своеобразное воззрѣніе *Р. Вестфала* на этотъ предметъ», «Литература *Вестфальскаго* направленія. . . должна быть изучаема осматрительно, такъ какъ она основана на одностороннемъ увлеченіи гипотезой, принимаемой *Вестфалемъ* за доказанный фактъ, что Греки будто-бы были знакомы съ полифоніей и гармоническими сочетаніями въ современномъ значеніи этихъ понятій. Полезно поэтому относиться къ представителямъ этой теоріи, принятой германскими учеными отчасти съ большимъ восторгомъ, критически, сопоставляя ее съ трудами историковъ противоположнаго лагеря, каковы, напр., *Фетисъ* и венгерскій филологъ *К. Янъ* (*Jan*)».

Подумаешь, что упомянутая «гипотеза» лежитъ въ основаніи всей *Вестфалевой* системы, что на основаніи ея *Вестфаль* перевернулъ ученіе объ интервалахъ, родахъ, ладахъ, транспозиціонныхъ гаммахъ вверхъ дномъ; а между тѣмъ эта «гипотеза», составляя часть ученія о мелопѣи, стоитъ совершенно особнякомъ, нисколько не касаясь названныхъ частей армоники. Впрочемъ, *Вестфаль* давно отъ нея отказался (въ книгѣ «*Aristoxenus von Tarent*. II»), убѣжденный доводами, не *Фетиса* и не *К. Яна*, а *Гурагуэра* и другихъ.

Разногласіе между *Фетисомъ* и *Яномъ* съ одной, и *Вестфалемъ* и его школой съ другой стороны, касается совершенно другихъ вопросовъ, которые не мѣсто

здѣсь излагать; скажу только, что Вестфаль стоитъ на почвѣ первоисточниковъ, т. е. произведеній древнихъ армониковъ, чего нельзя сказать о его противникахъ.

И такъ, г. Четоттъ совѣтуетъ относиться «критически» къ трудамъ Вестфала, основаннымъ на изученіи древнихъ армониковъ, какъ Аристоксена, Псевдо-Эвклиды (профессоръ Ивановъ его называетъ Авонимомъ Мейбома), Никомаха, Алупія, Гаудентія, Бакхей, Аристиды Квинтиліана, Птолемѣя и другихъ, а самъ не умѣетъ даже правильно написать имена тѣхъ армониковъ, произведенія которыхъ онъ, какъ историкъ музыки, долженъ былъ изучить.

Въ главѣ I «Тональная система» авторъ утверждаетъ, что «съ тѣхъ поръ, какъ удалось разобрать истинный смыслъ греческаго нотописанія, получилось неопровержимое доказательство того факта, что греческіе звукоряды образовались путемъ нисходящихъ послѣдованій звуковъ, а не на оборотъ». Можно подумать, что въ этой высокопарной фразѣ заключается нѣчто важное, серьезное, какая-нибудь аксіома. Если бы то, что съ такимъ апломбомъ выражено авторомъ, даже было доказано, то какое значеніе можетъ имѣть то обстоятельство, что у Грековъ образовались звукоряды путемъ нисходящихъ, а не восходящихъ послѣдованій звуковъ? Никакого! Не все-ли равно для армоникки, буду ли я разсматривать гамму въ нисходящемъ или восходящемъ порядкѣ? Но оно не доказано. Правда, что древніе армоникки приводятъ звукоряды въ нисходящемъ порядкѣ, но не всегда; у нихъ вы найдете весьма много случаевъ, въ которыхъ звукоряды показаны въ восходящемъ порядкѣ. И даже утверждаю, что восходящій порядокъ древнѣе нисходящаго, что видно изъ того, что наивысшій звукъ въ звукорядѣ называется *крайнимъ* или *послѣднимъ* (*κράτιστος, ὑψίστη*), а не первымъ. Нисходящій порядокъ установился позднѣе въ практическихъ школахъ.

Вообще этотъ отдѣлъ, въ которомъ излагается тональная система, долженъ быть названъ совершенно неудачнымъ. Авторъ долженъ былъ изложить сначала значеніе наименьшей системы, *тетрахорда*, указать на то, что тетрахордъ былъ общее достояніе всѣхъ арійскихъ народовъ, какъ это видно изъ древнѣйшихъ народныхъ пѣсень, особенно славянскихъ, разъяснить, какъ изъ соединенія двухъ тетрахордовъ получились новыя, болѣе обширныя системы, а именно: *эптахордъ* (семиструнная система), напр., въ діатоническомъ родѣ дорійскаго лада:

$$\overbrace{e \quad f \quad g \quad a} \left\{ \begin{array}{l} a \\ \underline{a \quad b \quad c \quad d} \end{array} \right.$$

и *октахордъ* (восьмиструнная система):

напр., $\overbrace{e \quad f \quad g \quad a \quad h \quad c \quad d \quad e'}$

а затѣмъ пояснить, что звукорядъ $a \ b \ c \ d$ есть тетрахордъ соединенныхъ звуковъ (свнемменон), а звукорядъ $h \ c \ d \ e'$ — тетрахордъ разъединенныхъ звуковъ (дидзевтменон), такъ какъ въ первомъ случаѣ тетрахордъ $a \ b \ c \ d$ соединенъ съ тетрахордомъ $e \ f \ g \ a$ при помощи звука a , а во второмъ — тетрахордъ $h \ c \ d \ e'$ отдѣленъ отъ тетрахорда $e \ f \ g \ a$ интерваломъ тона $a-h$.

Обѣ эти новыя системы, эптахордъ и октахордъ, расширились черезъ присоединеніе внизу новаго тетрахорда свнемменон $H \ C \ D \ e$, который и называется тетрахордомъ нижнихъ звуковъ (впатон):

$$1) \quad \underbrace{H \quad C \quad D \quad e}_{\text{впатон}} \left\{ \begin{array}{l} \overbrace{a \quad b \quad c \quad d} \\ \overbrace{e \quad f \quad g \quad a}_{\text{месон}^*)} \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} \text{свнемменон} \\ \text{дидзевтменон} \end{array} \right.$$

*) месон значитъ тетрахордъ среднихъ звуковъ, какъ находящійся между тетрахордами впатон и свнемменон.

$$2) \quad \underbrace{H \quad C \quad D}_{\text{впатои}} \left\{ \begin{array}{l} \overbrace{e \quad f \quad g \quad a}^{\text{месон}} \quad \overbrace{h \quad c \quad d}^{\text{дїедеугменон}} \\ e \end{array} \right. e'$$

Первая система называлась *декахордомъ* (десятиструнной), вторая *эндекахордомъ* (одинадцатиструнную).

Къ этимъ расширеннымъ системамъ, декахорду и эндекахорду, прибавился внизу звукъ А (прослабаномен, прибавочный), который превратилъ декахордъ въ *эндекахордъ* (одинадцатиструнную систему), а эндекахордъ въ *додекахордъ* (двѣнадцатиструнную):

- 1) $A \quad H \quad C \quad D \quad e \quad f \quad g \quad a \quad b \quad c \quad d$ — эндекахордъ,
- 2) $A \quad H \quad C \quad D \quad e \quad f \quad g \quad a \quad h \quad c \quad d \quad e'$ — додекахордъ.

Послѣ присоединенія къ додекахорду вверху еще одного тетрахорда снменменон, а именно $e' \quad f' \quad g' \quad a'$, называвшагося тетрахордомъ верхнихъ звуковъ (вперболэон), получилась система:

$$A \quad \underbrace{H \quad C \quad D}_{\text{впатои}} \left\{ \begin{array}{l} \overbrace{e \quad f \quad g \quad a}^{\text{месон}} \quad \overbrace{h \quad c \quad d}^{\text{дїедеугменон}} \\ e \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} e' \quad f' \quad g' \quad a' \\ e' \quad \text{вперболэон} \end{array} \right. ;$$

она имѣла названіе *пентекайдекахорда* (пятнадцатиструнной) или *совершенной* (телейон) системы.

Но такъ какъ эта система не имѣла средствъ для модуляціи въ другую тональность (она потому называлась также *аметаболон*), то армоники прибѣгли къ контаминаціи, которая заключалась въ томъ, что въ совершенной системѣ послѣ звука a вставлены были 3 верхніе звука тетрахорда снменменон $b \quad c \quad d$, благодаря чему получилась система:

$$A \quad H \quad C \quad D \quad e \quad f \quad g \quad a \quad b \quad c \quad d \quad h \quad c \quad d \quad e' \quad f' \quad g' \quad a'$$

Она называется *совершенною системою метаболон*, такъ какъ въ ней возможна модуляція изъ А— a (a -moll) въ D— d (d -moll съ 1♭).

Въ главѣ II «*Звукоряды*» нужно было указать на обиліе греческихъ ладовъ (первоначально 12, т. е. 4 главныхъ, съ подраздѣленіемъ cadaго на 3 родственныхъ лада), сравнительно съ нашей музыкою, которая имѣетъ всего два лада, мажорный и минорный.

Взглядъ автора на греческіе лады совершенно невѣренъ. Считая лады отрѣзками совершенной системы аметаболон, онъ называетъ, придерживаясь нисходящаго порядка звуковъ,

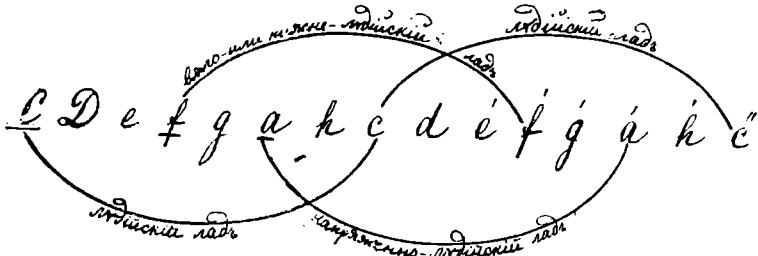
- отрѣзокъ e' — е дорійскимъ ладомъ,
- отрѣзокъ a — А нижнедорійскимъ ладомъ, какъ лежащимъ квинтою ниже;
- отрѣзокъ d — D фругійскимъ ладомъ,
- отрѣзокъ g' — g нижнефругійскимъ ладомъ, какъ лежащимъ квинтою ниже;
- отрѣзокъ c — C лудійскимъ ладомъ,
- отрѣзокъ f' — f нижнелудійскимъ ладомъ, какъ лежащимъ квинтою ниже;
- отрѣзокъ h — H миксолудійскимъ ладомъ,
- отрѣзокъ e' — е нижнемиксолудійскимъ ладомъ, какъ лежащимъ квинтою ниже.

Въ этомъ дѣленіи встрѣчается много противорѣчій; такъ, нижнефругійскій ладъ, какъ лежащій на самомъ дѣлѣ *квартою выше* фругійскаго лада, долженъ былъ быть названъ *верхнефругійскимъ*. Тоже самое нужно сказать о нижнелудійскомъ и нижнемиксолудійскомъ ладахъ. Кромѣ того терминъ и ладъ «*нижнемиксолудійскій*» сочиненъ очевидно авторомъ, такъ какъ во всей античной армонической литературѣ ничего подобнаго не встрѣчается.

Это дѣленіе совершенно *механическое*. Придерживаясь его авторъ очевидно упустилъ изъ виду, что во всякомъ научномъ вопросѣ необходимо соблюдать *историко-хронологическую* послѣдовательность фактовъ.

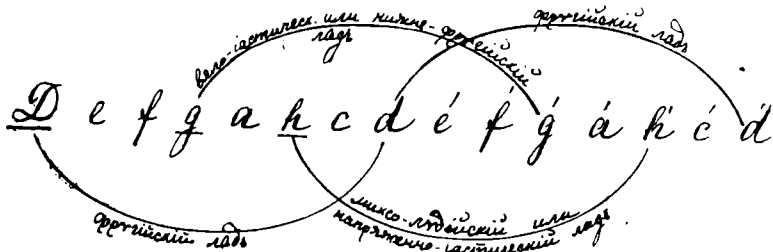
Звукорядъ е' — е *всегда* назывался *дорійскимъ* (δωριστί), но *никогда* *нижне-миксолудійскимъ*, какъ утверждаетъ авторъ, звукорядъ d—D *фргійскимъ* (φρυγιστί); звукорядъ же с—С имѣлъ два названія, *лудійскій* (λυδιστί) и *бэотійскій* (βοιωτιστί). Остальные лады назывались также нѣсколькими способами; такъ звукорядъ h—H назывался *ладомъ напряженно-іастическимъ* (συντονοιαστί) и *миксолудійскимъ* (μικρολυδιστί), звукорядъ a—A — *ладомъ эолійскимъ* (αιολιστί) и *локрійскимъ* (λοκριστί) и *напряженно-лудійскимъ* (συντονολυδιστί) и *нижнедорійскимъ* (ὑποδωριστί), звукорядъ g'—g — *ладомъ іастическимъ* (ιαστί) и *вялоіастическимъ* (χαλαρά или ἀνεμμένη ιαστί) и *нижне-фргійскимъ* (ὑποφρυγιστί), звукорядъ f'—f — *ладомъ вялолудійскимъ* (χαλαρά или ἀνεμμένη λυδιστί) и *нижнелудійскимъ* (ὑπολυδιστί).

На основаніи въ высшей степени гениальныхъ соображеній Вестфала, вытекающихъ изъ изучения подлинныхъ текстовъ греческихъ армониковъ, мы не можемъ не замѣтить взаимныхъ отношеній ладовъ по ихъ названіямъ. Такъ безспорно къ *лудійскому* ладу С—с имѣютъ отношеніе, по ихъ названіямъ, лады вяло—*лудійскій* или *нижне-лудійскій* f—f', и *напряженно-лудійскій* А—а или а—а'; Термины же *напряженный* и *вялый*, выработавшіеся въ ученыхъ школахъ Пвэагорійцевъ, которые при помощи монохорда и ариеметики съ необычайною точностью опредѣляли степени повышенія или пониженія звуковъ въ зависимости отъ болѣе или менѣе напряженности струны, равносильны терминамъ «*болѣе высокій*» и «*болѣе низкій*» и выражаютъ отношенія этихъ двухъ ладовъ. И дѣйствительно, вялолудійскій или нижнелудійскій ладъ f—f' лежитъ ниже напряженно-лудійскаго лада а—а'. Совмѣстно съ основнымъ лудійскимъ ладомъ С—с—с' они образуютъ слѣдующую *лудійскую группу ладовъ*:



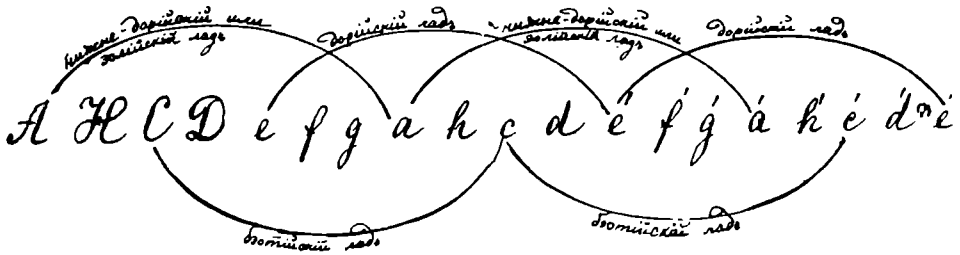
А такъ какъ начальные звуки лудійскихъ ладовъ образуютъ наше большое трезвучіе *f-dur*, то лудійская группа ладовъ представляетъ *лудійскій мажорный* звукорядъ, отличающійся отъ нашего *фа-мажора* тритономъ f—h.

Къ фргійскому ладу D—d относится *нижнефргійскій* ладъ g—g', который называется также *іастическимъ* или *вяло-іастическимъ*. При посредствѣ этого послѣдняго названія мы имѣемъ возможность присоединить сюда еще *напряженно-іастическій* ладъ h—h', который называется иначе *миксолудійскимъ*. Такимъ способомъ получаемъ *фргійско-іастическую группу ладовъ*:



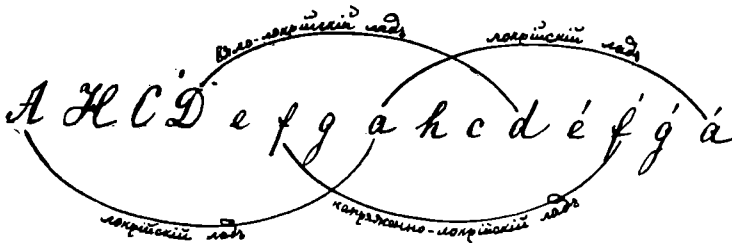
Совокупность начальных звуков ладов фругийско-иастической группы представляет наше большое трезвучіе на *g* или *фругийско-иастическій мажоръ*, отличающийся от нашего *G-dur* или *sol-мажора* септимою *g—f'*.

Отъ дорійскаго лада *e—e'* мы не можемъ отдѣлить нижнедорійскій ладъ *A—a* или *a—a'*, который назывался также эолійскимъ. По аналогіи съ предыдущими двумя группами ладовъ, лудійскою и фругийско-иастическою, если считать эолійскій или нижнедорійскій ладъ болѣе низкимъ или вялымъ (название вялодорійскій не сохранилось), то болѣе высокимъ или напряженнымъ, по отношенію къ предыдущему, будетъ лудійскій ладъ *C—c* или *c—(c')*, который назывался иначе бѣотійскимъ. А такъ какъ звукорядъ *C—c* съ названіемъ лудійскаго вошелъ въ составъ лудійской группы ладовъ, то для звукоряда *C—c* или *c—c'* новой группы, о которой идетъ рѣчь, остается название «бѣотійскій». Вотъ эта новая группа:



А такъ какъ начальные звуки этихъ трехъ ладовъ образуютъ наше малое трезвучіе на *A* или *a* (*a-moll*), то эта группа ладовъ представляетъ собою звукорядъ *la-minor*, равный нашему древнему минору безъ повышенія шестой и седьмой ступени. Эту группу ладовъ можно назвать *дорійско-эолійско-бѣотійскою* или просто *національно-греческою*, въ отличіе отъ иноземной лудійской или смѣшанной фругийско-иастической.

Остается еще локрійскій ладъ *A—a* или *a—a'*, который, по свидѣтельству древнихъ, имѣлъ совершенно иной характеръ, чѣмъ нижнедорійскій или эолійскій *A—a* или *a—a'*, и чѣмъ напряженнолудійскій *a—a'*. По аналогіи съ прочими тремя группами болѣе высокимъ ладомъ этой группы долженъ былъ быть звукорядъ *f—f'*, болѣе низкимъ *D—d*; первый вѣроятно назывался напряженно-локрійскимъ, а второй—вялолокрійскимъ, а вся группа ладовъ—локрійскою:



Начальные звуки ладовъ локрійской группы составляютъ наше малое трезвучіе на *d* (*d-moll*), но ея звукорядъ отличается отъ звукоряда нашего минора тритонномъ *f—h* и септимою *d—c*.

Изъ сказаннаго видно, что Греки знали 4 различныхъ группы ладовъ;

- 1) инородную лудійскую: *f—a—c*;
- 2) смѣшанную фругийско-иастическую: *g—h—d*;
- 3) національно-греческую: *a—c—e*;
- 4) локрійскую: *d—f—a*.

А такъ какъ каждая изъ нихъ заключала въ себѣ по 3 лада, то всѣхъ ладовъ было сначала 12. То обстоятельство, что древніе авторы не упоминаютъ о предположенныхъ нами двухъ ладахъ, напряженно локрійскомъ и вялолокрійскомъ,

свидѣтельствуесть о томъ, что эти два лада очень рано вышли изъ употребленія; тогда осталось 10 ладовъ, которые приводятся древними армониками. По свидѣтельству древнихъ и локрійскій ладъ скоро прекратилъ свое существованіе и въ музыкальной практикѣ осталось всего 9 ладовъ: 1) дорійскій (e), 2) нижнедорійскій или эолійскій (a), 3) бэотійскій (c), 4) фругійскій (d), 5) нижнефругійскій или вялоіастическій (g), 6) напряженноіастическій или миксолудійскій (h), 7) лудійскій (с), 8) ниже- или вялолудійскій (f), 9) напряженнолудійскій (а).

Нашъ авторъ знаетъ только 8 ладовъ: 1) дорійскій (e), 2) нижнедорійскій (a), 3) фругійскій (d), 4) нижефругійскій (g), 5) лудійскій (с), 6) нижнелудійскій (f), 7) миксолудійскій (h), 8) нижемиксолудійскій (e). Но если отбросить послѣдній, т. е. *нижемиксолудійскій*, который онъ неизвѣстно откуда взялъ (древніе его не знали), то останется всего 7 ладовъ. Какъ же помирить нашъ счетъ (9) съ его счетомъ (7)? Очень просто. Г. Четотъ, считая лады простыми отрѣзками совершенной системы, насчиталъ 7 такихъ отрѣзковъ, что совершенно вѣрно. Но ладъ не есть только отрѣзокъ совершенной системы, это есть звукорядъ, могущій распространяться больше чѣмъ на одну октаву, т. е. на всѣ ступени звукоряда извѣстной группы ладовъ, характеръ котораго опредѣляется, во первыхъ, послѣдовательностью его интервалловъ, во вторыхъ, характернымъ звукомъ, называвшимся месою, и въ третьихъ, звукомъ, которымъ заканчивается мелодія, созданная изъ его звуковъ. Изъ нашего изложенія видно, что два лада, нижнедорійскій или эолійскій и напряженнолудійскій, имѣютъ одинаковый звукорядъ А—а или а—а', а другихъ два, лудійскій и бэотійскій расположены въ одномъ и томъ-же звукорядѣ С—с или с—с'. Такъ какъ послѣдовательность интервалловъ въ каждой парѣ названныхъ ладовъ одинакова, то лады каждой пары должны отличаться между собою или месою, или заключительнымъ звукомъ мелодіи или тѣмъ и другимъ.

Для разъясненія этого вопроса приведемъ звукоряды трехъ группъ ладовъ, бывшихъ всегда въ употребленіи: національно-греческой, смѣшанной фругійско-іастической и иноземной лудійской съ обозначеніемъ техническихъ названій звуковъ октахорда:

1) націон.-греческая: *e f g a h c d e' f' g' a' h' c' d' e''*

Эолійскій ладъ (e-f-g-a-h-c-d) | *Нижне-фругійскій или бэотійскій ладъ* (e'-f'-g'-a'-h'-c'-d'-e'')

Греческій ладъ (e-f-g-a-h-c-d-e'-f'-g'-a'-h'-c'-d'-e'')

парпата парамеса паранета нета

месон діедеугменон

2) фругійск.-іаст.: *D e f g a h c d e' f' g' a' h' c' d*

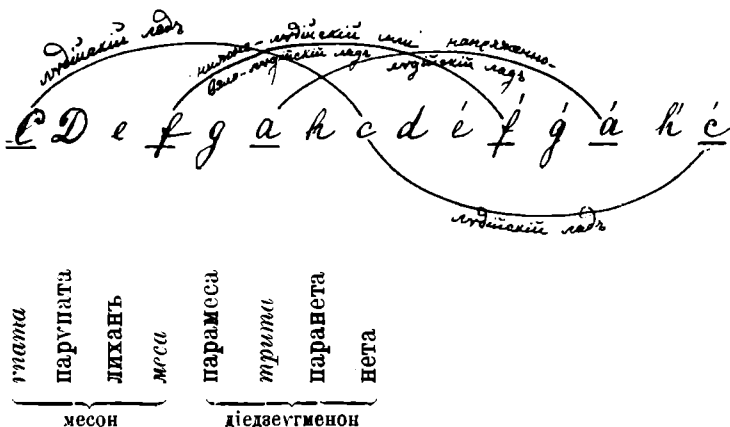
Фругійскій ладъ (D-e-f-g-a-h-c-d) | *Нижне-фругійскій ладъ* (e'-f'-g'-a'-h'-c'-d) | *Миксо-лудійскій или напряженно-іастическій ладъ* (D-e'-f'-g'-a'-h'-c'-d)

Греческій ладъ (D-e-f-g-a-h-c-d-e'-f'-g'-a'-h'-c'-d)

парпата парамеса паранета нета

месон діедеугменон

3) лудійская:



Въ каждомъ изъ трехъ звукорядовъ первенствующую роль играетъ звукъ, носящій названіе *месъ*; по немъ строились прочія струны звукоряда, а мелодія въ своемъ развитіи постоянно возвращалась къ нему, такъ что *меса* служила какъ бы центромъ, около котораго группировались прочіе звуки. Въ національно-греческой группѣ ладовъ такимъ звукомъ былъ *a*, въ фригійско-ионійской *g*, въ лудійской *f*. Эти звуки были средоточіемъ ладовъ, входившихъ въ составъ названныхъ группъ. Будучи расположены въ одномъ и томъ-же звукорядѣ и сосредоточиваясь въ общей *месѣ*, лады одной группы на первый взглядъ ни чѣмъ не отличаются одинъ отъ другого; но тѣмъ не менѣе древніе армоникіи считаютъ ихъ различными. Доредеши до насъ армоническіе памятники свидѣтельствуютъ о томъ, что различіе ихъ заключалось въ конечномъ тонѣ мелодіи. Если, напр., національно-греческая мелодія оканчивалась *патою* (*e*), то это былъ дорійскій ладъ, если оканчивалась *месою* (*a*), то это былъ ладъ эолійскій или нижнедорійскій, если же она оканчивалась *тритою* (*c*), то это былъ *бэотійскій* ладъ. Другими словами, мелодія оканчивалась начальнымъ звукомъ отръзка, образующаго ладъ. Кромѣ того, лады разныхъ группъ, имѣющіе одинаковые отръзки натуральной лѣстницы, являются также вполне сходными, хотя древніе армоникіи подтверждаютъ ихъ различіе въ характерахъ. Въ этомъ случаѣ рѣшающимъ моментомъ оказываются *меси* тѣхъ группъ, къ которымъ принадлежатъ лады. Такъ эолійскій или нижнедорійскій ладъ (*a—a'*) отличается отъ напряженно-лудійскаго (*a—a'*) тѣмъ, что характернымъ звукомъ его или *месою* является звукъ *a*, тогда какъ такимъ звукомъ напряженно-лудійскаго лада должно считатьъ *f*; *бэотійскій* ладъ (*c—c'*), сходный по звукоряду съ лудійскимъ, отличается отъ него характернымъ звукомъ *a*, каковымъ въ лудійскомъ ладу служитъ *f*.

Не подлежитъ сомнѣнію, что названія ладовъ, означающія національность, какъ *дорійскій*, *эолійскій*, *бэотійскій*, *ионійскій*, *локрійскій*, *фригійскій*, *лудійскій* принадлежатъ къ числу древнѣйшихъ терминовъ. Болѣе поздними являются научныя названія, выработанныя въ физическо-школьнѣ Пневзорійцевъ, какъ *напряженный* и *вялый*. Новѣйшую же эпоху составляетъ терминъ «*нижній*», возникшій въ школьной практикѣ, требовавшей строгой систематизаціи для облегченія учащихся; въ школьной практикѣ, вѣроятно установился нисходящій порядокъ звуковъ въ гаммѣ, благодаря которому и выработался практическій терминъ «*нижній*».

Перейдемъ къ главѣ III «*Транспонированныя гаммы*». Эта глава отличается еще большею неясностью и гораздо большимъ количествомъ невѣроятныхъ *qui pro quo*, чѣмъ предыдущая. Положительно недоумѣваешь, читая въ началѣ главы слѣдующее: *Греки пользовались нѣсколькими звуками, входящими за предѣлы этой (т. е. натуральной А—а—а') скалы и кромѣ того весьма хроматическими повышениями и пониженіями основной звуковой лѣстницы. Иными словами, Грекамъ была известна транспонировка ладовъ*. Значитъ, пользованіе нѣсколькими звуками,

выходящими за предѣлы натуральной гаммы, и всеѣми хроматическими повыше- ниями и пониженіями есть транспонировка ладовъ? Что то уже слишкомъ му- дренное! И въ такомъ родѣ изложена вся глава.

Особенно страннымъ намъ кажется утверженіе, что нижнелудійскій ладъ $f'—f$ считали Греки во время возникновенія транспонировки гаммъ нормальнымъ звукорядомъ, не смотря на то, что въ другихъ главахъ нормальнымъ звукорядомъ авторъ постоянно называетъ дорійскій ладъ $e'—e$. Въ данномъ случаѣ роль играетъ не ладъ, а удобный для унисоннаго пѣнія отрѣзокъ натуральной лѣстницы.

Извѣстно, что греки, не зная полупфони, пѣли пѣсни унисоно. А такъ какъ хоревтами были пѣвцы разныхъ голосовъ, и сопраны и алты, и тенора и басы, то необходимо было выбирать такой отрѣзокъ лѣстницы, который, по положенію своихъ звуковъ, былъ бы удобенъ какъ для пѣвцовъ, необладающихъ низкими звукамъ, такъ и для тѣхъ, для которыхъ недоступны высокіе звуки. Доступнымъ для всѣхъ родовъ голосовъ считался отрѣзокъ $f—f'$, который, по всеѣмъ при- знакамъ, звучалъ приблизительно на полтора тона ниже нашего $f—f'$. На этотъ то отрѣзокъ переносились все прочіе лады. Пополнивъ вверху и внизу перене- сенные въ этотъ отрывокъ лады, они получили *транспозиціонныя* (форма «транспонированныя», которую употребляетъ авторъ, слишкомъ напоминаетъ своимъ «ур» нѣм. слово «transponieren») гаммы, которые назывались *тонами* (τόνοι).

Говорить о времени возникновенія транспозицій или какъ нашъ авторъ вы- ражается «транспонировки», нелѣпо, такъ какъ безъ нея нельзя было обходиться при самомъ началѣ возникновенія пѣвнія, а можно лишь говорить о времени возникновенія того или другога тона (транспозиціонной гаммы). Такъ въ эпоху *Терпандра* были извѣстны транспозиціи ладовъ:

дорійскаго: B C Des es $f_{1/2}$ ges₁ as₁ b₁ c_{1/2} des₁ es'₁ f' ges' as' b',
дорійскій ладъ

эолійскаго или нижнедорійскаго:

F G As B C Des es $f_{1/2}$ g_{1/2} as₁ b₁ c_{1/2} des₁ es'₁ f',
эолійскій или нижнедорійскій ладъ

бэотійскаго: D e f₁ g₁ a_{1/2} b₁ c₁ d₁ e'_{1/2} f' g' a' b' c' d'.
бэотійскій ладъ

При *Олмтѣ* были въ употребленіи транспозиціи ладовъ:

фргійскаго: C D es f₁ g_{1/2} as₁ b₁ c₁ d_{1/2} es'₁ f' g' as' b' c',
фргійскій ладъ

лудійскаго: D e f g₁ a_{1/2} b₁ c₁ d₁ e'_{1/2} f' g' a' b' c' d',
лудійскій ладъ

напряженнолудійскаго:

F G As B C Des es $f_{1/2}$ g_{1/2} as₁ b₁ c_{1/2} des₁ es'₁ f'.
напряженнолудійскій ладъ

Затѣмъ въ эпоху *отъ Олмта до Аристоксена* появились транспозиціи слѣд- дующихъ ладовъ:

вялоастическаго или нижнефргійскаго:

G A B c d es f₁ g₁ a_{1/2} b₁ c₁ d_{1/2} es'₁ f' g',
вялоастическій или нижнефргійскій ладъ

напряженноиастическаго или миксолгдйскаго:

es f^{1/2} ges₁ as₁ b^{1/2} ces₁ des₁ es'₁ f' ges' as' b' ces' des' es'
 напряженноиастическій или миксолгдйскій
 ладъ

локрийскаго:

F G As B C Des es f₁ g^{1/2} as₁ b₁ c^{1/2} des₁ es'₁ f'
 локрийскій ладъ

Эти транспозиціонныя гаммы или тоны получали названія отъ ладовъ, перенесенныхъ на отрѣзокъ f—f'. Такимъ образомъ получились транспозиціонныя гаммы: *дорійская* съ 5², *эолійская* или *нижнедорійская* съ 4², *бэотійская* съ 1², *фргійская* съ 3², *лгдйская* съ 1², *напряженно-лгдйская* съ 4², *вялоиастическая* или *миксолгдйская* съ 6² и *локрийская* съ 4². А такъ какъ эолійская или нижнедорійская и напряженно-лгдйская, а также локрийская транспозиціонныя гаммы съ одной, а бэотійская и лгдйская съ другой стороны имѣютъ одинаковыя звукоряды, то оказывается всего 6 различныхъ звукорядовъ для древнѣйшихъ транспозиціонныхъ гаммъ, къ которымъ присоединяется 7-я, *вялолгдйская* или *нижнелгдйская транспозиціонная гамма*:

A H C D e f₁ g₁ a₁ h^{1/2} c₁ d₁ e'^{1/2} f' g' a'
 вяло- или нижнелгдйскій ладъ

представляющая соственно натуральную лѣстницу, отрѣзокъ f—f' которой оказывается вяло- или нижнелгдйскимъ ладомъ. Такимъ образомъ звукоряды транспозиціонныхъ гаммъ до Аристоксена были слѣдующія, числомъ 7:

1) *вяло- или нижнелгдйская:*

A H C D e f₁ g₁ a₁ h^{1/2} c₁ d₁ e'^{1/2} f' g' a'—безъ знаковъ пониженія;

2) *бэотійская и лгдйская:*

D e f₁ g₁ a^{1/2} b₁ c₁ d₁ e'^{1/2} f' g' a' b' c' d' съ 1²;

3) *вялоиастическая или нижнефргійская:*

G A B C D es f₁ g₁ a^{1/2} b₁ c₁ d^{1/2} es'₁ f' g' съ 2²;

4) *фргійская:*

C D es f₁ g^{1/2} as₁ b₁ c₁ d^{1/2} es'₁ f' g' as' b' c' съ 3²;

5) *эолійская или нижнедорійская и напряженнолгдйская и локрийская:*

F G As B C Des es f₁ g^{1/2} as₁ b₁ c^{1/2} des₁ es'₁ f' съ 4²;

6) *дорійская:*

B C Des es f^{1/2} ges₁ as₁ b₁ c^{1/2} des₁ es'₁ f' ges' as' b' съ 5²;

7) *напряженноиастическая или миксолгдйская:*

es f^{1/2} ges₁ as₁ b^{1/2} ces₁ des₁ es'₁ f' ges' as' b' ces des' es'' съ 6².

Аристоксенъ раздѣлялъ каждый тонъ натуральной лѣстницы на два равныхъ полутона, сдѣлавшись такимъ образомъ защитникомъ выравненнаго строя (темпераціи), который въ новое время, начиная съ *Себастіана Бахи*, сталъ нормальнымъ напр. для клавихордовъ (das woltemperirte Klavier), и построилъ на каждомъ полутонѣ отрѣзка F—f по *совершенной системѣ*:

e	e	f	g	a	h	c	d	e'	fis'	g'	a'	h'	c'	d'	сть 1 #	
dis es	es	f	ges	as	b	ces	des	es'	f' ges'	as'	b' ces'	des'	es''	сть 6 ♭		
D	D	e	f	g	a	b	c	d	e'	f'	g'	a'	b'	c'	d'	сть 1 ♭
Cis Des	Cis	dis	e	fis	gis	a	h	cis	dis'	e'	fis'	gis'	a'	h'	cis'	сть 4 #
C	C	D	es	f	g	as	b	c	d	es'	f'	g'	as'	b'	c'	сть 3 ♭
H	H	Cis	D	e	fis	g	a	h	cis	d	e'	fis'	g'	a'	h'	сть 2 #
Ais B	B	C	Des	es	f	ges	as	b	c	des	es'	f' ges'	as'	b'	сть 5 ♭	
A	A	H	C	D	e	f	g	a	h	c	d	e'	f'	g'	a'	—
Gis As	Gis	Ais	H	Cis	dis	e	fis	gis	ais	h	cis	dis'	e'	fis'	gis'	сть 5 #
E	G	A	B	C	D	es	f	g	a	b	c	d	es'	f'	g'	сть 2 ♭
Fis Es	Fis	Gis	A	H	Cis	D	e	fis	gis	a	h	cis	d	e'	fis'	сть 3 #
F	G	As	B	C	Des	es	f	g	as	b	c	des	es'	f'	сть 4 ♭	

Вотъ и названія новыхъ транспозиціонныхъ гаммъ:

- илн напряженнонижнедолейская или верхнедолейская.
- виолонксолюййская или верхнедолейская.
- напряженнолюййская.
- виололюййская или эолійская.
- напряженнофруйтійская.
- виолофруйтійская или іастическая.
- долейская.
- напряженнонижнедолейская.
- виолонижнедолейская или нижнеэолійская.
- напряженнонижнефруйтійская.
- виолонижнефруйтійская или нижнеіастическая.
- ижнедолейская.

Изъ приведенной діаграммы видно, что Аристоксень прибавилъ, видоизмѣнивъ нѣсколько названія, къ существовавшимъ до него 7 транспозиціоннымъ гаммамъ, изъ которыхъ 6 со знаками пониженія (♭) и 1 безъ знаковъ, еще слѣдующіе 6 транспозиціонныхъ гаммъ, а именно 5 со знаками повышенія (♯) и 1 съ 4 ♭ (верхнюю октаву нижнедолейской):

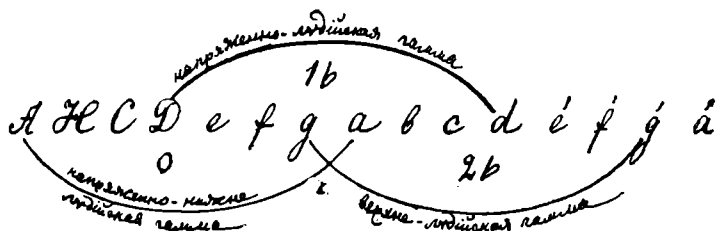
- 1) *напряженномиксолюййская* или *верхнеіастическая*:
e fis g a h c d e' fis' g' a' h' c' d' e'' съ 1 #;
- 2) *виолофруйтійская* или *іастическая*:
H Cis D e fis g a h cis d e' fis' g' a' h' съ 2 #;
- 3) *виолонижнефруйтійская* или *нижнеіастическая*:
Fis Gis A H Cis D e fis gis a h cis d e' fis' съ 3 #;
- 4) *виололюййская* или *эолійская*:
Cis dis e fis gis a h cis dis' e' fis' gis' a' h' cis' съ 4 #;

Нѣкоторыя изъ приведенныхъ 15 транспозиціонныхъ гаммъ не имѣли практическаго примѣненія и вошли въ діаграмму лишь для полноты схемы, иныя опять употреблялись лишь въ нѣкоторыхъ формахъ музыкальныхъ произведеній. Такъ, совсѣмъ не употреблялись слѣдующія гаммы: 1) вялонижнефрүгійская или нижнеиастическая (Fis—fis'), 2) вялонижнелүдйская или нижнеэолійская (Gis—gis'). 3) вялолүдйская или эолійская (Cis—cis'), 4) верхнемиксолүдйская или верхнефрүгійская (f—f'); въ *радлетикъ* употреблялись: 1) верхнелүдйская (g—g'), 2) напряженнонижнефрүгійская (G—g'), 3) напряженнонижнелүдйская (A—a'), 4) напряженнофрүгійская (C—c'), 5) напряженнолүдйская (D—d'), 6) напряженномиксолүдйская или верхнеиастическая (e—e'); въ *орхестикъ* и *хоровыхъ тѣсняхъ*: 1) нижнедорійская (F—f'), 2) напряженнонижнефрүгійская (G—g'), 3) напряженнонижнелүдйская (A—a'), 4) напряженнофрүгійская (C—c'), 5) напряженнолүдйская (D—d'), 6) вяломиксолүдйская или верхнедорійская (es—es'). 7) дорійская (B—b'); въ *арлетикъ*: 1) напряженнофрүгійская (C—c'), 2) напряженнонижнефрүгійская (G—g'), 3) напряженнолүдйская (D—d'), 4) напряженнонижнелүдйская (A—a'), 5) напряженномиксолүдйская или верхнеиастическая (e—e'), 6) вялофрүгійская или иастическая (H—h') и 7) верхнеэолійская (fis—fis'); въ *кивародикъ*: 1) напряженнолүдйская (D—d'), 2) напряженнонижнелүдйская (A—a'), 3) напряженнонижнефрүгійская или иастическая (H—h'), 4) напряженномиксолүдйская или верхнеиастическая (e—e').

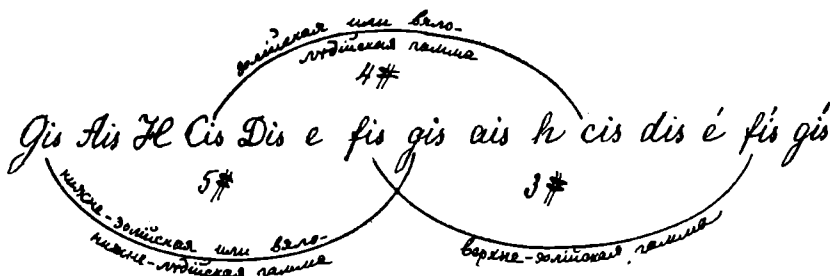
Изъ этого перечня видно, что *напряженнолүдйская* (D—d') и *напряженнонижнелүдйская* (A—a') транспозиціонныя гаммы встрѣчаются во всѣхъ родахъ музыкальныхъ произведеній; отсюда слѣдуетъ что эти двѣ транспозиціонныя гаммы были въ музыкальной практикѣ самыя употребительныя, что вполне согласно съ историческимъ преданіемъ и подтверждается сохранившимися древнегреческими музыкальными произведеніями.

Для выясненія родства и взаимныхъ отношеній транспозиціонныхъ гаммъ, а также для уразумѣнія терминологіи, которая представляется г-ну Четотту запутанною, слѣдовало ему составить слѣдующія группы гаммъ:

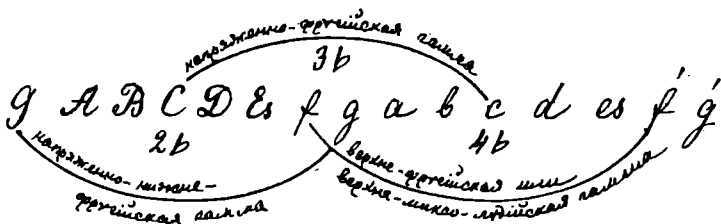
1) лүдйская.

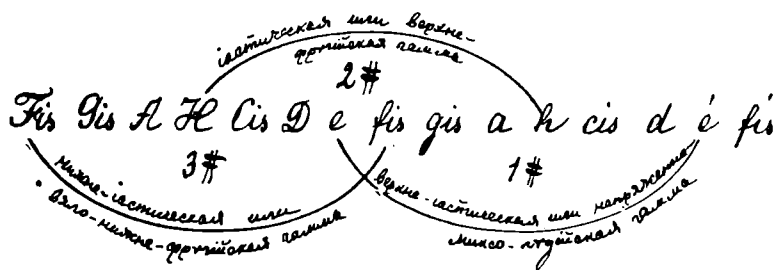
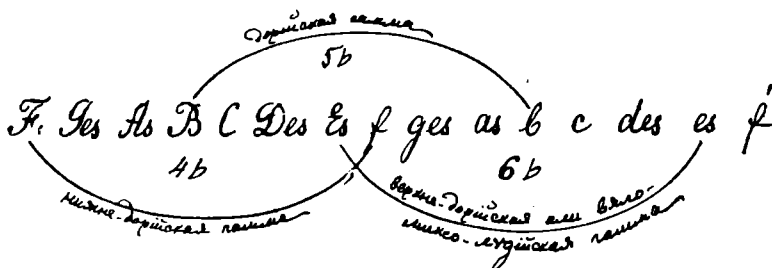


2) эолійская:



3) фрүгійская:



4) *иастическая:*5) *дорійская:*

Въ группахъ 1, 3, 5 мы встрѣчаемъ всѣ бѣомольныя гаммы и одну безъ знаковъ пониженія, которыя были извѣстны еще до Аристоксена; ихъ, правда, 9, а не 7, но это объясняется тѣмъ, что двѣ изъ нихъ, а именно: верхне-лудійская ($g-g''$) и верхнефругійская или верхнемиксолудійская ($f-f''$) представляютъ собственно повтореніе въ верхней октавѣ напряженнонижнефругійской ($G-g'$) и нижнедорійской ($F-f'$) гаммъ. Въ группахъ 2 и 4 помѣщается 6 діэсныхъ гаммъ, которыя появились послѣ Аристоксена; ихъ собственно только 5, такъ какъ верхне-эолійская ($fis-fis''$) не что иное, какъ повтореніе въ верхней октавѣ нижне-иастической или вялонижнефругійской гаммы ($Fis-fis'$).

Древнѣйшія названія по племенамъ: лудійская, эолійская, фругійская, иастическая, дорійская имѣютъ лишь значеніе *энографическое*. Научныя названія «напряженный и вялый» показываютъ отношенія группъ; такъ, гаммы лудійской группы называются напряженными по отношенію къ гаммамъ эолійскимъ, которыя, какъ лежащія на полтона ниже лудійскихъ, носятъ названіе вялолудійскихъ; такое же отношеніе существуетъ между гаммами фругійской и иастической группъ, изъ которыхъ первая называется напряженнофругійскими, а вторыя вялофругійскими, какъ лежащія на полъ тона ниже первыхъ. Наконецъ, *школьныя* названія «верхній и нижній» выражаютъ отношенія гаммъ одной группы. За основанія взята средняя по ступени гамма группы, напр., дорійская, иастическая и пр., по отношенію къ которымъ первыя гаммы лежатъ на кварту ниже, а потому называются «нижнедорійская, нижеиастическая» и проч., а третьи на кварту выше, а потому называются «верхнедорійская, вышеиастическая» и проч.

Нашему автору, очевидно, не смилось объ этихъ отношеніяхъ и чтобы оправдать свою характеристику номенклатуры гаммъ, которую онъ докторально назвалъ «вообще запутанною», онъ дѣйствительно окончательно перепуталъ названія гаммъ. Такъ гамму $e-e''$, которая называлась вышеиастической или напряженномиксолудійскою, онъ именуетъ *верхнемиксолудійскою*, тогда какъ такъ называлась гамма $f-f''$; гамму $H-h'$, которая называлась иастическою или вялофругійскою, онъ знаетъ также подъ названіемъ *верхнедорійской*, которое принадлежало собственно гаммѣ $es-es'$; нижеиастическая или вялонижнефругійская гамма $Fis-fis'$ у него также называется *верхнедорійскою* (см. выше); эолійская или вялолудійская гамма $Cis-cis'$ у него носитъ названіе также *верхнефругійскою*, тогда какъ такъ называлась также гамма $f-f''$. Но вънецъ всего—названіе несуществовавшей гаммы $dis-dis'$ ($6\#$) *верхне-лудійскою*; во первыхъ, такой древней гаммы

никто, кромѣ г. Чечотта, не знаетъ (была гамма $es—es'$ [62], которая называлась верхнедорійскою или вяломиксолудійскою), а во вторыхъ, подъ названіемъ верхне-лудійской извѣстна античная гамма $g—g''$.

Вся бѣда заключается въ томъ, что нашъ авторъ и здѣсь не придерживается историко-хронологическаго метода; онъ не знаетъ, когда и въ какомъ количествѣ являлись транспозиціонныя гаммы, и хотя говоритъ на стр. 118, что число «транспонированныхъ ладовъ» (*sic!*) дошло до насъ 15 (для которыхъ должно было быть по крайней мѣрѣ 15 названій, но ихъ было больше), тѣмъ не менѣе онъ разъясняетъ только 12 Аристоксеновыхъ гаммъ, оставивъ въ сторонѣ 3 остальныхъ гаммы. Онъ очевидно такъ поступилъ потому, что эти гаммы представляютъ повтореніе въ верхней октавѣ трехъ наинизшихъ гаммъ; но тогда нужно было исключить и ихъ названія, а этого онъ не сдѣлалъ. Онъ напротивъ ввелъ въ номенклатуру 12 Аристоксеновыхъ гаммъ и названія не принятыхъ имъ во вниманіе 3 гаммъ, и этимъ произвалъ невообразимую путаницу, которая увеличится еще и тѣмъ, что у него часто смѣшиваются гаммы съ ладами.

Глава IV «Тональныя наклоненія» представляетъ что то уже совсѣмъ убогое, а вмѣстѣ съ тѣмъ и невѣрное. Какъ образчикъ бессмыслицы приведу слѣдующую фразу: «Нормальнымъ тетракордомъ считался дорійскій, составленный изъ 2 цылыхъ тоновъ и 1 полутона, но рядомъ, а можетъ быть и раньше этого тетракорда существовали другой, изобрѣтеніе котораго приписывается Олимпису (*sic!*): это былъ тетракордъ энгармоническій (*sic!*), въ которомъ пропускалась паранте тетракорда *diatuzumensonъ* (*sic!*) и лиханосъ (*sic!*) тетракорда мезонъ (*sic!*)». Что ни слово, то чепуха! Во первыхъ, наличие 2 тоновъ и 1 полутона въ тетракордѣ не характеризуетъ его какъ дорійскій, такъ какъ и фригійскій и лудійскій и всякій другой тетракордъ можетъ имѣть 2 тона и 1 полутона,—наличиемъ 2 тоновъ и 1 полутона обусловленъ діатонизмъ тетракорда. характеръ же дорійскаго тетракорда заключается въ извѣстной послѣдовательности интервалловъ, такъ какъ въ дорійскомъ тетракордѣ при восходящемъ порядкѣ 2 тона слѣдуютъ за полутономъ, а въ нисходящемъ два тона предшествуютъ полутону; во-вторыхъ, нѣтъ такого тетракорда, ни энгармоническаго, ни какого-нибудь другого, въ которомъ можно было пропускать лиханъ и паранету,—въ тетракордѣ можно пропускать или лиханъ, или паранету, смотря потому, имѣемъ-ли дѣло съ тетракордомъ месон или дидзеуг-менон, — оба звука, лиханъ и паранету, можно пропускать въ октакордѣ; въ третьихъ, едва ли можно кому-либо приписывать изобрѣтеніе «энгармоническаго тетракорда», въ которомъ пропущенъ или лиханъ или паранета, такъ какъ тетракордъ безъ лихана или паранеты не тетракордъ, а трикордъ, а трикордъ могъ быть только армоническимъ, энгармоническаго же трикорда никогда не было, а былъ всегда энгармоническій тетракордъ. Для большей ясности постараемся изложить свой взглядъ на вопросъ о «модальныхъ наклоненіяхъ» въ греческой музыкѣ.

Первобытный человѣкъ, обладавшій незначительнымъ запасомъ словъ, довольствовался въ психологическихъ моментахъ рѣчи очень простымъ средствомъ. повышеніемъ и пониженіемъ голоса, что практикуемъ и мы до сихъ поръ. Пока точки повышенія и пониженія остаются неопредѣленными, рѣчь остается рѣчью; какъ только точки эти фиксируются, рѣчь превращается въ пѣніе, а точно опредѣленныя точки повышенія и пониженія—въ музыкальные звуки. Такихъ звуковъ первоначально было два, одинъ болѣе высокій, другой — болѣе низкій. По всѣмъ признакамъ интерваллъ ихъ равнялся или квинтѣ или квартѣ. Первый шагъ къ усовершенствованію музыки заключался въ соединеніи квинты съ квартою, для примѣра, слѣдующимъ образомъ:

$$\begin{array}{c} \text{кварта} \\ e - \overbrace{h - e'} \\ \text{квинта} \end{array} \quad \text{или} \quad \begin{array}{c} \text{квинта} \\ e - \overbrace{a - e'} \\ \text{кварта} \end{array}$$

Отъ контаминаціи этихъ двухъ звукорядовъ получился новый: $e \ a \ h \ e'$. Онъ представляетъ двѣ кварты $e—a$ и $h—e'$, связанныя интервалломъ тона $a—h$.

Останавливаясь на *главѣ V «Музыкальная практика древнихъ Грековъ»* и на *главѣ VI «Классическая литература о музыкѣ»* я не буду (обращу вниманіе только на классическую фразу на стр. 127: *струнные инструменты щипались (!) пальцами*), такъ какъ эти отдѣлы до того искажены, особенно касательно техническихъ терминовъ и собственныхъ именъ, о чемъ сказано въ началѣ сей статьи, что пришлось бы все наново переработать.

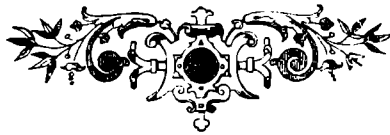
Въ заключеніе не могу не выразить своего удивленія, чѣмъ руководствовалось Кіевское Отдѣленіе Музыкальнаго Общества, издавая въ свѣтъ на свой счетъ и вводя въ Кіевское Музыкальное Училище какъ учебникъ столь низкопробное сочиненіе, которое, кромѣ вреда, ничего не можетъ принести ученикамъ.

Я разсмотрѣлъ только одинъ отдѣлъ книги и нашелъ въ немъ поразительное невѣжество. Что оказалось бы, если бы также основательно подвергнуты были критикѣ остальные отдѣлы.

В. И. Петръ.

Г. Кіевъ.

Мартъ, 1896 г.





А. Г. Рубинштейнъ въ своихъ духовныхъ операхъ.

(Окончаніе).

Рубинштейнъ требуетъ для духовной оперы «большаго растяженія молитвъ, тѣснопѣтій и т. д.». Но не говоря уже о томъ, что подобное «растяженіе» молитвеннаго элемента вполне будетъ противорѣчить ея свѣтско-эстетическому характеру котораго такъ добивался композиторъ, оно въ той-же степени ослабитъ или-же совсѣмъ доведетъ до нуля оперный драматизмъ. Довольно страннымъ въ системѣ Рубинштейна именно и является то, что съ одной стороны онъ мечталъ перенести ораторію на сцену, обратитъ ее въ оперу, съ другой-же выставлялъ такія требованія, которыя идутъ наперекоръ самому духу оперы. Къ таковымъ принадлежитъ, напримеръ, слѣдующее: «вся сила должна быть положена на выраженіе извѣстнаго настроенія, центръ тяжести пѣлаго акта можетъ заключаться въ одной избранной картинѣ, въ одномъ высокомъ драматическомъ моментѣ». Въ связи съ этимъ Рубинштейнъ ставилъ такой тезисъ: «нѣтъ никакой надобности въ особомъ богатствѣ дѣйствія». Но если отбросить въ оперѣ богатство дѣйствія и перенести центръ тяжести на выраженіе настроенія, на тотъ звуковой импрессионизмъ, который весьма умѣстенъ лишь въ чисто-инструментальной му-

зыкѣ, то что-же останется отъ оперы? Не будетъ-ли переносъ ораторіи на сцену тогда такой-же несообразностью, какъ пѣніе на сценѣ въ обыкновенныхъ костюмахъ? Недостаточно формально перенести ораторію на сцену; нужно проникнуть ее опернымъ, драматическимъ духомъ. Совершенно другимъ представляется требованіе Рубинштейна «особеннаго музыкальнаго стиля» для духовной оперы. Подъ этимъ требованіемъ подпишется и глюкистъ и не-глюкистъ. Дѣйствительно, величавость библейскихъ сюжетовъ, эти легендарныя сумерки, которыя выдѣляютъ почти однѣ общія черты библейскихъ типовъ и отдаляютъ второстепенныя, это какое-то чудное соединеніе неба съ землей, вымысла съ правдой, морали съ эстетикой, эта величавая фигура Христа, побѣдившаго міръ одной лишь нравственной силой — все это вызываетъ и особые оперныя приемы даже съ общезстетической точки зрѣнія!

VI.

Разберемъ теперь составные ингредиенты духовной оперы Рубинштейна: характеристику отдѣльных лицъ и массъ, декламацию и чисто-музыкаль-

ный элемент: гармонію. Послѣ этого у насъ будетъ больше матеріаловъ для заключенія, насколько Рубинштейнъ былъ послѣдователемъ, т. е., насколько онъ самъ удовлетворяетъ требованіямъ, формулированнымъ въ упомянутомъ «письмѣ».

Личность не играла большой роли въ ораторіяхъ Генделя. Въ его «Мессіи» вовсе нѣтъ личностей; личность играетъ слабую роль и въ «Иудѣ Маккавеѣ», будучи заслонена количественно и качественно сильнымъ, могущественнымъ хоромъ. Повидимому, личность казалась великому композитору слишкомъ мелкой и ограниченной для изображенія Мессіи и другихъ великихъ образовъ и идей.

У Баха личность еще болѣе тонетъ въ хоровой массѣ, которая является не только *дѣйствующимъ* лицомъ его пассіонъ и кантатъ, но выражаетъ моменты созерцанія, поученія, благоговѣнія христіанской общины, т. е. хоръ является и органомъ церковныхъ прописей.

Рубинштейнъ въ своихъ первыхъ духовныхъ операхъ (Потерянный Рай, Вавилонское Столпотвореніе) является адептомъ культа Баха—Генделя. Хоровыя массы поглощаютъ у него почти все; зато въ послѣднихъ операхъ «Моисей» и «Христосъ» личность занимаетъ уже выдающееся мѣсто. Отчасти это обуславливалось тѣмъ, что Моисей и особенно Христосъ настолько величественные образы, что по неволѣ привлекли къ себѣ болѣе вниманіе композитора.

Рубинштейну менѣе удавалась индивидуализація личности, чѣмъ установка общаго типа, передача извѣстнаго настроенія, момента.

Въ послѣднемъ отношеніи онъ иногда достигаетъ хорошихъ результатовъ хотябы съ чисто внѣшней, декоративной стороны (духовная опера «Христосъ»: монологи Иуды, Моленіе Христа о Чашѣ;

дух. оп. «Моисей»: арія Моисея изъ 3-ей картины: «Frieden! Frieden!»). Иуда значительно приобщаетъ насъ къ своему сомнѣнію, Христосъ—къ своей духовной борьбѣ, но это выраженіе вообще *сомнѣнія, борьбы, страха* и т. п., но не сомнѣнія *Иуды*, душевной борьбы *Христа*. Рубинштейну удаются особенно такіе моменты, когда личность является лишь органомъ народа: примѣромъ можетъ служить прочувствованная арія Моисея—«Frieden! Frieden!». Вообще нужно сказать, что типъ Моисея очерченъ сильно и удался нашему композитору болѣе всѣхъ остальныхъ типовъ его духовныхъ оперъ. Но Моисей опять общій типъ, фигура космополитическая—этотъ борецъ за *народъ*, но не за *еврейскій* народъ: рѣдкій ориентализмъ рубинштейновскихъ хоровъ не доходитъ здѣсь до ориентализма отдѣльной личности.

Вслѣдствіи отсутствія индивидуализаціи, мѣстнаго колорита въ обрисовкѣ личности музыкальные типы Рубинштейна космополитичны, всеобщны. Если къ этому добавить еще ихъ понятность и общедоступность, вслѣдствіе незначительной полифоніи и значительной *простоты* музыки, то мы должны видѣть въ Рубинштейнѣ композитора *типа Генделя*. Болѣе, сравнительно, ему удаются сильные, отрицательные характеры: Иуда въ «Христѣ», Сатана въ «Потерянномъ Раѣ».

При характеристикѣ дѣйствующихъ лицъ Рубинштейнъ не пользуется системой лейтмотивовъ Вагнера и слабо культивируетъ оркестръ, какъ характеризующій факторъ двѣ черты, отдѣляющія его отъ Вагнера. *Хоръ*—наиболѣе удачный моментъ въ его духовныхъ операхъ. Нашъ композиторъ умѣетъ довольно вѣрно схватывать различные оттѣнки массоваго настроенія отъ эпическаго (хоръ жрецовъ въ «Моисей»,

хоры изъ «Вавилонскаго Столпотворенія») до возбужденно-страстнаго (хоры въ VI картинѣ «Христа»). Значительной грандіозности концепціи онъ достигаетъ въ заключительномъ хорѣ «Вавилонскаго Столпотворенія»: «Осанна Предвѣчный», гдѣ хоръ челоѳчества сливается съ ангельскими хорами во славу Творцу! Хоровыя массы удаются Рубинштейну особенно тогда, когда хоръ приобретаетъ *восточный* отпечатокъ (лучшіе хоры — хоры семитовъ, хамитовъ, іафитовъ изъ «Вавилонскаго Столпотворенія»).

VII.

Рубинштейнъ желалъ «возвышенной» декламации для духовной оперы. Въ первыхъ его операхъ («Потерянный Рай», «Вавилонское Столпотвореніе») декламация арій довольно бѣдная, монотонная, а въ простыхъ речитативахъ — прямо банальная. «Суламиѣ» представляетъ въ этомъ отношеніи поворотную точку. Въ «Моисей» и «Христъ» *мелодическій* речитативъ значительно вытѣсняетъ простой и декламация речитативовъ и арій становится болѣе выразительной и правдиво передающей различные оттѣнки чувства. Примѣромъ возвышенной декламации здѣсь могутъ служить: въ «Моисей» арія Моисея «Frieden! Frieden!» и въ «Христъ» монологи Іуды. Конечно, это не декламация Даргомыжскаго и Кюи — этихъ великихъ музыкальных декламаторовъ, но во всякомъ случаѣ это декламация, довольно строго слѣдящая за текстомъ; встречающіяся повторенія словъ и многочисленные portamento едва-ли могутъ быть поставлены въ особенную вину композитору; онѣ въ большинствѣ случаевъ вѣрно отвѣчаютъ духу Востока—арены дѣйствія рубинштейновскихъ оперъ — духу, выразившемуся въ народныхъ пѣ-

сняхъ, полныхъ разныхъ украшеній. Забѣтимъ, что «возвышенность» декламации Рубинштейна выразилась повидимому въ *настроеніи*, а не во внѣшнихъ технико-декламаторскихъ приемахъ.

Гармонія не представляла вообще сильной стороны разсматриваемаго композитора. Главная его сила въ мелодиѣ, временами сильно оригинальной. Гармонія, какъ и остальные элементы его музыкальнаго творчества, въ «Моисей» и «Христъ» гораздо интереснѣе и свѣжѣе, чѣмъ въ первыхъ операхъ. Любимые гармоническіе приемы Рубинштейна это уменьшенный септаккордь и гармоническая фигурація или фигурація аккордовыми тонами. Иногда онъ прямо злоупотребляетъ этими приемами; во всякомъ случаѣ онъ былъ далекъ отъ того, чтобы изсѣкать изъ уменьшеннаго септаккорда такіа красоты, какъ Шопенъ или Григъ.

Два остальныхъ desiderata для духовной оперы: «обиліе полифоніи» и «широкія формы композиціи» — не достаточно выполнены Рубинштейномъ, особенно первое. Хотя «Потерянный Рай», «Вавилонское Столпотвореніе» — полифоничны, но важно послѣднее слово композитора, а это послѣднее, сказанное «Моисеемъ» и «Христомъ», не въ пользу полифоніи—«Христосъ» почти сплошь гомофониченъ, построенъ на одногласіи. Съ «широкими формами композиціи» происходитъ та-же исторія: первыя оперы всѣ состоятъ изъ отдѣльныхъ вполне закругленныхъ номеровъ — «Моисей» и «Христосъ» даютъ уже образцы *вагнеровской ограниченности и непрерывности дѣйствія* (и то, конечно, сравнительно съ первыми). Повидимому, въ Рубинштейнѣ на этотъ разъ художникъ осидилъ теоретика и осидилъ къ торжеству перваго. Гомофонія, даже величественный унисонъ, мелодическій речитативъ скорѣе соответствуютъ *грандіозному и вмѣстѣ*

съ тѣмъ простому характеру духовной оперы. Не нужно забывать, что даже въ ораторіи полифонія вызывалась не столько требованіями самой ораторіи, сколько требованіями своего времени. Вагнеровскіе-же идеалы строгой логичности, планомѣрности оперной музыки—къ которымъ сознательно или бессознательно стремился Рубинштейнъ—тоже вполне вызываются величіемъ библейскихъ сюжетовъ.

Иногда прямо неудобно быть логичнымъ въ извѣстномъ направленіи. Логичное убійство ведетъ въ тюрьму одинаково, какъ и нелогичное, неподготовленное. Рубинштейнъ весьма логично слѣдуетъ въ духовныхъ операхъ своей формулѣ: *«нѣтъ никакой надобности въ особомъ богатствѣ дѣйствія»*. «Логичность» эта сказывается у него во всемъ: въ отсутствіи дѣйствія въ большинствѣ его сюжетовъ, въ отсутствіи, какъ у Шумана, драматизма въ музыкѣ. Рубинштейнъ хотѣлъ создать оперу безъ дѣйствія и драматизма: не лишенная извѣстнаго подъема, музыка нѣкоторыхъ мѣстъ «Моисея», «Вавилонскаго Столпотворенія», отчасти «Христа» гарантируетъ его духовной оперѣ постоянное мѣсто на концертной программѣ, но едва-ли можетъ спасти ее отъ несценичности.

Далѣе «логичность» Рубинштейна еще выразилась въ томъ, что онъ и практически, и теоретически не стремился къ введенію въ духовную оперу нѣкоторыхъ особыхъ специфическихъ музыкальных факторовъ для усиленія религіозно-духовнаго элемента. Такъ въ его духовной оперѣ не встрѣтишь ни ладовъ, которые вызываются здѣсь уже одной древностью эпохи—чрезвычайно рѣдко встрѣтишь гармонизацію одними трезвучіями и никогда не встрѣтишь специфически-религіознаго оркестроваго колорита.

VIII.

Евангеліе рисуетъ намъ въ Иисусѣ Христѣ двѣ стороны: Божественную и человѣческую. Богъ Отецъ *воочеловѣчился* въ своемъ Сынѣ—вотъ основная концепція. Если-бы І. Христосъ оставался-бы и на землѣ только Богомъ, то Онъ-бы не могъ чувствовать крестныхъ страданій, *какъ человекъ*, между тѣмъ Онъ хотѣлъ пострадать за людей. Этотъ взглядъ, вполне согласный духу Евангелія, былъ выдвинутъ особенно новѣйшей теологіей, преимущественно тюбингенской критической теологической школой съ Бауэрромъ во главѣ, которая особенно подчеркивала человѣческую сторону страданій Христа.

Констатируя такую теологическую подкладку въ рубинштейновскомъ «Христѣ» мы должны тѣмъ не менѣе вооружиться противъ нея. Нельзя не сказать, что Христосъ *менѣе всего* другихъ типовъ удался Рубинштейну, что въ его Христѣ *человѣческое* выдвинуто слишкомъ на первый планъ, что его Христосъ слишкомъ мягокъ, а иногда слишкомъ страстенъ, что грандіозность, величайшая нравственная сила, божественность совершенно не выражены ни въ чисто музыкальномъ отношеніи, ни въ смыслѣ общей концепціи.

Исторія музыки знаетъ много ораторій, пассіонъ, кантатъ и т. д., посвященныхъ величавой личности Христа, преимущественно Его страданіямъ, смерти. Бахъ, Бетховенъ, Граунъ, Киль, Шихтъ, Шнейдеръ, Шпоръ и т. д. пытались выразить въ музыкѣ образъ Христа. За исключеніемъ Баха всѣ остальные попытки должны разсматриваться, какъ весьма неудачныя. Насколько трудна вообще эта задача, можно уже видѣть изъ того, что даже великій Бетховенъ съ ней едва-ли справился въ своемъ «Christus am Oelberge».

Сравнивая музыку съ живописью въ этомъ отношеніи, приходится отдать первенство послѣдней. Музыка еще ожидаетъ генія, который подарилъ-бы намъ художественное воплощеніе величавой личности Христа въ pendant къ гениальнымъ произведеніямъ живописи. Христосъ Рубинштейна во всякомъ случаѣ менѣе — Христосъ Корреджіо, Рафаэля, Иванова, это скорѣй — Христосъ Ге, Христосъ Крамскаго, Дальяна. Я надѣюсь, что меня поймутъ.

IX.

Побѣды Мильтіада не давали спать Осмистоклу; повидимому, Вагнеръ былъ тѣмъ Мильтіадомъ, который не давалъ спать Рубинштейну. Послѣднему очевидно хотѣлось создать свой байрейтскій храмъ, свой культъ «рубинштейнизма», свое направленіе! До сихъ поръ этому не суждено было осуществиться: вагнеристовъ масса, рубинштейнистовъ не разглядишь и въ микроскопъ.

Нѣтъ сомнѣнія, Рубинштейна *тянуло* къ Вагнеру. Если Рубинштейнъ въ своей книгѣ «Музыка и ея представители» яростно напалъ на Вагнера и причислилъ его даже къ тѣмъ, которые сгустили музыкальныя сумерки, то не доказываетъ-ли эта страстность, пылъ нападенія, полемики, что Рубинштейнъ, по всей вѣроятности, чувствовалъ на себѣ вліяніе могучей личности Вагнера, хотѣлъ отдѣлаться отъ этого и *не могъ!*

Рубинштейна многое сближаетъ съ Вагнеромъ. Вглядитесь пристальнѣе въ эти двѣ уже историческія фигуры: та-же широта, грандіозность, титаничность замысловъ, то-же стремленіе къ теоретичности, къ системѣ въ искусствѣ, та-же жажда высокихъ идеаловъ духовнаго и нравственнаго обновленія, та-же попытка реставрированья древнихъ образцовъ: у

Рубинштейна — мистеріи, у Вагнера — греческой драмы!

Но общее сходство не исключаетъ и различія.

Возьмемъ сначала «Христа» и эскизъ музыкальной драмы Вагнера «Jesus von Nazareth» (1848). Рубинштейнъ пришелъ къ «Христу» благодаря своей системѣ, благодаря *общему плану* своихъ духовныхъ оперъ. Если-бы его привлекли къ «Христу» чисто внутренніе, чисто субъективные мотивы, то вѣроятнѣе всего, что при своей открытой, экспансивной натурѣ онъ высказался-бы объ этомъ открыто, печатно. Совсѣмъ не то Вагнеръ. Послѣдній обратился къ драмѣ «Иисусъ», побуждаемый *собственнымъ настроеніемъ*. Вотъ что онъ писалъ объ этомъ въ своемъ «Communication à mes amis» (1851): «Я разсмотрѣлъ время и общія условія, окружавшія развитіе такой возвышенной, любвеобильной личности, какъ Иисусъ; очевидное дѣло, этотъ великій Отшельникъ постоянно уносился мыслями въ лучшіе миры и желалъ уйти изъ этого міра, такого пустого, пошлаго и жалкаго; притомъ онъ не могъ ни уничтожить послѣдній, ни замѣнить его другой организаціей, соотвѣтствующей возвышеннымъ чаяніямъ души. Мнѣ представлялся современный свѣтъ, полный подобной-же *низости* побужденій; и я чувствовалъ такое-же *желаніе*. Это желаніе приходитъ естественно каждому человѣку, которому, не смотря на всю эту внѣшне-жалкую организацію, рисуются перспективы болѣе благородныхъ чувствъ, отвѣчающихъ его очищенной натурѣ».

Рубинштейнъ и теоретически и практически — своимъ «Христомъ» — доказалъ, что для него главнымъ образомъ былъ важенъ *эстетико-художественный* элементъ. Исходная точка Вагнера преимущественно *соціальная*; — поэтическая же концепція являлась, такъ сказать,

результатомъ первой. Вагнеръ задумалъ своего Христа «въ революціонно-анархическомъ духѣ», какъ онъ выражается. Въ томъ-же «Communication à mes amis» онъ говоритъ слѣдующее: *«Я искалъ тогда дать волю моему духу протеста, возмущенія—въ драмѣ «Jesus von Nazareth».* Рѣчь, произнесенная Вагнеромъ въ дрезденскомъ Vaterlandsverein'ѣ во время революціоннаго движенія 1848 года и эскизъ музыкальной драмы «Барбарусса» показываютъ, что въ началѣ 1848 года Вагнеръ еще придерживался идей государственнаго, *легальнаго* социализма. Но въ своемъ «Jesus von Nazareth» онъ стоитъ уже на почвѣ крайняго анархизма (см. Noufflard: «Wagner d'après lui même»). Общее міросозерцаніе, философскія воззрѣнія Рубинштейна, подготовившія Христа, намъ не извѣстны. Теоретическія сочиненія и письма Вагнера открываютъ намъ глаза на его философскія воззрѣнія за періодъ созданія проэкта «Христа»—это гегелевскій *меліоризмъ*.

Переходя къ общему сравненію Рубинштейна съ Вагнеромъ, приходимъ къ слѣдующему выводу. Вагнеръ, создавъ новый видъ искусства, — музыкальную драму, наполнилъ его и *новымъ содержаниемъ: новыми формами, новыми гармоническими приемами, новыми взглядами на драматическую концепцію, новой оркестровкой.* Рубинштейнъ въ этомъ отношеніи стоитъ на полдорогѣ: въ новый видъ искусства — духовную оперу — въ новые мѣха онъ не вливаетъ всецѣло новое вино, а перемѣшиваетъ его съ старымъ: получается вино иной разъ и вкусное, но *не выдержанное.* Рубинштейнъ не принимаетъ совершенно форму старинной grand air съ da saro и т. п., но и не отбрасываетъ ее окончательно; слѣдуя въ «Христѣ» и «Моисѣѣ» принципу органичности дѣйствія, онъ въ «Суламииѣ» даетъ рядъ нумеровъ вполне самостоятельныхъ! Вагнеру улыбалось бо-

лѣе новое; Рубинштейнъ хотѣлъ быть музыкальнымъ Янусомъ со взглядомъ, устремленнымъ и впередъ (менѣе), и назадъ (болѣе!).

Изслѣдователь музыки XIX вѣка въ какомъ-нибудь XX, XXI-мъ столѣтіи съ любопытствомъ отмѣтитъ эти двѣ оригинальныя фигуры Рубинштейна и Вагнера. Отмѣтивъ черты сходства и различія онъ пожалуй и укажетъ на то, что оба художника въ концѣ концовъ прекрасно *дополнили* другъ друга. Онъ скажетъ про Вагнера, что послѣдній, требуя въ своемъ *художественномъ произведеніи* одинаковаго совершенства и участія всѣхъ искусствъ, стремился теоретически не столько къ реформѣ сюжета, къ облагороженію круга оперныхъ идей, сколько—къ расширенію художественныхъ средствъ для выполненія сюжета. *Рубинштейнъ-же желалъ возвысить, облагородить самый оперный сюжетъ, поднять его до величавыхъ моментовъ священной исторіи.* Стремленіе это у него выражалось и практически. Вагнеръ инстинктивно тоже стремился къ этому: начавъ «Феями» онъ кончаетъ «Парсифалемъ» — типомъ, напоминающимъ многія черты Христа!

Х.

Приступая къ окончательному опредѣленію мѣста Рубинштейна въ духовной музыкѣ, мы замѣтимъ, что чрезъ всевозможные современные виды ея красною нитью проходятъ два направленія: направленіе Палестрины и направленіе Баха и Генделя. Существенная разница ихъ та, что первое явилось результатомъ католицизма, второе — протестантизма. Наисильнѣйшимъ выразителемъ традицій Палестрины въ новѣйшей духовной музыкѣ явился Листъ. Если палестринисты стремятся болѣе къ *поэтическимъ* горизонтамъ, къ болѣе вѣднѣй красотѣ, поэтичности, выразительности музыки, то бахисты—къ болѣе величію

общей концепціи — величію, граничащему съ суровостью — къ выдѣленію и тематическому развитію музыкальной мысли. Палестринизмъ создала внѣшняя красота католическаго богослуженія, эти красивые образа и статуэтки, образность и картинность его, эта *внѣшность*, не находящая себѣ достаточно мѣста въ храмѣ и стремящаяся на площадь и улицы въ видѣ религиозныхъ процессій. Бахизмъ отвѣтилъ всему *внутреннему* величію протестантизма, его исключительно внутренней силѣ, заключающейся въ *одномъ Евангелии*, пожалуй, всей трогательности идеи самопожертвованія, аскетизма — кальвинистовъ и пуританъ. Присоедините къ этому лазурь южнаго неба и суровый колоритъ сѣвернаго пейзажа — и вы получите внѣшнія рамки для того и другого явленія.

Рубинштейнъ въ своей духовной музыкѣ придерживался по преимуществу традицій Баха и Генделя. а не Палестрины. Болѣе всего по складу своей природы онъ примыкалъ къ Генделю; отъ Баха, Вагнера, Листа (какъ духовнаго композитора) его отдѣлялъ мистицизмъ послѣднихъ; мистицизмъ, у Баха явившійся результатомъ піэтизма XVIII вѣка, у Вагнера получившій характеръ тенденціи, у Листа — поэзіи. Когда въ «Христѣ» сходить на Иисуса Христа при крещеніи голубь, авторъ ограничивается совершенно незначущей звуковой картинкой, занимающей при томъ всего одну строчку. Для Вагнера и Листа представился-бы тутъ удобный случай вылиться ихъ религиозно-мистическому чувству: первый навѣрно написалъ-бы что-нибудь вродѣ своего *Feuerzauber* или *Charfreitag*, даль-бы цѣлую мистико-звуковую поэму, гдѣ подчеркнулъ-бы всю величавую таинственность происходящаго событія.

Но любовь къ яснымъ, жизненнымъ, реальнымъ звуковымъ картинамъ опять сближаетъ Рубинштейна съ Генделемъ

(гроза и паденіе башни въ «Вавилонскомъ Столпотвореніи», нѣкоторыя звуковыя картины въ «Потерянномъ Раѣ»).

Итакъ Рубинштейнъ не примкнулъ къ болѣе прогрессивному направленію духовной музыки и явился выразителемъ болѣе старыхъ, консервативныхъ традицій (въ чисто музыкальномъ отношеніи). Несмотря на свои реформаторскія тенденціи, онъ сильно консервативенъ въ музыкальныхъ средствахъ для своихъ цѣлей. Его трудно заподозрить въ реализмѣ. Одинъ хоръ изъ «Моисея» — «*Verräther, Betrüger!*» (II картина) доказываетъ это лучше, чѣмъ многочисленныя выноски. Довольно сильный въ музыкальномъ отношеніи, съ Шумановскимъ отбѣнкомъ, онъ прямо невозможенъ по ситуациі: на цѣлыхъ 12 страницахъ египтяне поютъ все время о томъ, какъ бы схватить находящагося передъ ними Моисея, еврей — какъ бы скрыть его — и все это *сейчасъ же послѣ убійства* Моисеемъ египетскаго надсмотрщика, когда народное негодованіе должно было-бы вылиться въ быстрой, ужасающей формѣ. Когда въ «Христѣ» во время нагорной проповѣди народъ повторяетъ скороговоркой конечныя и начальныя слова Христовой рѣчи, *которую онъ слушаетъ въ 1-ый разъ* — сейчасъ видно, что композитора мало влекло къ драматическимъ идеаламъ Глюка-Вагнера, а больше привлекала закругленность и пластичность музыкальной формы Баха и Генделя. Со стороны достоинства абсолютной музыки разсматриваемыя духовныя оперы можно расположить въ такомъ порядкѣ: лучшей является «Моисей», потомъ идутъ: «Вавилонское Столпотвореніе», «Христосъ», «Суламиѣ» и «Потерянный Рай». Но съ общей музыкально-драматико-философской точки зрѣнія приходишь къ слѣдующему выводу. Рубинштейнъ съ теченіемъ времени значительно прогрессируетъ въ духовно-религиозномъ стилѣ: въ

«Моисей» и «Христъ» появляется уже мелодическій речитативъ, иногда довольно красивый, хотя и съ сильнымъ вагнеровскимъ отпечаткомъ (партія Христа), послѣднія оперы отличаются большей выразительностью, прочувствованностью музыки, большей отдѣлкой деталей; религиозно-поэтическая концепція тоже выигрываетъ въ новизнѣ (вліяніе Вагнера), логичности и зрѣлости.

Духовныя оперы являются лучшимъ изъ того, что создалъ нашъ художникъ. Конечно, и здѣсь, какъ въ остальныхъ произведеніяхъ Рубинштейна, можно встрѣтить и массу общихъ мѣствъ, и неудачный контрапунктъ (наиболѣе яркій примѣръ: инструментальное вступление къ «Христу»), несамостоятельность хоровыхъ голосовъ, поющихъ большей частью лишь аккордовые тоны (напримѣръ, хоръ ангеловъ въ «Потерянномъ Раѣ»: «Wie sich regt und bewegt») — упрекъ, сдѣланный, между прочимъ, Рубинштейномъ Шуману — и, наконецъ, мѣстами прямо музыкальную безсодержательность. Но во всякомъ случаѣ, въ духовныхъ операхъ Рубинштейна выразилось встаети лучшее его музыкальное «я», пожалуй, то «я», которое дало «Донъ-Кихота», «персидскія пѣсни», «Маккавей», Танцы изъ Демона, фортепьянный концертъ D-moll! Но «Донъ-Кихотъ» и фортепьянный концертъ D-moll — лишь счастливые *оазисы* въ рубинштейновской симфонической «степи». «Маккавей» и нѣкоторыя части «Демона» играютъ роль такихъ-же отрядныхъ «оазисовъ» по отношенію къ оперной музыкѣ Рубинштейна... — «персидскія пѣсни» — по отношенію къ его «романсамъ». Эти «оазисы» во всякомъ случаѣ не могутъ заставить критику признать въ Рубинштейнѣ *выдающагося* симфониста, *выдающагося* опернаго композитора, *выдающагося* романсиста. Наиболѣе удавшимся *жанромъ* Рубинштейна является именно его духовная опера.

Здѣсь и количественно музыкально-«хорошее» преобладаетъ надъ дурнымъ: изъ пяти духовныхъ оперъ вполне неудавшейся является только «Потерянный Рай». Здѣсь и сами общіе недостатки Рубинштейна становятся какъ-бы достоинствами. Суровая муза его, замкнутая въ себѣ и лишенная почти всякаго стремленія къ поэтической красотѣ, красотѣ звука, гармоніи, къ поэтичности вообще, подходила для духовной оперы. Отсутствие этого стремленія должно помочь слушателю духовной оперы отвлечь вниманіе отъ внѣшняго звука и сосредоточить его на общей мысли, общей концепціи произведенія — что *особенно необходимо* въ духовной оперѣ съ силу величія ея сюжетовъ.

Далѣе, гармоническіе приемы Рубинштейна (уменьшенный септаккордь и гармоническая фигурація), столь назойливые въ его обще-инструментальной музыкѣ здѣсь иногда положительно способствуютъ широтѣ картины. Уменьшенный септаккордь оказывается вполне на своемъ мѣствѣ, чтобы придать хору «сжался царь» (4-я картина «Моисея») желаемый характеръ народнаго горя, народнаго вопля! Гармоническая фигурація, наконецъ, усиливаетъ грандіозный масштабъ картины въ сценахъ народнаго волненія передъ Пилатомъ («Христосъ», хоры «Kreuzige ihn») и также въ сценѣ триумфальнаго вѣзда Христа въ Иерусалимъ. Если присоединить къ этому въ большинствѣ случаевъ хорошую музыку хоровъ, нѣкоторые общіе типы, созданные рубинштейновскою кистью (Моисей и Іуда), продуманность общаго плана, всю новизну идеи и стремленіе къ духовному возрожденію оперъ, то мы поймемъ, что Рубинштейнъ можетъ занять мѣсто въ исторіи музыки именно духовными операми, въ которыя онъ вложилъ всю свою душу, весь максимумъ своего музыкальнаго таланта, весь жаръ и пылъ

своихъ идеальныхъ стремленій. Въ культурно-же историческомъ отношеніи значеніе духовныхъ оперъ прямо громадно.

Въ моменты всеобщаго нравственнаго растлѣнія, нравственнаго шабаша, когда оперетка, площадной фарсъ, и порнографія вызываютъ почти общее сочувствіе необразованнаго большинства, на дальнемъ Сѣверѣ является художникъ съ великими нравственными запросами, со всею чистотой своихъ думъ и помысловъ и бросаетъ обществу чистую идею «духовной оперы». Картина настолько поразительная, что я позволю себѣ привести сравненіе.

Вообразите богатый древне-римскій домъ эпохи Цезарей, эпохи паденія римскихъ нравовъ; въ этомъ домѣ праздникъ, царитъ вакханалія: раскраснѣвшіяся лица, горячіе взоры, смятыя одежды, отуманенныя головы, благо-

уханіе розъ, языческое упоеніе страстью! И вотъ вдругъ въ этотъ домъ, допустимъ, какими-нибудь судьбами, входитъ невинная дѣвушка христіанка съ чистотою во взглядѣ, въ помыслахъ, со скромностью въ одеждѣ и движеніяхъ...

Русское общество не забудетъ Антона Григорьевича за его идеалы духовнаго обновленія, за высокій взглядъ на значеніе искусства, за посильные образцы духовной оперы, данные имъ! Похитилъ-ли онъ небесный огонь, какъ Прометей, или остался безнаказаннымъ богами, потому что не могъ сдѣлать этого — вопросъ не такой важности, какъ тотъ фактъ, что онъ всей силою своей души *хотѣлъ* его похитить. Грядущіе вѣка сохранять память объ А. Г. Рубинштейнѣ, какъ объ одномъ изъ тѣхъ людей, которые «тосковали по звѣздамъ»!

А. П. Коптєвъ.





Музыка на XIV Всероссийской Выставкѣ въ Н.-Новгородѣ.

(Продолженіе).

V.

Картина музыкальной жизни нашихъ учебныхъ заведеній далеко не будетъ полной, если мы ограничимся обзорѣнемъ только предыдущаго. Уже съ первыхъ шаговъ по выставкѣ невольно вниманіе наше обращаютъ на себя многочисленные фотографическіе снимки ученическихъ оркестровъ, пѣвческихъ хоровъ среднихъ учебныхъ заведеній, реальныхъ училищъ и гимназій. Фотографіи передаютъ намъ группы оркестровыхъ исполнителей елабужскаго реального училища, вятской гимназій, архангельской, минской, радомской, тифлисской и др. По составу оркестры довольно многочисленны. Напередъ коснемся реальныхъ училищъ, а потомъ перейдемъ и къ гимназіямъ.

Въ реальныхъ училищахъ замѣчается довольно характерное явленіе: тутъ больше процвѣтаетъ инструментальная музыка и свѣтское пѣніе. Выставка даетъ намъ обильные матеріалы, но мы воспользуемся лишь особенно цѣнными. Въ бѣлостокскомъ реальномъ училищѣ пѣніемъ занимаются по желанію. Несмотря на это, ему обучалось въ 1890—91 году сорокъ человѣкъ, а количество это съ каждымъ годомъ все повышалось. Благодаря такому обстоятельству, изъ учениковъ образовался церковный хоръ, поющій по воскресеньямъ и праздничнымъ днямъ въ мѣстномъ соборѣ. Съ начала того же года въ училищѣ введено обученіе музыкѣ. Учебно-музыкальный годъ начинается съ сентября и продолжается до перваго мая; курсъ двухгодичный, съ подраздѣленіемъ на младшее отдѣленіе, гдѣ подготавливается въ элементарныхъ познаніяхъ игры на томъ или иномъ инструментѣ, и старшее, гдѣ уже начинается совмѣстная

игра оркестрантами пьесъ различныхъ трудностей. Для обоихъ курсовъ назначено 5 уроковъ въ недѣлю, отъ 5 до 6 часовъ вечера. Ученики обучаются игрѣ на скрипкѣ, альтѣ, виолончели, контрабасѣ, флейтѣ, трубѣ, валторнѣ, тромбонѣ, барабанѣ и на фортепіано. Взимаемая плата за ученіе, 10 рублей въ годъ, поступаетъ на покрытіе расходовъ по найму учителя музыки, его помощника, приобрѣтенію нотъ, инструментовъ. Годовая плата за ученіе съ теченіемъ времени понизилась, несмотря на то, что въ училищѣ прибавились занятія на кларнетѣ. Въ видахъ поощренія учащихся къ занятію музыкой, училищный совѣтъ нашелъ возможнымъ сдѣлать различныя льготы по взносу платы за ученіе, а также назначалъ и пособія. Хоръ и оркестръ, выступавшіе на ученическихъ литературно-музыкальныхъ вечерахъ, возбуждали своимъ прекраснымъ исполненіемъ всеобщее сочувствіе посѣтителей. Насколько ученики вообще охотно отдаются изученію пѣнія, можно видѣть изъ отчетовъ, гдѣ съ каждымъ годомъ первоначальная цифра увеличивается на нѣсколько процентовъ. Между тѣмъ въ нѣкоторыхъ училищахъ съ теченіемъ времени цифра сбавляется постепенно. Такъ, въ минскомъ реальномъ училищѣ за 1886—87 годъ числилось 35 человѣкъ, за 1889—90 годъ только 22 человѣка. Въ пинскомъ училищѣ въ 1884—85 г. обучалось 19 учениковъ, въ 1886 г. — 20, въ 1888 только — 15. Чѣмъ объясняется такое колебаніе цифры учащихся, отчеты не поясняютъ. И все-таки, независимо отъ такихъ неблагоприятныхъ условій, ученическіе оркестры и хоры не перестаютъ развиваться количественно и качественно. Въ числѣ неблагоприятныхъ условій, являющихся тормазомъ разви-

тии дѣла,—недохватка въ деньгахъ. Въ 1893 году въ пинскомъ училищѣ сумма за обученіе достигла только до 79 руб. 80 к., а жалованья учителямъ музыки нужно было заплатить 238 р. 80 коп.! Спрашивается, изъ какихъ же суммъ покрываются расходы, такъ сильно расходящіеся съ цифрой доходовъ. Въ отчетахъ мы часто наталкиваемся на указаніе, что ученики даютъ самостоятельные публичные концерты. Сборы съ нихъ поступаютъ не только на вознагражденіе учителямъ музыки, но и на взносъ платы за бѣдныхъ своихъ товарищей. Симпатичная идея находить все большее и большее примѣненіе въ практикѣ музицирующихъ. Этимъ путемъ ученики даютъ возможность кончать курсъ товарищамъ, при другихъ условіяхъ вынужденнымъ навсегда разстаться съ училищемъ. Помимо того, ученики находятъ громадное удовольствіе, если они еще являются на эстрадѣ въ качествѣ исполнителей, не только въ оркестрѣ, но и въ одиночку. Въ пинскомъ училищѣ исполнялись такія пѣсни: *Въ бурю во грозу, Слава на небѣ солнцу высокому, Ужъ я золото хороню, Ахъ, не одна во ноль дороженька, Проторила я тропинку, Ивушка, Какъ на горѣ каліна*, и мн. др. Оркестръ игралъ попури изъ русскихъ народныхъ пѣсень, солистъ на концертно «Соловьевымъ залетнымъ», на флейтѣ серенаду Шуберта, играли и скрипачи. Въ елабужскомъ училищѣ ученики сами выучили: *Въ темномъ лѣсѣ, Вдоль по улицѣ молодчикъ идетъ, Ты взойди солнце красное, Смолкла птичка канарейка*; оркестръ разучилъ: нѣсколько пьесокъ танцевальной формы, гимны и т. п. Какъ видите, репертуаръ составленъ очень тактично. Здѣсь все народныя пѣсни и если не прямо его творчества, то все же удачно скомпанованныя. Изрѣдка въ программу вносятся произведенія шарманочныя, какъ, на примѣръ, пошлый вальсъ Ивановича «Дунайскія волны», и т. п. Но въ семьѣ вѣдь ужъ не безъ уroda! О художественномъ выполненіи программъ отчеты даютъ довольно лестныя, пріятныя отмѣтки, въ видѣ такихъ: «всѣ номера выполнены были превосходно», или: «всѣ номера обѣихъ программъ исполнены были учениками очень хорошо и вызвали всеобщее одобреніе со стороны лицъ, при-

сутствовавшихъ на вечерѣ». Рецензенты сходятся въ своемъ приговорѣ постоянно. Уже и изъ этихъ немногихъ данныхъ можно судить, какъ хорошо прививается музыка въ училищахъ, несмотря на то, что за ученіе полагается отдѣльная плата, обученіе не обязательно, количество часовъ занятій далеко не опредѣлено съ точностью. Дѣло это началось недавно. Дѣло молодое, и если мы видимъ тутъ его расширеніе, быстрое развитіе, то только благодаря сильной любви учениками музыки. Нельзя не пожелать прочности и устойчивости этой любви, ибо она, какъ мы замѣтили, помимо прекраснаго воспитывающаго вліянія, несетъ молодому поколѣнію не мало радостныхъ и отрадныхъ минутъ. Можетъ изъ среды любителей выдвинется человѣкъ, для котораго музыкантское поприще явится далеко уже не безразличнымъ въ будущей жизни.

VI.

Въ русскихъ гимназіяхъ, какъ и въ реальныхъ училищахъ, пѣніе не считается предметомъ обязательнымъ. Количество часовъ занятій пѣніемъ и музыкой хотя и не вездѣ распределено равномерно, но разница въ этомъ очень незначительная. Такъ, въ астраханской гимназіи на пѣніе отведено два часа въ недѣлю, на музыку по 1—2 часа, въ саратовской гимназіи по 4 часа въ недѣлю на обученіе и практику, въ гомельской — по два раза въ недѣлю безъ точнаго обозначенія продолжительности урока, въ шавельской — 4 часа на пѣніе и столько же на обученіе музыкѣ, и т. д. Занятіе музыкальными предметами происходитъ обыкновенно во внѣ-классное время, совмѣстная же игра или пѣніе по воскреснымъ и праздничнымъ днямъ. Въ большинствѣ гимназій обученіе музыкѣ ведется безъ особенной платы съ учениковъ; послѣдняя составляетъ чрезвычайнорѣдкое исключеніе, и только развѣ въ тѣхъ гимназіяхъ, гдѣ очень скудны матерьяльныя средства. Въ послѣднемъ случаѣ на этотъ предметъ существуютъ спеціальныя суммы. Жалованье учителямъ музыки далеко не большое. Въ гомельской шестиклассной прогимназіи учитель музыки получаетъ 300 р. въ годъ, его помощникъ по урочно,—

75 к. за часть; въ астраханской же гимназіи учитель музыки получаетъ 20 р. въ мѣсяцъ, его помощникъ — 6 р., и только въ саратовской гимназіи учительскій заработокъ сносенъ: тамъ за два недѣльных урока приходится въ мѣсяцъ по 30 р. за cadaго ученика въ теченіе семи учебныхъ мѣсяцевъ.

Къ занятію предметомъ учащіеся относятся охотно. Изученіе оркестровыхъ инструментовъ «достигаетъ поразительныхъ результатовъ», — говорится во многихъ отчетахъ. Такъ какъ въ нѣкоторыхъ гимназіяхъ не хватаетъ средствъ на покупку инструментовъ, то учащіеся сами ихъ приобрѣтаютъ. На покупку инструментовъ приходится гимназіямъ затрачивать суммы громадныя. Астраханская гимназія въ 1894 году имѣла ихъ на 1651 р., саратовская на 1600 р., шавельская гимназія приобрѣла въ томъ же году 31 инструментъ. Помимо затратъ на оркестровые инструменты, гимназіи не жалѣютъ средствъ на выпускъ пьесъ, руководствъ для инструменталистовъ, нотъ духовныхъ пѣснопѣній и т. д.

Какъ это не странно, но въ отчетахъ мы не видимъ того, какъ изучается церковное, свѣтское пѣніе, что за система преподаванія на оркестровыхъ инструментахъ. Такихъ музыкальных программъ, какія встрѣчались при обзорѣніи этого дѣла въ низшихъ учебныхъ заведеніяхъ, семинаріяхъ и институтахъ, ни въ гимназіяхъ, ни въ реальныхъ училищахъ мы не встрѣчали. Вообще эта важная сторона отсутствуетъ въ отчетахъ. О наличномъ состояніи музыкальнаго и пѣвческаго дѣла мы можемъ сдѣлать нѣкоторые выводы лишь по программамъ, исполнявшимся на актахъ, празднествахъ заведеній и музыкальныхъ вечерахъ. Еще одинъ большой пробѣлъ въ гимназическихъ отчетахъ: не выясненъ познавательный цензъ учителей музыки. Только въ одной саратовской гимназіи извѣстно, кто завѣдуетъ общей постановкой музыкальной части, это директоръ мѣстнаго отдѣленія Русскаго Музыкальнаго Общества.

Исполняемыя пьесы учениками гимназій, какъ водится, весьма разнообразны и многочисленны. Радомская гимназія представила на выставку довольно объемистый томикъ перечня пьесъ, испол-

нявшихся въ періодъ съ 1884 по 1895 г. Изъ него мы можемъ заключить, что время и занятія гимназистовъ и учителей не тратились даромъ и припесли хорошіе результаты. Во всѣхъ гимназіяхъ пѣлись народныя русскія пѣсни, сочиненія различныхъ композиторовъ, какъ свѣтскихъ, такъ и церковныхъ; оркестры же исполняли пьески не особенно важныя по музыкальному содержанию. Тутъ нѣтъ обстоятельныхъ рецензій объ исполненіи и все дѣло ограничивается лишь перечнемъ пьесъ. Въ группѣ гимназій, на выставкѣ много фотографическихъ снимковъ съ ученическихъ хоровъ и оркестровъ, позволяющихъ думать о ростѣ музыкальнаго дѣла. Оркестры довольно многочисленны. Ученической оркестръ вятской гимназіи состоитъ изъ 22 человекъ, архангельской — 21, минской — 30, ташкентской — 21, тифлисской — изъ 52 чел.

Интересно было бы знать, въ какомъ положеніи находится пѣніе женскихъ учебныхъ заведеній. Но на этотъ вопросъ отчеты ничего не отвѣчаютъ. Мы только видѣли фотографическіе снимки женскихъ хоровъ новочеркасской, мариупольской и тифлисской гимназій, да чрезвычайно скудныя свѣдѣнія о нихъ, по которымъ совершенно невозможно сдѣлать хоть какія-нибудь заключенія о состояніи музыки въ этихъ учебныхъ заведеніяхъ.

Въ заключеніе нашего отчета о пѣніи и музыкѣ по даннымъ всероссійской выставки, представимъ вкратцѣ картину этого дѣла въ западно-европейскихъ государствахъ. Тамъ, конечно, ранѣе нашего пришли къ мысли о громадной роли музыки въ дѣлѣ воспитанія. Особенно высокое положеніе она занимаетъ въ соединенныхъ королевствахъ Германіи. Въ законахъ прусскаго министра Фалька, съ 1872 г. пѣніе въ народныхъ школахъ признано обязательнымъ, причемъ обращается особенное вниманіе на пѣніе народныхъ пѣсень. То же самое установлено и въ Саксоніи, закономъ 1835 г. Какъ обязательный предметъ, пѣніе введено въ баварскихъ низшихъ школахъ въ 1869 году, въ вюртембергскихъ — въ 1870 г., затѣмъ въ Венгріи — въ 1868, въ Швеціи — въ 1842, и т. д. Въ учительскихъ семинаріяхъ пѣніе происходитъ наравнѣ съ другими изучаемыми

предметами, начальство предъявляет къ учащимся чрезвычайно строгія требованія. Въ вѣкоторыхъ государствахъ Европы пѣніе и музыка не признаются обязательными только въ реальныхъ училищахъ и гимназіяхъ. Программы разработаны въ высшей степени практично. Замѣчательно, съ введеніемъ музыки въ народной школѣ, нравы сдѣлались болѣе гуманными, развлечения и времяпровожденіе болѣе осмысленными, культура массы вообще поднялась выше, чѣмъ была до изданія законовъ. Вотъ почему въ Россіи должны душевно, искренно сочувствовать развитію и процвѣтанію музыки въ учебныхъ заведеніяхъ.

VII.

Теперь перейдемъ къ знакомству съ примитивными музыкальными инструментами. Для этого намъ придется войти въ XIII Сибирскій отдѣлъ. Въ глухой тайгѣ Сибири застучалъ топоръ, засвистѣлъ локомотивъ, скоро желѣзнодорожный путь перерѣжетъ мѣстности, гдѣ не ступала еще человѣческая нога, и Сибирь заживетъ новой жизнью. Среди инородческаго населенія уменьшатся оригинальные обычаи и нравы; вѣроятно, произойдетъ коренной переломъ въ міровоззрѣніи, и тѣ музыкальные инструменты, что служили тысячу лѣтъ въ обиходѣ инородца, подъ натискомъ чуждыхъ вѣяній могутъ исчезнуть безслѣдно и сдѣлаются лишь достояніемъ исторіи.

Восточная Сибирь, съ входящими въ нее Якутской областью, Иркутской и Енисейской губерніями, занимаетъ грандіозную площадь земли, на пространствѣ коей могутъ расселиться вдвое увеличенныя: Германія, Франція и Австро-Венгрія. Пространство Восточной Сибири—61 тысяча квадратныхъ миль. Треть этого занята бурятами, населяющими преимущественно Иркутскую губ. Буряты до нашихъ дней придерживаются языческаго культа, шаманизма, даже и тѣ, кто считается официально за исповѣдывающихъ православіе. При первомъ посвященіи шаманъ получаетъ жреческой костюмъ. Его счастье не полно до той поры, пока онъ не получитъ бубенъ. Образцы такихъ шаманскихъ бубенъ мы и находимъ въ коллекціяхъ

экспонентовъ Восточной Сибири. По устройству бубны эти самаго простаго вида, хотя довольно разнообразной поддѣлки. Съ двухъ сторонъ на обручъ натягивается оленья шкура, а съ внѣшней стороны къ нему подвязываются то побрякушки, то колокольчики изъ желѣза и очень рѣдко изъ мѣди. При ударѣ въ шаманскій бубенъ звукъ получается глухой, какой то сухой и только шумящій. Встрѣчаются бубны безъ всякихъ побрякушекъ, обтянутые шкурой съ одной стороны, издающіе звукъ болѣе продолжительный. Есть шаманскіе бубны большихъ размѣровъ, съ хваткой внутри, увѣшенный мѣдными колокольчиками русскаго издѣлія. Но эти встрѣчаются рѣдко, типичный же бубенъ шамана—первый изъ описанныхъ. Нои съ полученіемъ бубна, эгоистическія чувства языческаго жреца далеко не удовлетворены. И на яву и во снѣ, и днемъ и ночью, мысль его направлена къ заслугѣ третьяго посвященія, выше котораго нѣтъ уже счастья у шамана. Пока онъ произведетъ нѣсколько удачныхъ прорицаній, пока докажетъ примѣрной жизнью жреческое достоинство, протечетъ не мало лѣтъ. Наступаетъ третье посвященіе, и шаманъ получаетъ *Хуръ*, родъ музыкальнаго инструмента, играющаго видную роль въ бурятскомъ языческомъ культѣ. Какъ и бубенъ, *Хуръ* инструментъ шумящій. На голову шамана надѣвается вѣнецъ изъ желѣза. Отъ него идутъ двѣ три косицы—веревочки, спускающіяся до пятокъ шамана. Вдоль ихъ прикрѣплены кусочки желѣза, на концѣ вплетена пара колокольчиковъ и пара мѣдныхъ ложекъ. Во время прощаній, когда шаманъ, взявши въ руки бубенъ, на дѣвши *Хуръ*, затопчетъ въ бѣшенной священной пляскѣ, доводящей его до изступленія, кусочки желѣза будутъ ударяться другъ о друга, колокольчики зазвенятъ, зазвякаютъ и защелкаютъ ложки, и тогда вамъ слышится что-то дикое, сильно встревоживающее нервы своимъ далеко не обычнымъ звукомъ.

Въ средѣ инородцевъ Западной Сибири, составленной изъ Томской и Тобольской губерній, имѣются еще другіе примитивные музыкальные инструменты, также употребляющіеся или при обычаяхъ, или съ религіозными цѣлями. Ин-

струменты эти уже не условно музыкальные, а прямо музыкальные. Первое мѣсто изъ нихъ занимаетъ *Журавль* или *Лебедь*. Онъ употребителенъ среди остяковъ и самоѣдовъ Тобольской губерніи. То или иное названіе зависитъ отъ мѣстности, гдѣ вы встрѣтите инструментъ. Внѣшностью своею онъ и дѣйствительно напоминаетъ форму птицъ: подобная же шейка, корпусъ похожій на птичій, вдобавокъ, въ миниатюрѣ, и на корму барки. Корпусъ служитъ резонаторомъ. Вдоль его проложена деревянная пластинка, съ одной стороны къ ней прикрѣплены металлическія струны, съ другой онъ прилегаютъ къ шейкѣ инструмента. Чѣмъ ниже къ шейкѣ струны, меньше ихъ длина, выше и звукъ; уходя же выше, струны начинаютъ издавать звуки низкіе. Количество струнъ на описываемомъ инструментѣ только 10, но бываетъ и болѣе, сообразно величинѣ Журавля. Къ сожалѣнію намъ не удалось узнать, какъ строится Журавль. Шейка его украшена наколоченными мѣдными шляпками гвоздей, рѣзбою, и на ней, соответственно количеству струнъ, находится такое же количество колковъ. Самая головка шейки перевязана синими, красными, черными тряпочками, также служащими украшеніемъ. Прищипкѣ струнъ Журавля, звукъ получается меланхолическій, продолжительный, напоминающій звукъ нижнихъ струнъ мандолины. Самоѣды, остяки и другіе инородцы Западной Сибири, считаютъ этотъ инструментъ за священный, такъ какъ главное его назначеніе при языческихъ священныхъ службахъ.

Другой инструментъ, распространенный въ Западной Сибири, это *Дамба*. Довольно плоскій резонаторъ его выдолбленъ изъ цѣлаго куска дерева, сверху закрытъ тонкой деревянной пластинкой и видомъ онъ напоминаетъ вятскую лодочку — будару. Широкая часть Дамбы вынута подъ угломъ, скрѣплена въ концѣ перекладиной, на которой находятся колки изъ рыбихъ косточекъ или изъ дерева. Колки крутятся вокругъ перекладины и тѣмъ сокращаютъ или удлиняютъ струну, смотря по тому, какъ то необходимо для настройки Дамбы. Четыре кишечныя струны сходятся къ центру закрѣп-

ленія узкой части Дамбы и даютъ звуки, сильно сродные съ балалаечными. Дамба инструментъ домашняго обихода инородцевъ. Затѣмъ въ той же части Сибири встрѣчаются бубны, принадлежащіе шаманамъ.

Въ группѣ Восточной Сибири обращаетъ вниманіе коллекція профессоръ Позднѣва, въ которой находятся Ламайскіе кумиры, или статуи божествъ. Ламаизмъ, одна изъ позднѣйшихъ религіозныхъ сектъ буддизма, сильно распространенъ среди бурятъ, тунгусовъ и калмыковъ, населяющихъ Восточную Сибирь. Языческое идолослуженіе сопровождается нѣкоторыми обычаями, управляемыми въ храмахъ, куда входятъ и музыкальные инструменты. Первенствующій инструментъ — *Хонхд*. Это просто колокольчикъ; на поверхности его пишется шесть мистическихъ слоговъ: «Омъ-ма-ни-падъ-мэ-хумъ». Звонъ его слышится въ храмѣ въ то время, какъ произносится такъ назыв. тарни. Еще первобытнѣе инструментъ ламайскаго храма — *Дунъ-буръ*, или *Дунъ-гаръ*, употребленіе котораго при богослуженіи относится буддистами ко временамъ Сакіа-Муни. Инструментъ этотъ, большихъ размѣровъ морская раковина. Когда трубятъ въ него при принесеніи жертвы, звуки слышатся на подобіе роговыхъ. Легендарное происхожденіе инструмента такое. Царь драконовъ пожаловалъ Сакіа-Муни раковину. Ученики послѣдняго примѣняли ее для призванія буддистовъ къ моленію. Дунъ-буръ бываютъ разныхъ величинъ. Изъ ударныхъ употребительны *Цанг*, мѣдныя тарелки, съ выпуклой серединой, служащей для обхвата рукою. Тарелокъ двѣ, фасономъ онѣ ничѣмъ не отличаются отъ оркестровыхъ, такъ называемыхъ «китайскихъ», съ тою лишь разницею, что внутренняя вогнутая сторона Цангъ расписана красками. Второй ударный инструментъ, находящій примѣненіе въ ламайскихъ храмахъ — *Цэлингъ*, подобный описанному Цангъ. Цэлингъ тѣ же мѣдныя тарелки, но болѣе плоскія. Въ нашемъ оркестрѣ онѣ извѣстны подъ названіемъ «турецкихъ». Интересно устройство барабанчика, по мѣстному названію *Дамару*, тоже играющему роль въ языческомъ богослуженіи. Два внѣшнихъ широкихъ отверстія схо-

дятся спиралью къ одной точкѣ: Широкия отверстія затянуты кожей. Бьютъ въ Дамару съ двухъ сторонъ. Звукъ тупой и непродолжительный, но очень своеобразный. Группу ударныхъ завершаетъ *Харанга*, который мы знаемъ за тамтамъ. Отъ послѣдняго Харанга буквально ничѣмъ не отличается. Изъ другихъ музыкальных инструментовъ слѣдуетъ упомянуть трубу изъ человѣческой голени. Форма ее нисколько не измѣнена, посрединѣ просверлены отверстія, куда и дуютъ губами. Намъ неизвѣстно мѣстное названіе этой оригинальной трубы, какъ и то, въ какихъ случаяхъ она примѣняется у ламаитовъ—исповѣдниковъ буддійскаго ученія. Въ ихъ храмахъ необходимый инструментъ *Ганлинъ*. Звуки напоминаютъ ржаніе миѣческаго коня, переносащаго вѣрующихся нашего міра въ блаженные обители Сукавади. Ганлинъ скованъ изъ мѣди, отдѣланной красивою рѣзбой какого нибудь иного металла. Видомъ онъ напоминаетъ пистолетъ. Для губъ находится отверстіе. Послѣдній изъ музыкальных инструментовъ, употребительныхъ въ ламайскихъ храмахъ, называется: *Бишкуръ*. Сдѣланъ онъ какъ и Ганлинъ изъ мѣди, убранъ бѣлымъ металломъ и формой верхней части напоминаетъ гобой, нижней, гдѣ раструбъ, тромбонъ. Бишкуръ въ большинствѣ бываетъ среднихъ размѣровъ, но иногда дѣлается и грандіознымъ до того, что для производства звука требуются два человѣка. Въ послѣднихъ случаяхъ къ отверстию, въ которое дуютъ губами, придѣлывается еще одно, для другого исполнителя. На одной изъ фотографическихъ карточекъ, гдѣ сняты ламаиты въ храмѣ, мы видимъ Бишкуръ размѣромъ въ человѣчeskій ростъ. Этимъ и закончимъ описаніе музыкальных инструментовъ Сибирскаго отдѣла.

VIII.

Въ отдѣлѣ Средней Азіи мы находимъ гораздо большее количество музыкальных инструментовъ, чѣмъ въ Сибирскомъ. Причины этого кроются въ самой культурѣ страны, несравненно стоящей и выше и лучше восточной и западной инородческой Сибири. Тамъ инструменты почти въ первобытномъ видѣ, здѣсь они

вышли изъ такого состоянія; тамъ они играютъ роль какъ атрибуты языческаго идолослуженія, здѣсь они необходимы для увеселенія въ семьѣ и обществѣ. Впрочемъ и здѣсь, въ видѣ исключенія, есть инструменты, предназначенные для религиозныхъ цѣлей. Но это не болѣе какъ недоразумѣніе въ виду того, что, не умѣстившись въ нарочито устроенномъ зданіи, Сибирскій отдѣлъ выдѣлилъ небольшую группу, размѣстившуюся въ средне-азиатскомъ зданіи. Поэтому, мы не станемъ въ своемъ описаніи выдѣлять ихъ въ нѣчто особенное, а для точности описанія экспонатовъ Средней Азіи будемъ касаться ихъ параллельно съ Сибирской группой. Но обратимся къ этимъ инструментамъ.

Какъ и прежде, начнемъ съ группы инструментовъ шумящихъ и ударныхъ. Изъ первыхъ самымъ простымъ инструментомъ, если только можно назвать его такъ, является *Кайра*. Для образованія этого инструмента берутся камешки-голыши, тонкіе, продолговатые, и инструментъ готовъ. Камешки числомъ по два кладутся въ каждую руку и ими бьютъ другъ о друга. Звукъ получается точъ въ точъ какъ отъ кастаньетъ. Кайра непремѣнная принадлежность бухарскаго оркестра, гдѣ роль его отбивать ритмъ, одновременно съ другимъ ударнымъ бухарскаго туземнаго оркестра, инструментомъ, называемымъ *Нагара-Кичигъ*. Для этого инструмента берется обыкновенный глиняный горшокъ, конусообразной формы, верхняя его часть затягивается кожей, отъ которой идутъ жильныя веревочки къ нижней части, узорчато переплетенныя и завязываемыя однимъ общимъ узломъ. Звукъ, да и видъ Нагара-Кичигъ уподобляются маленькимъ литаврочкамъ. Въ бухарскомъ оркестрѣ ихъ, обыкновенно, имѣется пара. Тотъ же инструментъ, не только болѣшихъ размѣровъ называется *Нагара-Катта*. Стоимость не высокая, первыхъ — 1 р. 25 к., вторыхъ — 2 р. 50 к. Главнымъ образомъ цѣнится тутъ хорошее качество глинянаго горшка, служащаго резонаторомъ, который у туземцевъ не всегда найдется хорошаго качества. Среди народовъ Средней Азіи, главнымъ образомъ у персіанъ, въ большомъ ходу *Дойра*, по просту — бубенъ, съ тою лишь разницею отъ нашего, что на внутренней сторонѣ обруча

придѣланы желѣзные колечки, производящія шумъ, правда, довольно своеобразный, но надобливый и монотонный. Для потребностей общественной жизни служатъ два инструмента, конечно, не музыкальных, и если мы о нихъ упоминаемъ, то только съ точки зрѣнiя обозрѣвателя. Первый изъ этихъ инструментовъ *Бугъ*, каменная труба, звуками которой ночные сторожа оповѣщаютъ туземцевъ о своей бдительности за порядкомъ въ деревняхъ. Для провѣрки хорошаго отношенiя сторожей къ службѣ употребляется *Табульриза*, небольшоi формы мѣдный колокольчикъ, безъ языка, въ широкой части обтянутый кожей. Какъ обращаются съ такимъ оригинальнымъ инструментомъ, намъ не удалось узнать. Между прочимъ Табульриза служитъ для нѣкоторыхъ сигналовъ на охотѣ туземцевъ.

Чрезвычайно интересный и рѣдкiй инструментъ *Кобыза*. Онъ непремѣнная принадлежность киргизскаго знахаря, сохранившаго всѣ свои особенности такого среди туземцевъ Семипалатинской области. Инструментъ этотъ уцѣлѣлъ еще съ давнихъ временъ. Знахари играютъ на немъ только во время лѣченiя, предполагая, что звуки Кобызы изгоняютъ изъ больного злого духа, именуемаго Шайтаномъ. Звуки Кобызы необычайно рѣзкiе, напоминающiе скрипѣнiе желѣза, отъ котораго больного даже корчить. Выдолбленный на подобiе ковшна, изъ сосноваго дерева, резонаторъ инструмента открытъ и отъ него вверхъ идетъ лопатообразный отростокъ—грифъ съ придѣланными къ нему вращающимися двумя колками для струнъ. Ихъ двѣ, свиты онѣ изъ конскаго волоса, довольно толстыя. Точка укрѣпленiя струнъ внизу, подъ резонаторомъ, гдѣ лежитъ его второй отростокъ, затянутый кусочкомъ кожи. Смычокъ сдѣланъ изъ дугообразнаго прута тавложанки, къ нему по концамъ прикрѣплены пучекъ конскихъ волосъ. Неизвѣстно, какимъ снадобьемъ натираются волосы смычка для извлеченiя звука на Кобызѣ. Настоящiй выставочный экземпляръ окрашенъ въ красный цвѣтъ.

Большое распространенiе среди киргизовъ Тургайской области имѣетъ музыкальный инструментъ *Домбра*, иначе называемый киргизской балалажкой. Отъ

нашей, великорусской, она разнится узкой и продолговатой формой. Тоны, издаваемые ея струнами, на слухъ очень мягки и прiятны. Домбра любимый инструментъ киргиза, и по своему—они большiе искусники играть на этомъ инструментѣ. Нужно замѣтить, что домбры выдѣлываются въ Тургайскомъ яковлевскомъ ремесленноомъ училищѣ, значитъ—спросъ на нихъ довольно большой. Въ училищѣ этомъ приготавливаются и еще нѣкоторые музыкальные инструменты, употребляемые мѣстными жителями. У киргизскихъ музыкантовъ Семипалатинской области въ большомъ ходу *Себызга*, называемая тамъ русскими киргизской флейтой. Видомъ и формой Себызга нисколько не разнится отъ обыкновенныхъ дудочекъ, или малороссiйскихъ сопилокъ, въ большомъ количествѣ продаваемыхъ на украинскихъ ярмаркахъ. Дѣлается себызга изъ тальника или какого-нибудь иного дерева, на поверхности, должно быть для изящества, перевязывается тонкой бичевкой, затянутой прозрачной кожицей. Внутренность просверлена довольно искусно и чисто отдѣлана. Отверстiй для звуковъ только три и вмѣсто клапановъ они закрываются конечностями пальцевъ руки. Съ только-что описаннымъ инструментомъ имѣетъ сходство *Копшай*. Вѣроятно, многiе видѣли пастушескiя свирѣльки изъ тростника. Такъ вотъ такихъ-то двѣ свирѣльки соединяются между собой виточкой, одна короче, другая длиннѣе, и это собственно и идетъ подъ названiемъ Копшай.

Къ группѣ духовыхъ относится *Сурнай*, деревянный инструментъ, напоминающiй гобой. Его, впрочемъ, такъ и называютъ многiе—бухарскiй гобой. Въ туземныхъ бухарскихъ оркестрахъ онъ называется еще *Балъбома*. Можно, конечно, замѣтить ту или иную разницу въ постройкѣ обоихъ инструментовъ, но она такъ незначительна, такъ мало измѣняетъ существенныя черты, что не стоитъ и касаться тонкостей видовыхъ отличiй. Последними изъ духовыхъ инструментовъ средне-азиатскаго отдѣла являются текинская *Тудыка*, или дудка съ пятью отверстiями и сартскiй *Каннай*. Каннай громаднхъ размѣровъ, мѣдная трубка, къ раструбу которой приставляются два колѣна. Мундштука нѣтъ,

губы касаются прямо отверстія. Звуки Канная дики, способны вселять ужасъ и напоминають ревъ коровы. Канная входитъ въ составъ бухарскаго оркестра и придаетъ ему что-то необыкновенное. Стоитъ онъ на туземныхъ рынкахъ 20 р.

Теперь коснемся струнныхъ. Типичнѣйшій изъ нихъ *Рабабъ* или *Ситаръ*. Резонаторъ этого инструмента выдолбленъ изъ дуба, довольно глубоко и покрытъ сверху кожей, замѣняющей деку. Звуки Рабаба очень нѣжные, звонкіе. По внѣшности большое сходство имѣеть съ нимъ *Тамбуръ*, струнный щипковый инструментъ, съ четырьмя колками, натягивающими такое же количество и струнъ. Резонаторъ Тамбура небольшой, яйцевидной формы, но зато онъ имѣеть очень длинный грифъ, раздѣленный подвижками на различныхъ разстоянїяхъ, видимо служащихъ мѣриломъ интерваловъ для играющаго. У текинцевъ инструментъ этотъ имѣеть только двѣ струны и называется, должно быть въ отличіе отъ бухарскаго Тамбура, — *Тамбура*. Есть и еще струнный щипковый инструментъ формы, сходной съ описанными, имѣющій двѣ или три струны, это — *Дютаръ*. Изъ смычковыхъ большимъ распространеніемъ среди народовъ Средней Азіи пользуется *Риджъ*. Круглый, немного овальной формы резонаторъ его дѣлается чаще всего изъ металла. Отъ пего идетъ узкій длинный грифъ, по которому тянутся три металлическихъ струны, за неимѣніемъ же ихъ натягиваются струны кишечныя. Звуки Риджъ издаетъ тихіе, жалобныя, точно прорывающіеся изъ подъ сурдины. Туземные музыканты образуютъ нѣчто похожее на оркестръ, въ составъ котораго входятъ Тамбуръ, Риджъ и *Чайнъ*. Чайнъ тоже, что и димбалы, играется на нихъ такими же прутиками-колотушечками, какъ и у насъ. Чайнъ специально почти аккомпанирующій инструментъ. Безъ него нехитростный оркестръ азіата никакъ не можетъ обойтись.

Вотъ и всѣ инструменты, встрѣченныя нами въ Средне-азиатскомъ Отдѣлѣ выставки. Культура этой окраины русскихъ владѣній настолько развивается путемъ самобытнымъ, что далеко еще пожалуй то время, когда инструменты эти исчезнутъ безслѣдно и сдѣлаются достояніемъ исторіи. Для музыкантовъ

исчезновеніе народныхъ инструментовъ далеко не безразлично. Въ ихъ звукорядахъ кроется построеніе народной нѣсни, ея особенности и характерная гармонія. На это уже не разъ обращали вниманіе, и не только наши писатели, но и писатели Западной Европы. Едва ли не первымъ сочиненіемъ появилась въ свѣтъ «*Dissertations sur les antiquités de Russie*» Гютри въ 1795 году, гдѣ описываются авторомъ наши народныя инструменты. Позднѣе описаніемъ ихъ конструкціи, строя, исторіи, занимались Кугачъ, Магильонъ, Асерби, Реціусъ, Миддендорфъ, Эйгорнъ и много др. Въ Россіи этимъ предметомъ интересовались Ядринцевъ, Совинскій, от. Д. Разумовскій, М. Пѣтуховъ и А. Фаминцынъ. Всѣ они оставили печатные труды, которые съ теченіемъ времени представляютъ рѣдкую библиографическую цѣнность.

Нѣкоторые изъ писателей-ислѣдователей музыкальныхъ инструментовъ не разъ высказывали прекрасную мысль основанія музеевъ при нашихъ консерваторїяхъ. Пока начальныя зародыши ихъ имѣются въ видѣ небольшихъ коллекцій. Собрать и купить инородческіе инструменты очень удобно и выгодно. Я прицѣнился къ нимъ на выставкѣ и скажу, что цѣна эта баснословно низкая: отъ 20 коп. до 15—20 рублей за экземпляръ! Высылку ихъ съ удовольствіемъ предлагаютъ делегаты различныхъ Обществъ. Ничего не можетъ быть легче воспользоваться такой любезностью. Пора намъ покончить съ голымъ перечнемъ и описаніемъ народныхъ инструментовъ, пора взяться за фактическое осуществленіе мысли открытія музыкальнаго музея, гдѣ бы учащіеся музыканты воочію, съ глазу на глазъ могли знакомиться съ ихъ строемъ и устройствомъ. Такіе полезныя музеи находятся въ Парижѣ, Лондонѣ, Вѣнѣ, въ Брюсселѣ и въ Петербургѣ, въ видѣ небольшой коллекціи, обязанной возникновеніемъ А. Рубцу. Его примѣръ — другимъ наука!

IX.

Лучшимъ мѣриломъ того, насколько русскій народъ нуждается въ музыкальныхъ инструментахъ, и въ какихъ имен-

но, служить показателемъ Кустарный, XI-й Отдѣлъ выставки. Кустари имѣютъ непосредственное общеніе съ массою, и если въ издѣліяхъ ихъ находятся и музыкальные инструменты, то вѣроятно подѣлка ихъ оправдывается спросомъ. И дѣйствительно, нѣкоторые инструменты пользуются широкой популярностью. Едва ли не самой сильной изъ нихъ является гармоника. Въ Тульской и Вятской губерніяхъ встрѣчаются цѣлыя мѣстечки, специальное занятіе жителей которыхъ — издѣліе гармоникъ. Гармоники, приготавливаемые въ этихъ губерніяхъ, цѣнятся игроками выше прочихъ. Для деревенскаго парня купить на базарѣ «вятку», значитъ вызвать къ себѣ зависть товарищей. Мы не будемъ доказывать антимузыкальность этого инструмента, — она слишкомъ хорошо извѣстна всякому. Чѣмъ скорѣе исчезнетъ онъ въ Россіи, тѣмъ лучше. Пока же съ нимъ приходится считаться и нельзя не говорить о немъ. На выставкѣ, въ Кустарномъ Отдѣлѣ, есть цѣлая витрина гармоникъ издѣлія вятскихъ кустарей. Онѣ разныхъ величинъ, разной виѣшней отдѣлки и тоновъ. Въ другой витринѣ собраны гармоники мастеровъ Найденышева, Мочалова, Александрова, Горева, и еще въ одной, отдѣльно, мастера Шадрина. Болѣе лучшія издѣлія гармоникъ находятся въ X-мъ Художественно-промышленномъ Отдѣлѣ, въ группѣ музыкальныхъ инструментовъ. Тамъ мы встрѣчаемъ трехрядную гармонику П. Домрачева изъ Казани, затѣмъ казанскаго же мастера И. Половникова, Пушкива изъ Вышняка Волочка и Русанова изъ Тулы.

Въ зависимости отъ матеріала и качества, находится и цѣнность гармоникъ, иногда доходящая до довольно почтенной цифры стоимости.

Но оставимъ гармоники и перейдемъ къ *Гуслямъ*, инструменту, уцѣлѣвшему теперь только въ глухихъ мѣстностяхъ Россіи, по преимуществу въ лѣсныхъ ся районахъ. Гусли экспонируетъ крестьянинъ П. Волковъ, изъ деревни Синьянъ — Орино, Казанской губерніи. Корпусъ этихъ гуслей выдѣланъ изъ сосновыхъ тонкихъ дощечекъ, очень чисто и даже изящно. По бокамъ идутъ колки, числомъ 33, натягивающіе струны. При дотрогиваніи они издають

очень пріятные, ласкающіе слухъ звуки. Какъ жаль, что нельзя добыть свѣдѣній, въ какомъ количествѣ расходится этотъ инструментъ.

Вятскіе кустари, какъ видимо большіе искусники и народъ затѣйливый. У нихъ, напр., найдутся дѣтскія игрушечныя скрипки, гитары, балалайки, виолончели. Цѣна такихъ инструментовъ чрезвычайно доступная: скрипка 60 к., гитара—35 к., балалайка—30 к. и т. д. У насъ на игрушечные инструменты большой спросъ, особенно у жителей столицъ, и очень жаль, что кустарные музеи не обратятъ вниманія на выписку упомянутаго матеріала, кстати сказать, очень дорого цѣнимаго нашими столичными продавцами игрушекъ. Инструменты, вполне пригодные для игры, выставлены слѣдующими кустарями: Андреевъ экспонируетъ скрипку, цѣною въ 1 рубль, Петровъ скрипку въ 10 рублей и Александровъ въ 85 рублей. Скрипки и смычки, очень недурно сработанные, находятся въ сортиментѣ мастера Т. Розанова. Конечно, ремесленную работу видно сейчасъ, особенно на виолончели того же мастера и тѣмъ наипаче на кларнетѣ, видимо изъ рукъ вонъ плохомъ. Интересно знать, кому и зачѣмъ нуженъ такой кларнетъ? Такимъ вопросомъ мы задались и при осмотрѣ барабана кустаря Волкова. Представьте деревянную кадушку, обтянутую кожей и вотъ—барабанъ готовъ, цѣнится въ три рубля! Было, впрочемъ, время на Руси, когда эти барабаны служили необходимымъ атрибутомъ повилищикамъ медвѣдей, но теперь, думается, не уцѣлѣло такое дикое развлеченіе и миновала надобность въ такихъ барабанахъ. Неподалеку отъ этого экспоната, имѣется виолончель кустаря Тузова. Сдѣлана она сносно и цѣна не обидная, 20 рублей. Въ одной изъ витринъ вятскихъ кустарей находятся механическія балалайки. Цѣна ихъ не совсемъ таки дешевая, именно 2 р. 75 к. При осмотрѣ всѣхъ этихъ безхитростно устроенныхъ музыкальныхъ инструментовъ, многіе задаютъ совершенно умѣственнымъ и естественнымъ вопросомъ: кто играетъ на скрипкахъ, виолончеляхъ и на кларнетахъ примитивной подѣлки нашихъ кустарей? Дѣйствительно, съ перваго раза на вопросъ этотъ отвѣ-

тить довольно трудно. Или инструменты кустарей служатъ только дѣтскимъ забавамъ, или они дѣлаются безъ всякой задней мысли распространенія среди взрослыхъ. Но это лишь такъ кажется. Побѣжайте на Волгу, особенно въ мѣста населенныя татарами, побывайте въ Малороссіи, Польшѣ, и вы увидите, кѣмъ покупаются инструменты кустарей. Ни одна ярмарка волжскаго района не обойдется безъ татарскаго оркестра въ два—три и болѣе человекъ. Татары большіе любители игры на скрипкѣ. Скрипачи-музыканты пользуются почетомъ, ибо бѣдняки сельчане, вечерней порой, только и испытываютъ лучшія минуты отдохновенія, когда скрипачъ затянетъ татарскую народную пѣсню. Художники и этнографы давно подмѣтили эту склонность татаръ къ

игрѣ на скрипкѣ. Меньше приходится сказать о малороссахъ, потому, что же и за «вечерница» у малоросса, коли нѣтъ парня-скрипача, что-жъ и за «весиля», когда нѣтъ гопака, наигрываемо скрипачемъ. То же самое можно сказать и о польскихъ крестьянскихъ гульбищахъ, гдѣ музыка играетъ главную роль. Играетъ народъ на инструментахъ, появляется на нихъ и спросъ, удовлетворяемый кустарями. Между прочимъ, инструменты ихъ издѣлія иногда достигаютъ хорошаго качества, и тогда скупка ихъ производится и болѣе высшими слоями общества.

Въ кустарномъ отдѣлѣ имѣются и фисгармоніи. Этому инструменту, быстро распространяющемуся за послѣдніе годы, мы отведемъ отдѣльную главу.

Ив. Липаевъ.

(Окончаніе будетъ).





ФРАНЦЪ ЛИСТЪ.

(Биографическій очеркъ).

VI.

Давая въ 1847 году концерты въ Кіевѣ, Листъ былъ пораженъ, узнавъ, что за одинъ билетъ на его концертъ (дававшійся съ благотворительною цѣлью) заплачено 100 р. Кто это? Княгиня Витгенштейнъ.

Въ благодарность за такое щедрое пожертвованіе Листъ просилъ позволенія явиться къ княгинѣ и дать для нея лично маленькій концертъ. Это предложеніе было отклонено. Листъ, однако, сдѣлалъ княгинѣ визитъ, который къ дальнѣйшему знакомству между ними пока не повелъ.

Вторично встрѣтились они лѣтомъ того же года въ Одессѣ. Листъ скоро сталъ ежедневнымъ посѣтителемъ дома княгини и осенью, вслѣдствіе ея приглашенія, отправился въ ея имѣніе *Woronince* чтобы провести тамъ осень и зиму.

Княгиня не отличалась красотой. Она была средняго роста. У нея были неправильныя черты лица, почти оливковый цвѣтъ кожи, черные волосы. Но въ то же время всѣхъ поражали ея глаза, темные, большіе, вдумчиво и серьезно смотрѣвшіе на говорившаго съ нею. Княгиня была дѣйствительно очень умна, образована. Ея разговоръ дышалъ остроуміемъ и живостью. Съ ранней молодости она страстно любила поэзію и музыку. Листъ произвелъ на нее сильное впечатлѣніе. Его необыкновенная сверхъестественная игра, а также тѣ немногія его сочиненія, которыя удалось ей слышать убѣдили ее, что передъ нею не только виртуозъ, но настоящій худож-

никъ. При ближайшемъ знакомствѣ съ нимъ ожиданія ея оправдались. Листъ былъ утомленъ концертами и физически и нравственно, теряя вѣру въ самого себя. Княгиня горячо отнеслась къ его положенію. Постоянными разговорами объ искусствѣ и его задачахъ она старалась возбудить въ немъ снова погасшую вѣру въ себя, старалась пробудить его къ дѣятельности.

Они много передумали объ искусствѣ, пришли ко многимъ заключеніямъ, и ея взгляды во многихъ отношеніяхъ совпали со взглядами Листа. Княгиня оказалась тою женщиною, которая могла стоять рядомъ съ гениемъ, своимъ участіемъ поддерживать его въ трудныя минуты и поощрять на новые труды.

Пребываніе въ *Woronince* было переломомъ въ жизни Листа. Здѣсь онъ пришелъ къ рѣшенію сбросить съ себя всѣ оковы, налагавшіяся на него дѣятельностью виртуоза, и заняться тѣмъ, что было ему съ ранней молодости дороже всего—свободнымъ творчествомъ.

Въ разговорахъ съ княгинею любимую ихъ темою была «Божественная Комедія» Данта. Мечты обоихъ сосредоточивались на музыкѣ къ этому произведенію. Подъ вліяніемъ переговореннаго, Листъ, не теряя времени, сдѣлалъ первый набросокъ своей симфоніи *Divina Comedia*. Дальнѣйшую обработку ея рѣшено было отложить на нѣкоторое время въ виду того, что была близка весна, и Листъ долженъ былъ покинуть гостепріимное имѣніе княгини чтобъ ѣхать въ Веймаръ ¹⁾.

¹⁾ Но кромѣ названной симфоніи, Листъ написалъ въ эту же зиму 1847 года еще нѣсколько

Еще въ 1842 г., во время своихъ виртуозныхъ странствованій по Европѣ, Листъ былъ приглашенъ великою княгиней Веймарскою въ Веймаръ на музыкальные торжества. Великій Герцогъ Веймарскій воспользовался присутствіемъ знаменитаго піаниста въ своей столицѣ и предложилъ ему сдѣлаться его придворнымъ капельмейстеромъ. Дѣло въ томъ, что въ Веймарѣ, по обычаю, капельмейстеромъ бывали лица болѣе или менѣе знаменитыя, такъ напр. Гуммель долгое время занималъ эту должность. Понятно, что для герцогскаго двора весьма лестно было пріобрѣсти себѣ такую всесвѣтную извѣстность какъ Листъ.

На предложеніе герцога Листъ скоро согласился. Быть капельмейстеромъ было съ давнихъ поръ его любимую мечтою. Условія, на которыхъ дѣло было рѣшено, были слѣдующія: Листъ долженъ ежегодно проводить въ Веймарѣ не менѣе 3-хъ мѣсяцевъ, за что онъ получаетъ званіе экстраординарнаго капельмейстера двора Великаго Герцога Веймарскаго (этимъ ограждались права другихъ, постоянныхъ капельмейстеровъ двора). Вознагражденіе зависѣло отъ Великаго Герцога.

Дружба Листа съ княгиней не замедлила перейти въ любовь. Для обоихъ было ясно, что они созданы другъ для друга. Но княгиня была замужемъ, русская подданная, кромѣ того полька и католичка. Слѣдовательно получить разводъ было не легко. Но дѣло надѣялись устроить съ помощью Великой Герцогини Веймарской, Маріи Павловны. Для этого нужно было княгинѣ отправиться въ Веймаръ. Туда же долженъ былъ, какъ уже сказано, отправиться и Листъ.

По прибытіи въ Веймаръ княгиня обратилась за помощью къ Великой Герцогини Маріи Павловнѣ, которая обѣщала ей свое полное содѣйствіе. На-

чалась переписка съ Петербургомъ. Но отвѣтъ оттуда былъ суровъ: княгиня должна была вернуться въ Россію и когда она этого не захотѣла сдѣлать, то ея имѣнія были взяты подъ опеку. Дѣло затягивалось, но княгиня не унывала и надѣялась со временемъ достигнуть своей цѣли—развода съ мужемъ. Въ Веймарѣ она чувствовала себя защищеною и поэтому старалась устроиться тамъ на продолжительное время. Великая Герцогиня купила въ предмѣстьѣ города домъ, называвшійся Альтенбургомъ, и предоставила его въ распоряженіе княгини. Вслѣдъ затѣмъ, въ Альтенбургѣ поселился и Листъ.

Жизнь въ Веймарѣ была великимъ счастьемъ какъ для княгини, такъ и для Листа. Для нея было счастьемъ жить съ обожасмымъ ею человѣкомъ, для него же было необычайно дорого и важно имѣть свой собственный домъ, гдѣ онъ могъ отдыхать отъ своихъ трудовъ. Тутъ онъ находилъ покой, утѣшеніе, когда общественная дѣятельность утомляла его, когда мысли, начинанія его осмѣивались публикою: рядомъ съ нимъ находился человѣкъ не только сочувствовавшій и понимавшій его, но своимъ участіемъ и умомъ ободрявшій и побуждавшій его къ новымъ предпріятіямъ и трудамъ.

А дѣятельность Листа была не малая.

Въ дѣятельности Листа за время его Веймарскаго періода нужно различать двѣ стороны: горючую, беззавѣтную пропаганду истинной музыки, проповѣдь новаго слова въ искусствѣ и собственную композиторскую дѣятельность.

Капельмейстерская дѣятельность Листа была, въ сущности говоря, тѣмъ же, чѣмъ прежде была его виртуозная. Только вмѣсто фортепіано у него въ рукахъ былъ еще болѣе чудный инструментъ—оркестръ. Какъ прежде онъ нашелъ для фортепіано новые способы исполненія, поставилъ исполнителю новыя требованія, точно также онъ и теперь старался «передѣлать» оркестръ на новый ладъ. Прежнее холодное дирижированіе, понижавшее значеніе дирижера до значенія метронома, онъ окончательно старался изгнать, замѣнивъ его артистическимъ проникновеніемъ въ духъ и характеръ исполняемой музыки.

И что же? Едва только онъ сталъ вы-

фортепіанныхъ вещей, изъ которыхъ двѣ особенно замѣчательны по тому глубокому чувству, которымъ онъ проникнуты, и по необычайной своей красотѣ: *Bénédiction de Dieu dans la solitude* и *Santique d'amour*. Последняя вещь была любимымъ произведеніемъ самого Листа. Чуть не до послѣдняго дня своей жизни онъ любилъ играть ее въ кругу близкихъ ему людей и всегда бывалъ тронутъ ею до слезъ. Княгиня наоборотъ больше любила *Bénédiction de Dieu dans la solitude*.

сказывать свои требованія, какъ со всѣхъ сторонъ поднялся вой, что онъ разрушаетъ прежнія дирижерскія традиціи, что самъ онъ какъ капельмейстеръ никому не годится. Но Листъ не обращалъ вниманія на эти крики и по прежнему стойко и непоколебимо стремился къ своему идеалу. Своимъ друзьямъ онъ такъ объяснял ихъ:

«Что же касается вопроса о правѣ, т. е., того, можно ли добросовѣстно и съ знаніемъ дѣла обвинять меня въ томъ, что я дирижеръ неудовлетворительный, неопытный, нетвердый и проч., то я не стану пытаться оправдывать себя (мнѣ кажется, это совершенно не нужно для тѣхъ, кто меня понимаетъ); но да будетъ позволено мнѣ сдѣлать замѣчаніе, касающееся самой сущности дѣла. Тѣ сочиненія, къ которымъ, громко превозглашаю это, я отношусь съ наибольшимъ восторгомъ и предпочтеніемъ, — по большей части все только такія музыкальныя сочиненія, которыя мало или вовсе не почтены личными симпатіями болѣе или менѣе прославленныхъ гг. капельмейстеровъ (особенно такъ называемыхъ дѣльныхъ — *tüchtige Kapellmeister*), и потому господамъ этимъ рѣдко приходилось выполнять ихъ. Эти сочиненія, начиная съ тѣхъ, которыя носятъ названіе сочиненій *послѣдняго стиля Бетховена* (и еще недавно были непопулярно объясняемы оглохlostью и умственнымъ разстройствомъ Бетховена), требуютъ, по моему мнѣнію, со стороны исполнителей и оркестровъ того *прогресса*, который именно теперь и совершается, но далеко еще не достигнуть: прогрессъ этотъ касается акцентовъ, ритма, фразировки и декламированія извѣстныхъ пассажей, распредѣленія свѣта и тѣни — однимъ словомъ, прогресса въ самомъ стилѣ исполненія. Всѣ эти условія водворяютъ между отдѣльными музыкантами, сидящими у своихъ пюпитровъ, и оберъ-музыкантомъ, дирижеромъ ихъ, такую связь, которая не имѣетъ ничего общаго со связью, условленною однимъ только невозмутимымъ маханіемъ палочки. Во многихъ случаяхъ грубое подерживаніе одного только счета 1, 2, 3, 4, — 1, 2, 3, 4 выходитъ разладомъ со смысломъ и выраженіемъ. И тутъ, какъ вездѣ, буква убиваетъ духъ. Но на это я ни-

когда не буду согласенъ, какъ бы ни были благовидны, въ своемъ инокритскомъ безпристрастіи, тѣ атаки, которыя ведутся противъ меня. Для сочиненій Бетховена, Берліоза, Вагнера и проч., я еще менѣе, чѣмъ для другихъ, вижу выгоду въ томъ, чтобы капельмейстеръ становился *вѣтряной мельницей* и страшно потѣлъ бы для того, чтобы придать своимъ музыкантамъ горячности. Тамъ, гдѣ всего болѣе надо понимать и чувствовать, насквозь проникаться познаваніемъ и зажигать сердца въ какомъ то общеніи красоты, величія художественной и поэтической правды, — *самодовольство* и старинная рутина обычныхъ капельмейстеровъ болѣе *не годятся* и даже враждебны достоинству и высокой свободѣ искусства. А потому, не во гнѣвъ будь сказано моимъ любезнымъ критикамъ, я всегда и впредь буду держаться своей «неудовлетворительности» какъ по принципу, такъ и по убѣжденію, потому что никогда не уживусь съ ролью *фельдфебеля* музыкальнаго такта: мои 25 лѣтъ опытности, изученія и искренней страсти къ искусству дѣлаютъ меня къ тому совершенно неспособнымъ.

Какъ я ни уважаю многихъ изъ числа моихъ товарищей, и какъ я ни радъ каждому случаю признавать ихъ прежнія и нынѣшнія заслуги передъ искусствомъ, я все-таки ничуть не чувствую себя обязаннымъ буквально слѣдовать во всемъ ихъ примѣру — какъ насчетъ выбора сочиненій для исполненія, такъ и относительно способа ихъ пониманія и дирижированія. Кажется, я уже говорилъ вамъ: настоящая задача капельмейстера состоитъ, по моему, въ томъ, чтобъ казаться какъ будто бы совершенно ненужнымъ. Мы корміе, а не матросы. И сколько бы эта мысль ни встрѣчала сопротивленія, я никогда не измѣню ей, потому что считаю ее вѣрною. Въ Веймарской капеллѣ ея примѣненіе привело къ такимъ превосходнымъ результатамъ, которые заслужили похвалы даже со стороны иныхъ изъ числа моихъ нынѣшнихъ критиковъ. Поэтому, не теряя смѣлости и не предаваясь ложной скромности, я буду продолжать свою службу искусству, какъ только могу, — а это, я надѣюсь, будетъ всего лучше. Поднимаемъ же пер-

чатку, брошенную намъ въ видѣ ночного колпака, не смущаясь и не беспокоясь, и станемъ по прежнему продолжать свое дѣло въ сознаниі своей правоты — и нашей будущности».

Какъ дирижеръ Листъ никогда не становился спиной къ слушателямъ, но всегда бокомъ, правою стороною къ оркестру, лѣвою къ публикѣ. Временами, въ минуту сильнаго подъема музыки, онъ съ невыразимо горделивымъ и торжественнымъ выраженіемъ лица обращался къ слушателямъ, какъ бы смотря на впечатлѣніе, вызываемое музыкою. Въ случаѣ соло какого вибудь инструмента, онъ иногда и вовсе опускалъ дирижерскую палочку, желая предоставить исполнителю полную свободу дѣйствія.

Въ программахъ концертовъ Листа стояли всегда только произведенія, запечатлѣнные сильнымъ талантомъ. Посредственное, бездарное, плоское было изгнано изъ репертуара. Преклоняясь передъ великими музыкантами всѣхъ вѣковъ, въ особенности передъ Бетховеномъ, Листъ въ то же время возставалъ противъ дѣленія композиторовъ на классиковъ и не-классиковъ, противъ безпредѣльнаго обожанія первыхъ и полнаго игнорирования вторыхъ. Такого распорядка Листъ не могъ переносить. Онъ чувствовалъ въ себѣ силы и смѣлость говорить, что и новые музыканты заслуживаютъ всеобщаго уваженія и любви, разъ у нихъ есть талантъ, и сочиненія ихъ имѣютъ серьезное художественное значеніе. И главною цѣлью дирижерской дѣятельности Листа была именно пропаганда этихъ новыхъ, неизвѣстныхъ еще и непризнанныхъ талантовъ. «Вы не будете, конечно, съ меня требовать, писалъ онъ, чтобъ я сталъ расточать панегирики Генделю, и если бы вы изловили меня въ такомъ дѣлѣ, вы могли бы мнѣ тотчасъ повторить слова древняго грека: «Ты хвалишь Гомера, но кому же въ голову приходитъ бранить его?» Богатство и величіе этого музыкальнаго царя никакъ не оспорено, точно также какъ и пріятная, достойная почитанія, легкая для практическаго исполненія музыка его «Мессія» — великое произведеніе которое уже много лѣтъ въ Англіи и Германіи все равно что насущный

хлѣбъ по части искусства. И я недавно еще (по разнымъ причинамъ) исполнялъ эту вещь въ Веймарѣ и на средне-рейнскомъ фестивалѣ. Но именно все это и заставляетъ меня призадуматься насчетъ цѣлесообразности снова исполнять ее въ концертѣ ахенскаго празднества. А потому я и спрашиваю уважаемый комитетъ: Въ самомъ ли дѣлѣ необходимо для «оживленія» ахенскаго фестиваля, чтобы Нижне-Рейнъ непременно повторялъ то, что дѣлалъ Средне-Рейнъ?.. Мое дирижерство въ Ахенѣ тогда только будетъ имѣть значеніе и смыслъ, когда оно послужитъ для исполненія малоизвѣстныхъ, новѣйшихъ музыкальныхъ сочиненій, близко соприкасающихся съ нынѣшними художественными интересами, и когда оно будетъ способствовать превосходству ихъ исполненія...»

Среди всѣхъ новыхъ композиторовъ, проповѣдь произведеній которыхъ такъ горячо принялъ на себя Листъ, главными его кумирами были Шуманъ, Берлиозъ и Вагнеръ. Теперь, когда всѣ эти композиторы признаны гениями чуть не всѣмъ свѣтомъ, видно, насколько Листъ былъ правъ, выдѣляя ихъ изъ всѣхъ остальныхъ; но въ 50-хъ годахъ дѣло обстояло иначе. Композиторы эти были далеко не признаны, наоборотъ, ихъ сочиненія вызывали явное неудовольствіе всѣхъ ретроградовъ и рутинеровъ въ искусствѣ, и исполненіе Шумана, Берлиоза, Вагнера и др. разсматривалось чуть не за оскорбленіе публики. Трудно себѣ представить ту борьбу, которую пришлось выдержать Листу, чтобы отстаивать свое право исполнять произведенія этихъ композиторовъ. Только исключительное положеніе его, основанное на всемірной славѣ какъ пианиста, дало ему возможность въ продолженіи 13 лѣтъ выдерживать эту борьбу.

Изъ трехъ названныхъ композиторовъ всего болѣе хлопотъ надѣлалъ Листу Вагнеръ. Оно и понятно. Ни одинъ изъ нихъ не предъявлялъ къ исполнителю и публикѣ такихъ требованій какъ германскій реформаторъ оперной музыки. Оперы его по своей сложности требовали небывалыхъ затратъ, слѣдовательно помимо чисто музыкальныхъ вопросовъ Листу приходилось бороться и съ материальными сторонами дѣла. Но, несмотря на всѣ затрудненія Листъ настоялъ на

своемъ: заставилъ музыкальную Европу оглянуться, обратить вниманіе на Вагнера, оцѣнить его по достоинству. «Тангейзеръ», «Лоэнгринъ», «Тристанъ», «Нибелунги», наконецъ, «Парсифаль»—всѣ эти произведенія были, по мнѣнію Листа, вершиною искусства.

Правда, въ этомъ увлеченіи было, можетъ быть, много преувеличенности, но польза все-таки была громадная. Теперь всѣ болѣе или менѣе признаютъ Вагнера величиною крупною, сказавшею новое слово въ искусствѣ и тѣмъ самымъ сослужившею ему громадную службу. Поэтому и пропаганда сочиненій Вагнера Листомъ имѣетъ также громадное значеніе въ исторіи музыки.

То обстоятельство, что Листъ до своего 36 лѣтняго возраста почти не былъ извѣстенъ какъ композиторъ, дало многимъ его современникамъ поводъ утверждать, что онъ вовсе былъ лишенъ творческаго таланта. Его уподобляли тѣмъ виртуозамъ, которые, достигнувъ, благодаря своей техники, извѣстности, позволяли себѣ затѣмъ баловаться на композиторскомъ поприщѣ.

Теперь, когда для Листа наступило болѣе или менѣе потомство, когда Листъ—піанистъ пересталъ существовать, когда начали относиться къ его сочиненіямъ болѣе серьезно,—упомянутое мнѣніе начинаетъ исчезать. Теперь всякій, имѣющій уши, по внимательному изученію его сочиненій, долженъ неминуемо придти къ заключенію, что имя *композитора* Листа должно быть поставлено на ряду съ именами величайшихъ геніевъ музыки.

Изъ предыдущихъ главъ біографіи читатель видитъ уже, что, собственно говоря, въ жизни Листа не было періода, въ которомъ онъ не занимался бы музыкальнымъ сочинительствомъ. Но, по всегдашнему своему обыкновенію, Листъ меньше всего заботился о себѣ самомъ. Онъ всецѣло былъ поглощенъ пропагандой другихъ еще незнакомыхъ публикѣ авторовъ (Шопена, Шуберта, Бетховена и др.), своихъ же произведеній онъ почти не игралъ и не распространялъ; поэтому большая часть этихъ произведеній, за исключеніемъ развѣ транскрипцій, осталась для публики совершенно неизвѣстными. Отсюда понятна недоумѣніе и изумленіе, когда,

начиная съ 1848 года, вдругъ неудержимымъ, широкимъ потокомъ хлынулъ у Листа рядъ созданій, великихъ по содержанию и по вдохновенію. «Какъ?! Вѣдь онъ до сихъ поръ ничего не писалъ! Вѣдь онъ изумительный, несравненный виртуозъ исполнитель! Съ чего это онъ вздумалъ подвизаться на поприщѣ композиторскомъ?» Сочиненія Листа, благодаря его извѣстности, можетъ быть въ концѣ концовъ и имѣли бы успѣхъ у публики, если бы не обладали качествами, сразу оттолкнувшими отъ нихъ всю публику: новизною содержания и новизною формы. Большинство цѣнителей музыки не любитъ ничего новаго, что заставляло бы выйти ихъ изъ пріятнаго самодовольства, заставило бы ихъ перемѣнить или расширить ихъ установившійся взглядъ на музыку. Старое и знакомое воспринимается куда легче, чѣмъ новое и незнакомое. Сочиненія же Листа какъ разъ обладали этими свойствами въ высокой степени.

Съ другой стороны, Листъ какъ піанистъ, представилъ изъ себя такое явленіе, которое по полнотѣ и многосторонности своей могло нравиться самымъ разнообразнымъ вкусамъ. Число поклонниковъ Листа—піаниста было безчисленно и среди нихъ было множество такихъ, которые не понимали его художественнаго значенія и восторгались лишь его внѣшнею стороною—виртуозностью. Какова же была ихъ досада, когда они увидѣли, что больше игры Листа они не услышатъ, что онъ навѣки отрекся отъ карьеры піаниста и всецѣло предался сочинительству. Досада эта естественнымъ образомъ обратилась на сочиненія его, которыя якобы мѣшали его виртуозной карьерѣ. Вслѣдствіе того явилось чисто враждебное къ нимъ отношеніе. Ихъ не только не понимали, ихъ ненавидѣли.

Музыка въ свой до Бетховеновскій періодъ дошла до высокой степени развитія со стороны формы. Она научилась также выражать извѣстнаго рода настроенія (Бахъ, Моцартъ); хотя число этихъ настроеній было еще крайне не велико. Бетховенъ, на основаніи того, что было до него сдѣлано, своей могучей рукою сразу расширилъ задачи музыки, сдѣлавъ ее органомъ выраженія внутренняго міра человѣка, съ его

радостями, страданіями, волненіями, ощущеніями, порывами мысли и воли. Бетховенъ говорилъ: «Die Musik muss dem Manne Feuer aus der Brust schlagen» (музыка должна высѣкать огонь изъ груди человѣка). Творенія Бетховена, если ихъ разсматривать въ порядкѣ ихъ написанія, носятъ на себѣ ясный отпечатокъ того эволюціоннаго направленія, по которому онъ шелъ, въ поискахъ новыхъ путей для искусства. Первые его сочиненія во многихъ отношеніяхъ принадлежатъ эпохѣ, ему предшествовавшей (Гайднъ, Моцартъ). Здѣсь на первомъ планѣ красота формъ и звука. Содержаніе занимаетъ второстепенное мѣсто. Но чѣмъ дальше шелъ Бетховенъ, тѣмъ болѣе мѣнялись взгляды его на задачи музыки. Содержаніе занимаетъ все болѣе и болѣе важное мѣсто. Форма отодвигалась на второй планъ. Богатство содержанія музыки постоянно увеличивалось; наконецъ насталъ моментъ, когда установившіяся до того въ музыкѣ формы не могли уже болѣе вмѣстить въ себѣ того содержанія, которое хотѣлъ въ нихъ вложить Бетховенъ. Изъ этого положенія было два выхода: пожертвовать содержаніемъ ради формы, или формою ради содержанія. Бетховенъ избралъ второй путь. Онъ созналъ, что въ искусствѣ формы есть вещь преходящая, зависящая отъ содержанія художественнаго произведенія, и, слѣдовательно, разъ расширилось содержаніе, необходимо измѣнить, расширить сообразно этому и рамки формы...

Для того, чтобы уяснить себѣ значеніе этого шага Бетховена, приведемъ примѣръ. Допустимъ, что композиторъ задумалъ написать симфонію. Въ ней онъ выражаетъ извѣстное содержаніе. Содержаніе это таково, что симфонія должна кончиться *andante*, полнымъ скорби и отчаянія. Слѣдуя же правиламъ, установленнымъ до Бетховена различными теоретиками, онъ исполнить своего намѣренія не можетъ, такъ какъ согласно старому ученію о формахъ музыки симфонія непременно должна кончаться финаломъ въ темпѣ *allegro*. Очевидно, что композиторъ въ полномъ правѣ нарушить ученіе о формахъ и при сочиненіи своей симфоніи слѣдовать только своему внутреннему голосу. Со-

держаніе обусловливаетъ форму. Ясно, что подобныхъ случаевъ композитору можетъ представиться очень много, и что нарушенія формы могутъ происходить тоже очень часто.

Сочиненія Бетховена послѣдняго его періода впервые установили это отношеніе между содержаніемъ и формою. Что можетъ быть по формѣ менѣе похоже на сонату, чѣмъ его послѣднія сонаты? Или что менѣе подходит къ общепринятымъ представленіямъ о квартетѣ, чѣмъ его послѣдніе квартеты? А между тѣмъ эти сонаты и квартеты принадлежатъ къ высшимъ созданіямъ человѣческаго генія въ этомъ родѣ музыки.

Всякое музыкальное произведеніе, написанное на опредѣленный сюжетъ, принадлежитъ музыкѣ программной? Слѣдовательно программность въ музыкѣ есть присутствіе въ ней извѣстнаго содержанія, независимо отъ того, сообщилъ композиторъ это содержаніе публикѣ, или нѣтъ *).

Съ этой точки зрѣнія баллады Шопена, сонаты, квартеты, симфоніи Бетховена необходимо отнести къ музыкѣ программной, хотя композиторы ихъ и не сообщили намъ ихъ содержанія. Всякій, кто слушаетъ эти произведенія можетъ силою своего воображенія уяснить себѣ и понять ихъ содержаніе.

Можетъ быть съ другой стороны и такой случай, что композиторъ не пожелаетъ предоставить толкованіе содержанія своего произведенія на полный произволь слушателя. Тогда онъ прилагаетъ къ своему сочиненію *программу*, т. е. изложеніе того сюжета, который побудилъ его написать данное произведеніе.

Не нужно думать, что въ этомъ случаѣ фантазія слушателя будетъ стѣснена, чѣмъ уменьшится дѣйствіе музыки. Музыка и при этомъ остается все тѣмъ же искусствомъ, языкъ котораго часто нельзя выразить языкомъ разговорнымъ. Программа, приложенная къ музыкальному произведенію, даетъ только точки отправленія нашей фантазій и чувствамъ. Слушая, на примѣръ, скерцо

*) Обыкновенно подъ программной музыкой разумѣютъ такую музыку, содержаніе которой сообщено композиторомъ слушателю. Очевидно, что приведенное намъ опредѣленіе шире.

6-й симфоніи Бетховена не зная его программы, мы, конечно, поняли бы его основное настроеніе, но дальше, можетъ быть, и не пошли бы, не теряясь въ произвольныхъ нашихъ догадкахъ. Но разъ намъ извѣстна программа этого скерцо — «Lustiges Zusammensein der Landleute, — то все дѣло измѣняется. Фантазія наша направлена извѣстнымъ образомъ и можетъ тогда работать вполне свободно, пользуясь всѣми деталями Бетховенской музыки.

Программа, т. е. сюжетъ, побудившій композитора написать извѣстное произведеніе, можетъ, очевидно, быть весьма разнообразнымъ.

Прежде всего самъ композиторъ можетъ задумать и выразить въ музыкѣ извѣстное содержаніе. Затѣмъ онъ можетъ воспользоваться уже готовымъ произведеніемъ литературнымъ. Вовсѣхъ этихъ случаяхъ музыка, конечно, не передаетъ словъ программы: она рисуетъ намъ картины ея, чувства и мысли, соотвѣтствующія ей. Замѣтивъ это мы легко поймемъ возможность написать музыку на сюжетъ какого нибудь произведенія искусствъ пластическихъ: живописи, скульптуры *).

Историческій ходъ развитія музыки изложенъ Листомъ въ его знаменитой статьѣ: «Harold en Italie», Symphonie par H. Berlioz. Въ ней онъ подробно рассказываетъ путь, по которому шла музыка въ своемъ развитіи, доказываетъ, что *программность* есть логическій и естественный выводъ, къ которому должна была и дѣйствительно пришла музыка.

Имѣя въ виду указанные выводы: программность и зависимость формы отъ содержанія, Листъ создалъ совершенно новую, небывалую до него форму инструментальной музыки, которую онъ назвалъ *симфоническими поэмами*.

Отъ прежнихъ симфоній произведенія эти отличаются тѣмъ, что не раздѣлены на нѣсколько опредѣленныхъ частей и тѣмъ, что построеніе ихъ обусловлено лишь ихъ содержаніемъ. Симфоническихъ

*) Листъ очень любилъ писать музыку на сюжеты произведеній пластическихъ искусствъ. Сюда относятся напр. уже упомянутые: *Penseroso, Spasmo*, а также симфоническая поэма «Hunnen-schlacht» и, наконецъ, его *Danse macabre*, созданный подъ впечатлѣніемъ картины флорентинскаго художника Андрея Орканья: Триумфъ смерти.

поэмъ у Листа 13: *Ce qu'on entend sur la montagne, Tasso, Les préludes, Orphée, Prométhée, Mazepa, Festklänge, Héroïde funèbre, Hungaria, Hamlet, Hunnen-schlacht, Ideale, Von der Wiege bis zum Grabe*. Вотъ что пишетъ Вагнеръ про симфоническія поэмы: «Меня поразила, ранѣе всего, великая и выразительная *опредѣленность* передачи предмета: это былъ, конечно, уже не самъ предметъ, какъ его высказалъ поэтъ въ своихъ стихахъ, но тотъ другой, совершенно недостижимый для описанія предметъ, на который надо только дивиться: какъ же онъ ясно, опредѣленно, сжато и легко, постижимо можетъ представляться нашему чувству! Эта гениальная *отрицательность* музыкальной концепціи высказывается у Листа тотчасъ же, въ самомъ началѣ музыкальной пьесы съ такою силою, что я часто, послѣ первыхъ 16-ти тактовъ долженъ бывалъ съ удивленіемъ воскликнуть: «довольно, у меня уже все есть!..» Знаете ли вы музыканта музыкальнѣе Листа, знаете ли вы музыканта, который заключалъ бы въ себѣ болѣе богатыхъ и глубокихъ силы музыки? Такого, который чувствовалъ бы тоньше и нѣжнѣе, который болѣе бы зналъ и умѣлъ, былъ бы богаче одаренъ отъ природы и энергичнѣе образовалъ бы себя? Если другого такого вы не знаете, то доврѣйтесь же этому единственному и будьте увѣрены, что вы всего болѣе разбогачаете тамъ, гдѣ вы теперь только боитесь уцербать...»

Болѣе подходитъ къ прежнему понятію о симфоническихъ произведеніяхъ — «симфонія» Листа, *Divina Comedia*, хотя она представляетъ изъ себя по содержанію также совершенно новое явленіе.

Согласно раздѣленію самой поэмы Данта и симфонія Листа дѣлится на три части, съ тою только разницею, что 2-ая и 3-я части непрерывно слѣдуютъ другъ за другомъ.

Первая часть посвящена изображенію ада, страдавій грѣшниковъ. Нѣтъ въ немъ мѣста какой либо надежды на спасеніе. Тупое отчаяніе, вопли страданія, глубокій мракъ адской бездны — вотъ главные моменты первой части симфоніи. Лишь мимолетно проносятся передъ слушателемъ двѣ прекрасныя тѣни Франчески да Римини и Паоло. И на

слушателя вѣсть пѣжностью и тихою скорбью страданія. Но адскій вихрь уноситъ отъ насъ чудные образы. Мы снова среди стоновъ и воплей. Чистилище. Чудная, тихая ночь. На небѣ сверкають звѣзды. Глубокая тишина и спокойствіе. Но эта тишина и спокойствіе не даютъ еще полного блаженства очистившимся посредствомъ страданія душамъ. Они жаждутъ большаго съ горичею вѣрою и надеждою, съ глубокимъ раскаяніемъ стремятся достигнуть высшей степени его. Страданіе и раскаяніе очищаютъ души грѣшниковъ. Тихо и торжественно раздается Magnificat. Настаетъ великій моментъ окончательнаго счастья и блаженства. Души, прошедшія всѣ ступени очищенія, наконецъ, удостоиваются вѣчнаго успокоенія и блаженства передъ лицомъ Бога. Звуками Аллилуйя и Осанна кончается симфонія. — Все произведение проникнуто глубокимъ чувствомъ вѣры. Всякій, кто разъ слышалъ его, никогда не забудетъ впечатлѣнія, вызваннаго имъ. Такъ писать могъ только гений; по выраженію поэта:

...Ничто не останено имъ
Подъ солнцемъ живыхъ безъ прѣвѣта;
На все отозвался онъ сердцемъ своимъ,
Что просить у сердца отвѣта;
Крылатою мыслью онъ міръ облетѣлъ,
Въ одномъ безпредѣльномъ нашелъ ей
предѣлъ.

Близко по настроенію къ первой части «Divina Comedia» стоитъ «Danse macabre» Листа. Онъ справедливо можетъ быть названъ апофеозомъ смерти. Цѣлый рядъ гениальныхъ варіацій изображаетъ разрушительное и грозное шествіе царицы міра—смерти, безжалостная коса которой безъ разбора коситъ и юношу и старика, гордаго рыцаря и смиреннаго монаха. Все произведение проникнуто мрачнымъ настроеніемъ и по силѣ творчества принадлежитъ къ самымъ глубокимъ твореніямъ человѣческаго гения.

Въ 1858—59 г. Листомъ были написаны двѣ симфоническихкія картины: сцены изъ «Фауста» Ленау «Ночное шествіе» (Der nächtliche Zug) и Mephisto-Walzer (сцена въ деревенской корчмѣ).

«Ночное шествіе». Темная ночь въ лѣсу. Дуновеніе весны. Фаустъ, обуреваемый страстями, ѣдетъ погруженный

въ свои тяжелыя и безотвѣтныя думы. Вдругъ навстрѣчу ему медленно идетъ процессія монаховъ; тихо, торжественно идетъ она подъ звуки католическаго псалма. Необыкновеннымъ величіемъ вѣсть отъ этихъ простыхъ, но трогательныхъ звуковъ... Процессія проходитъ. Фаустъ, оставшись одинъ, чувствуетъ въ душѣ своей цѣлую бурю: звуки псалма пробудили въ немъ все раскаяніе и сожалѣніе объ утраченной вѣрѣ, о бесплодно проведенной юности. Припавъ къ гривѣ коня, онъ плачетъ, какъ еще никогда въ жизни не плакалъ.

Другой эпизодъ изъ того же «Фауста» Ленау Mephisto-Walzer (Сцена въ деревенской корчмѣ)—общеизвѣстенъ. Это необыкновенно смѣло и гениально задуманная и выполненная композиція. Симфонія Листа «Фаустъ» (по Гёте) далеко еще не получила той извѣстности, какой она заслуживаетъ по своему значенію. Она состоитъ изъ трехъ частей, которыя являются характеристиками Фауста, Гретхенъ и Мефистофеля. Къ нимъ присоединена еще четвертая часть—заключительный хоръ: Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis...

До сихъ поръ рѣчь шла о симфоническихкіхъ произведеніяхъ Листа. Въ гораздо большей степени, чѣмъ они, извѣстны публикѣ фортепіанныя созданія его и самыми извѣстными изъ нихъ являются безпорно венгерскія рапсодіи. Онѣ давно уже получили право гражданства въ репертуарѣ всѣхъ піанистовъ. Каждая изъ нихъ состоитъ изъ нѣсколькихъ національных венгерскихъ мотивовъ, выбранныхъ и обработанныхъ съ такою цѣлю, чтобы рапсодія давала извѣстное общее впечатлѣніе, дѣлала бы ихъ подобными пѣснямъ «рапсодовъ», національных венгерскихъ пѣвцовъ. Въ своей книгѣ «Les Bohémiens et leur musique» Листъ говоритъ, что цикломъ всѣхъ рапсодій онъ хотѣлъ создать нѣчто вродѣ національнаго венгерскаго эпоса.

Кромѣ указанныхъ произведеній, къ веймарскому періоду Листа относятся его гениальная соната (посвященная Шуману), изумительный Scherzo und Marsch; въ этотъ же періодъ были закончены, дополнены и заново обработаны «Années de Pécinage».

Такою безпримѣрную дѣятельность по

всей справедливости можно назвать словами Вагнера — колоссальною (enorme Productivität). Но еще съ большимъ удивленіемъ и обожаніемъ должны будемъ мы отнестись къ ней, если обратимъ вниманіе на то, какъ встрѣчала публика произведенія Листа.

Въ Германіи его называли исключительно: Nicht Componist Franz Liszt, его созданія освистывали въ концертахъ, цѣлая армія критиковъ старалась доказать ничтожество этихъ сочиненій. Въ своемъ увлеченіи, тупости, враждѣ ко всему новому и свѣтлому они не знали предѣловъ. Одинъ изъ нихъ, напримѣръ, называлъ его сонату—теперь по общему мнѣнію, замѣчательную—«сигналомъ для всѣхъ, чтобы свистать и стучать».

Гоненія на Листовскія сочиненія простирались до того, что многія изъ нихъ ему такъ и не удалось услышать въ исполненіи, а свою гениальную «Пляску смерти», написанную еще въ концѣ 50-хъ годовъ, онъ услышалъ въ исполненіи лишь въ 1881 году, т. е. всего за пять лѣтъ до своей смерти. При свиданіяхъ съ В. В. Стасовымъ (1869 г.), Кюи (1876 и 1881 г.), Бородинымъ—Листъ съ изумленіемъ и съ радостью услышалъ, что у насъ въ Россіи «Danse macabre» почитается представителями новой русской музыки за одно изъ высшихъ созданій человѣческаго духа.

Но Листъ нисколько не обращалъ вниманія на враждебныхъ ему критиковъ, на неуспѣхъ своихъ сочиненій. Гордо и непоколебимо оставался онъ при своихъ убѣжденіяхъ, повинувшись лишь вдохновенію, которое въ немъ такъ и было ключемъ. «Мои старинныя слабости не покидаютъ меня», писалъ онъ Брейткопфу и Гертелю, «Всего печальнѣе, хуже—мое упрямое сочинительство; но у меня вертятся въ головѣ такія удивительныя вещи, что мнѣ невозможно ихъ не записывать»...

Вотъ эта то потребность созданія, богатство вдохновенія давали ему силу стойко выносить всѣ нападки на свое творчество. «Время все разсудить, и я могу съ полнымъ спокойствіемъ ожидать того времени, когда больше стануть разсматривать, узнавать и выслушивать мои партитуры, чѣмъ швырять ихъ прочь и освистывать. Низкія мальчишескія продѣлки, хотя бы даже въ концертныхъ

залахъ и газетныхъ статьяхъ, еще не могутъ считаться доказательствами, имѣющими значеніе для будущаго времени...»

Листъ не только не старался распространять въ публикѣ свои сочиненія, но даже и другихъ близкихъ ему людей, желавшихъ дѣлать это, удерживалъ отъ этого. Онъ словно забылъ всякое авторское самолюбіе, рѣшилъ разъ навсегда, что въ данное время произведенія его не могутъ еще имѣть успѣха. Въ 1856 году онъ писалъ штетинскому капельмейстеру Риттеру, желавшему исполнить его симфоническія поэмы: «Не взирая на всѣ ваши дружескія увѣренія, я сомнѣваюсь въ возможности успѣха. Прямой, ясный смыслъ публики находится еще слишкомъ въ привязи у ежедневной болтовни тѣхъ людей, у которыхъ вѣчно на губахъ «но» и «однакоже», которые промышляютъ критикою и, кажется, поставили себѣ задачею задушить всякое живое стремленіе: они думаютъ доказать этимъ свою почтенность и важность, и потому я смотрю на распространеніе моихъ сочиненій просто какъ на опрометчивость. Вы требуете мои симфоническія поэмы, «Орфей», «Тассо», «Festklänge», любезный другъ! Но сообразили ли вы, что въ «Орфеѣ» нѣтъ никакого срединнаго развитія (Durchführungssatz), что «Тассо» не празднуетъ никакого психологическаго триумфа (за что его и срамилъ одинъ остроумный критикъ), а «Festklänge» казались немного дикими даже нашему другу Полю! И притомъ, куда же годится въ священную область симфоніи, вся эта сволочь (Canaille), ударные инструменты, тарелки, трианглъ, большой барабанъ? Все это, повѣрьте мнѣ, только заблужденіе и путаница понятій, но также и посрамленіе самой симфоніи! Но если вы не будете со мной согласны, то позвольте васъ удержать, по крайней мѣрѣ, отъ слишкомъ дерзкаго компрометированія, такъ сказать, у самыхъ вратъ берлинской непогрѣшимой критики. Я не желаю втягивать и васъ въ погибель моими шутковскими музыкальными созданіями».

Въ другомъ письмѣ: «Вы знаете, я всегда совѣтую моимъ друзьямъ не загромождать концерты моими произведеніями. Сколько бы они ни потеряли при

этомъ, все-таки они ничего не потеряютъ подождавши. Станемте давать ихъ свѣту въ гомеопатическихъ приемахъ и рѣдко». — «Я рѣшился заниматься моими сочиненіями только въ томъ отношеніи, что пишу ихъ, и ничуть не помышляю объ ихъ распространеніи. Если даже предложить, что въ нихъ есть какое нибудь достоинство, еще довольно будетъ времени замѣтить его, пока я живъ, или когда нибудь послѣ. Симпатій моихъ друзей (самыхъ избранныхъ) вполне достаточно для меня; остальной міръ можетъ говорить, что ему угодно».

И въ самомъ дѣлѣ, развѣ могли на него подѣйствовать нападки критиковъ, когда онъ въ себѣ ощущалъ безпредѣльную силу и желаніе сочинять.

«Какъ ты видишь, писалъ онъ своему двоюродному брату, нѣтъ возможности выбить у меня изъ головы эту блажь, писать ноты: не взирая ни на какія добрыя поученія и ни на какіе дружескіе совѣты, я дерзко рѣшаюсь утверждать, что вотъ уже много лѣтъ я ничего не нахожу умнѣе, — да и впредь до конца жизни буду находить, — какъ сочинять, да и только. Какое же занятіе можетъ быть еще безобиднѣе, особливо когда вспомнишь, что я никому не навязываю своихъ сочиненій и, напротивъ, очень часто просилъ, чтобъ меня избавляли отъ иныхъ слишкомъ недобросовѣстныхъ исполненій».

Чудная, изумительная личность!

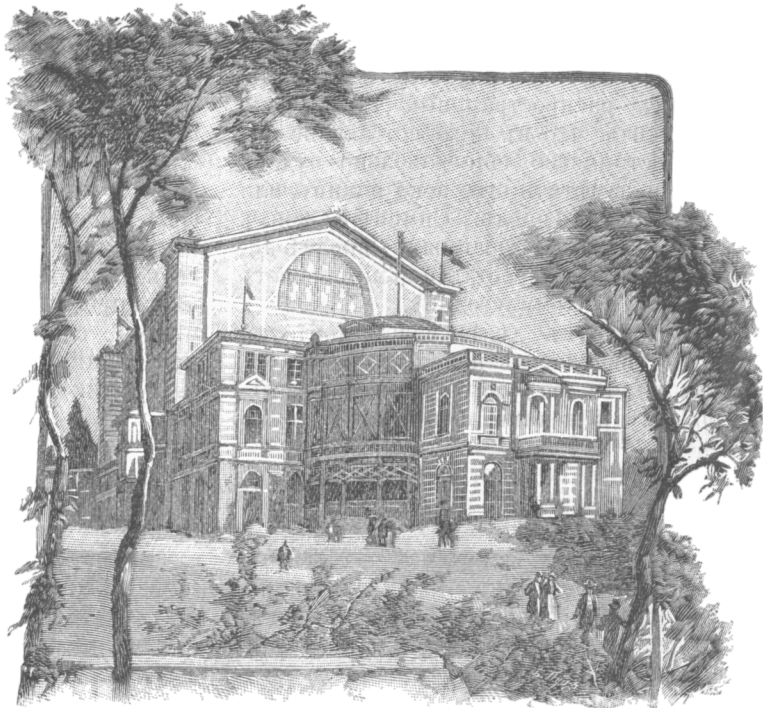
И. Корзухинъ.

(Окончаніе будетъ).



20-ЛѢТІЕ БАЙРЕЙТСКАГО ТЕАТРА.

I.



Вагнеровскій театр въ Байрейтѣ.

Вагнеровскій театр въ Байрейтѣ, или, какъ его вѣмцы называютъ, «домъ торжественныхъ игръ» (Festspielhaus), справляя нынѣ *двадцатилѣтіе* своего существованія. Это былъ великій праздникъ для всѣхъ послѣдователей Вагнера, а они распространены по всей Европѣ, т. е. нынѣ Вагнеромъ занимаются въ 100 разъ больше, нежели 20 лѣтъ тому назадъ. Для торжества и въ память первой постановки — нынѣ исполнена была вся тетралогія «Перстень» Нибелунговъ (хотя вагнеріанцы и считаютъ ее трилогіей съ предвечеріемъ, но я положительно нахожу цѣлесообразнѣе называть «Перстень» — *тетралогіей*, фактически состоящей изъ *четырехъ* музыкальныхъ драмъ, тѣсно связанныхъ между собою). Кромѣ новой постановки и особенностей исполненія, о чемъ я скажу ниже, — настоящій юбилей сопровождался цѣлымъ рядомъ изданій, изслѣдованій и т. д. и т. д., обогатившихъ и безъ того богатую «вагнеріану».

Весь *передовой* музыкальный міръ интересовался этимъ юбилеемъ. Пропелъ онъ незамѣтно только для Россіи. До Вагнера наша публика и большинство музыкантовъ еще не доросли, это во первыхъ; во вторыхъ, у насъ было *свое*

замѣчательное событіе — Всероссійская выставка въ Н.-Новгородѣ (правда, что и на несъ русская публика не обратила должнаго вниманія); а въ третьихъ, наконецъ, намъ лѣтомъ и осенью положительно не до юбилеевъ, фестивалей и иныхъ помпезныхъ событій — нужно побольше нагуляться, собирать ягоды, собирать грибы — гдѣ тутъ думать о Вагнерѣ и Байрейтѣ. Вотъ будетъ у насъ мода на Вагнера — ну тогда другое дѣло! Тогда мы и на стѣну отъ рвенія полеземъ, и барышникамъ доставимъ доходъ, и брошюрокъ накупимъ, и рты развѣвать будемъ отъ удивленія и восхищенія, внутренне проклиная четырехдрамную скуку Вагнера, въ которой нѣтъ даже арии или дуэта, на которыхъ можно было бы отдохнуть, ни даже балета...

Это со стороны публики. Со стороны же музыкальной я должна сознаться, что совѣстно пропускать мимо ушей такое событіе, не стараясь узнать о немъ поближе. Если мы хотимъ принадлежать музыкальной *Европѣ*, то такъ

и должны дѣйствовать. — Вагнеръ, самъ по себѣ, настолько крупное и выдающееся явленіе въ исторіи музыкальнаго искусства и влияніе его на русскій музыкальный міръ было, есть и будетъ настолько не замѣтно, что пора о немъ начать высказываться подробнѣе и трезвѣе, нежели то дѣлалось у насъ прежде: или возносили до небесъ, или хаяли до безстыдства; кричали, или пожимали плечами отъ недоумѣнія.

Настоящей статьёй я хочу только: 1) напомнить обстоятельство возникновенія Байрейтскаго театра, и 2) сообщить нѣкоторыя свѣдѣнія о празднованіи нынѣшняго юбилея.

II.

Рихардъ Польш—старѣйшій вагнеріанецъ, 70-лѣтіе со дня рожденія котораго на дняхъ торжественно отпраздновали въ Баденъ-Баденѣ, въ своихъ воспоминаніяхъ по поводу нынѣшняго Байрейтскаго юбилея, восклицаетъ: «кто бы могъ когда либо подумать, что переживетъ то, что теперь отстоитъ отъ насъ на 20 лѣтъ? — Не то чтобы мы [т. е. тѣсный кружокъ Вагнера, вѣровавшій въ его творческую и организаторскую силу] когда либо сомнѣвались въ приведеніи въ исполненіе прозговъ будущаго *Рих. Вагнера*. Разъ онъ имѣлъ непоколебимо въ виду что-нибудь, проведено и исполненіе котораго онъ ставилъ задачей своей жизни,—онъ и велъ то твердо къ своей цѣли. Онъ не отступалъ; да онъ этого и не могъ сдѣлать — это было его миссіей, назначеніемъ. Эта миссія была, однако, настолько громаднa, что никто—даже онъ самъ—не могъ сказать: *когда, гдѣ и какъ* приведетъ онъ ее въ исполненіе».

Эта миссія Вагнера была реформа, или вѣрнѣе созданіе новой музыкальной драмы, начало которой было положено «Тангейзеромъ», конецъ заключался въ «Нибелунговомъ перстнѣ» и «Парсифалѣ», а апоѳеозъ—въ Байрейтскомъ вагнеровскомъ театрѣ (Festspielhaus).

Кульминационнымъ пунктомъ дѣятельности Вагнера вагнеріанцы справедливо считаютъ «Нибелунговъ перстень», т. е. сказаніе и связанная съ нимъ изслѣдованіе его, опубликованіе, созданіе этой музыкальной драмы и созданіе собственнаго «дома торжественныхъ дѣйствій».

Работа надъ «Нибелунгами» — одна изъ величайшихъ творческихъ работъ нашего столѣтія. Здѣсь невозможно прослѣдить всю нить изслѣдованій, борьбы, весь процессъ возникновенія этого великолѣпнаго музыкальнаго памятника. Изъ одной драмы—«*Зигфридъ*», у Вагнера выросло крупное, необычайное созданіе четырехъ, тѣсно-сплоченныхъ между собою, музыкальныхъ драмъ. Все было необычайно, почти невѣроятно: необычная обстановка, планировка, небывалый оркестръ, совсѣмъ сумасшедшія требованія отъ вокальныхъ исполнителей. Наконецъ — театръ, сцена! Гдѣ взять такое зданіе, могущее отвѣчать всѣмъ ужаснымъ, до мелочей разработаннымъ, требованіямъ композитора?!

Вагнеръ выпустилъ перваго голубя: у издателя Weber'a появилась вся четырехъдрамная поэма «Нибелунговъ перстень». — Голубь не возвратился. Книгу встрѣтили молчаніемъ — критика не знала, что съ нею дѣлать, какъ понять то, что хотѣлъ Вагнеръ сказать и сдѣлать. На цѣлый десятокъ лѣтъ отвернулся Вагнеръ отъ своихъ «Нибелунговъ» и принялся за «Тристана и Изольду». Окончаніе этой дивной драмы доставило только еще больше огорченій художнику. Драму пробовали поставить въ Карлсруэ и Вѣнѣ, но послѣ двухъ репетицій — объявили *неисполнимой*.

И въ это печальнѣйшее для Вагнера время, вдругъ протянулъ ему руку помощи, не только матеріальной, но и нравственной, — покойный баварскій король Людвигъ. Онъ предложилъ ему и мѣсто, и средства окончить чудную работу.

Быстро подвигалась музыкальная драма, но, въ то же время, все сильнѣе и сильнѣе точила мысль: какъ привести въ исполненіе весь остальной планъ, какъ поставить «Нибелунговъ», не обременя лишне щедрого короля-художника? Вагнеръ рѣшилъ дать нѣсколько концертовъ и этиамъ самымъ какъ бы выпустить *второго* голубя — ознакомить публику въ отрывкахъ съ своими музыкальными драмами. Въ программу должны были войти: скачка Валкирій, заклинаніе огня, похоронный маршъ Зигфрида и др. Не велика была масличная вѣтвь, принесенная голубемъ, но все же начало было положено. Не смотря на гвалтъ консервативной челяди, на крикъ,

свистъ, стоны, мяуканье и визжанье, — которыми встрѣтилъ противный Вагнеру лагерь его концерты и его программы (безъ сомнѣнія, нѣмецкій музыкальный мѣръ въ то время живо напоминалъ одну изъ самыхъ фантастическихъ ночей сказки Гримма, у котораго бѣсовская сволочь пляшетъ, гогочетъ и мяукаетъ неподобно!), не смотря на все это — ледъ былъ сломанъ — публика узнала хотя незначительную часть Вагнера, но Вагнера нового, смѣлаго, сильнаго. Концерты у публики (не у печати, какъ я уже сказала) имѣли успѣхъ и не малый, за то въ касетѣ будущаго вагнерскаго ферейна было почти пусто — концерты барыша не принесли. Тогда принялись за дѣло друзья Вагнера. Было основано Вангерово общество (Wagner-Verein), которое и стало собирать деньги для основанія фонда предпріятія. Бюловъ (въ то время еще не разошедшійся съ Вагнеромъ), Таузигъ и Эккертъ — принялись кюцертировать, все съ той же цѣлью.

Наконецъ, Вагнеръ не хотѣлъ больше ждать. «Начнемъ съ тѣмъ, что у насъ есть, говорилъ онъ. Увидить свѣтъ наше твердое намѣреніе привести задуманное — онъ самъ придетъ на помощь. До сихъ поръ онъ не вѣритъ въ исполненіе».

III.

Уже въ 1871 году Вагнеръ незамѣтно для всѣхъ осматривалъ *Байрейтъ*, приглядываясь и выбирая мѣсто для будущаго театра. Онъ рѣшилъ построить его въ Баварскомъ королевствѣ, въ благодарность за все добро, оказанное ему королемъ (не смотря на то, что, въ свое время, Баденъ-Баденъ хотѣлъ любезно предоставить Вагнеру великолѣпную площадь для его театра). Городъ подарилъ Вагнеру обширное мѣсто, лежащее близъ самаго города. Байрейтцы вѣрно предчувствовали всю будущую выгоду отъ этого предпріятія. Лучшие лица города: банкиръ *Feustel*, его зять *v. Gross* и бургермейстеръ *v. Munker* — вступили въ комитетъ.

Въ концѣ апрѣля 1872 г. придворный архитекторъ *O. Brückwald* въ Лейпцигѣ совершенно неожиданно получилъ предложеніе принять на себя завѣдываніе постройкой Байрейтскаго театра. Меньше, чѣмъ мѣсяць спустя, — 22 мая того же года происходила торжественная за-

кладка его зданія. По этому поводу Вагнеръ исполнилъ столь обожаемую имъ IX симфонію Бетховена.

Съ великими затрудненіями, частыми задержками, причиною которыхъ была несостоятельность вагнерскаго фонда, медленно подвигалась постройка театра. Но, наконецъ, когда зданіе было доведено до крыши — Вагнеръ приступилъ къ приготовленіямъ къ открытію своего *Festspielhaus'a*. На кличъ его откликнулись лучшіе артисты Германіи. Самъ императоръ общалъ присутствовать при освященіи новаго храма искусства.

Для Вагнера настали свѣтлые, солнечные дни; его звѣзда начинала сиять все ярче и ярче.

13-го августа 1876 г. было назначено открытіе Байрейтскаго театра. Артисты, любители первыхъ представленій, корреспонденты — съѣхались со всѣхъ государствъ Европы. Въ Байрейтѣ было больше враговъ Вагнера, нежели вагнеріанцевъ. О всякой неудачѣ постигавшей предпріятіе — спѣшили разнести по всему свѣту. А такихъ неприятностей было нѣсколько: пришлось отложить первое представленіе «Зигфрида»; чучело дракона Фафнера, заказанное въ Лондонѣ, было по ошибкѣ отправлено вмѣсто *Байрейта* — въ *Бейрутъ*! Да мало-ли было приключеній! Но все-же, первое представленіе «Нибелунгова перстня» состоялось.

Наканунѣ представленія «Золото Рейна» — пріѣхалъ Германскій императоръ Вильгельмъ, встрѣченный Вагнеромъ на вокзалѣ.

— «Я не вѣрилъ, что вы это выполните», сказалъ Государь. — Да и кто могъ ожидать, что уже въ 1876 г. Вагнеръ блестяще докажетъ всему міру, какъ онъ могъ исполнить взятую на себя великую задачу! — Благодаря присутствію императора — съѣздъ въ Байрейтѣ былъ громадный. Много князей, вельможъ, богачей, кромѣ массы музыкантовъ и любопытныхъ пріѣхали открывать Вагнеровскій театръ. Листъ тоже пріѣхалъ изъ Рима.

Вагнеръ, пріѣхавшій съ своей женой Козимой, встрѣтилъ, вмѣстѣ съ дирекціей театра, и провелъ Вильгельма въ княжескую ложу. Около семи часовъ вечера раздались фанфарные сигналы, на мотивъ призыва Доннера. Скоро въ но-

вомъ театрѣ настала тишина. Гдѣ то изъ глубины, подѣ сценой—изъ оркестра—послышалось низкое *Es* великолѣпнаго органаго пункта, открывающаго гениальную картину дѣвственнаго, подводнаго царства Рейна...

Байрейтскій театрѣ былѣ освященѣ звуками новой музыкальной драмы Вагнера!

IV.

Въ своихъ корреспонденціяхъ объ открытіи Вагнеровскаго театра, изданныхъ въ 1889 г. отдѣльной брошюрой, г. Кюи даетъ любопытныя подробности первыхъ представленій «Нибелунгова перстня» въ 1876 г. Я не памѣрена говорить о нихъ здѣсь и закончу настоящей очеркъ свѣдѣніями о нынѣшнихъ юбилейныхъ празднествахъ Байрейтскаго театра. Замѣчу, кстати, что тетралогія Вагнера облетѣла за этотѣ двадцатилѣтній промежутокъ времени почти всю Европу, а отдѣльныя ея части ставились даже въ Америкѣ. Въ «Allgemeine Musik-Zeitung», являющейся органомъ передоваго направленія музыкальной Германіи и представительницей вагнеровской школы—была напечатана, между прочимъ, статистическая таблица распространенія Вагнеровскихъ оперъ по всему музыкальному міру.

Главное руководство при нынѣшней постановкѣ «Нибелунгова перстня» приняла на себя, по обыкновенію, вдова композитора—Козима Вагнеръ. Она заказала всю новую обстановку, декораций; съ однимъ специалистомъ-художникомъ разработала новые костюмы для исполнителей цикла, далѣе отыскала но-

ваго пѣвца для партіи Зигфрида съ богатымъ, свѣжимъ голосомъ. По отзывамъ германской печати, однако, нѣкоторые новые замыслы Козимы Вагнеръ, особенно въ отношеніи декораций и постановки, были мало удачны и во многомъ уступали таковымъ при первомъ исполненіи «Нибелунгова перстня».

Для дирижированія были приглашены выдающіеся капельмейстеры Гансъ Рихтеръ и Феликсъ Мотль, далѣе Юліусъ Книзе и, наконецъ, за дирижерскимъ пультомъ Байрейтскаго театра впервые выступилъ сынъ творца «Нибелунговъ»—Зигфридъ Вагнеръ.

Исполнителями явились: г-жи Елена Гульбрансонъ, М. Weed, А. Meyer. К. Kösing, L. Aldridge, М. Брема, Е. Шуманъ-Хэйнци, О. Fremstad, Л. Леманъ-Калишъ, Reuss-Belcé, О. Зухеръ, J. v. Artneg, и гг. Бургшталлеръ, Геркейзеръ, Гроссъ, Фридрихсъ, Вахтеръ, Эльмбладъ, К. Перронъ, Брейеръ, Гренгъ, Фогль, Бахманъ, Розэ, Грюпинъ и Фуксъ.

Всего было 5 цикловъ представленій «Нибелунгова перстня» — 19—22, 26—29 іюля; 2—5, 9—12 и 16—19 августа.

Въ настоящемъ году съездъ былѣ едва-ли еще не бѣльшій, нежели 20 лѣтъ тому назадъ. Да оно и понятно—тогда большинствомъ только и руководило любопытство, желаніе присутствовать при провалѣ «Вагнеровской затѣи». Теперь не то; звѣзда Вагнера блеститъ уже слишкомъ ярко; всѣ враги, зависть, злоба, злорадство давно уничтожены подобно тому, какъ герой гениальной тетралогіи Вагнера убилъ на повалѣ чудовище Фафнера.

О. В—ва.



Вилла «Wahnfried» Вагнера въ Байрейтѣ.

АВТОБИОГРАФИЧЕСКІЙ НАБРОСОКЪ

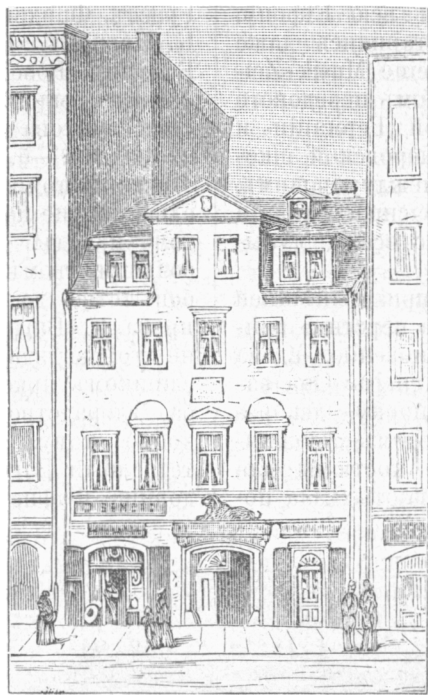
РИХ. ВАГНЕРА.

(Переводъ съ нѣмецкаго).

Я—*Виллельмъ Рихардъ Вагнеръ*— родился 22-го мая 1813 г. въ Лейпцигѣ. Мой отецъ былъ участковымъ дѣлопроизводителемъ и умеръ за полгода до моего рожденія. Мой отчимъ — Людвигъ Гейеръ, былъ актеромъ и живописцемъ; онъ написалъ также нѣсколько комедій, между которыми одна — «Виолетское избіеніе младенцевъ» — имѣла успѣхъ; съ нимъ наше семейство переселилось въ Дрезденъ. Онъ желалъ, чтобы я сталъ живописцемъ; однако, я не былъ способенъ къ рисованію. Отчимъ мой также скончался рано—мнѣ было всего семь лѣтъ. Незадолго до его смерти я разучивалъ на роялѣ: «*Üb' immer Treu und Redlichkeit*» и въ то время совершенную новость «*Jungfernkranz*» *) — за день до его смерти я долженъ былъ сыграть обѣ пьесы въ сосѣдней комнатѣ; я слышалъ, какъ онъ слабымъ голосомъ сказалъ моему матери: «быть можетъ онъ имѣетъ талантъ къ музыкѣ?» Рано утромъ, послѣ его смерти, мать во-

шла въ дѣтскую, каждому изъ дѣтей сказала что нибудь, а мнѣ сказала: «изъ тебя онъ хотѣлъ кое-что сдѣлать». Я помню, что долгое время воображалъ,

что изъ меня что нибудь да станетъ.— Девяти лѣтъ я поступилъ въ дрезденскую крестовую школу: я хотѣлъ учиться; о музыкѣ ничего не думалъ. Мои двѣ сестры хорошо учились играть на роялѣ, я слушалъ ихъ, самъ не занимаясь ни съ кѣмъ. Ничто не нравилось мнѣ такъ какъ «Фрейшютцъ»: часто видѣлъ я *Вебера*, проходящимъ мимо нашего дома, когда онъ возвращался съ репетицій; я на него всегда смотрѣлъ съ священной робостью. Домашній учитель, объяснявшій мнѣ Корнелія Непота, долженъ былъ, наконецъ, обучать меня и игрѣ на роялѣ. Едва успѣлъ я



Домъ въ которомъ родился Р. Вагнеръ.

покончить съ первыми упражненіями, какъ сейчасъ же и принялся тайно разучивать, сначала безъ нотъ, увертюру къ «Фрейшютцу»; учитель мой услышалъ однажды это и сказалъ, что изъ меня ничего не выйдетъ. Онъ былъ правъ; всю жизнь я не научился играть на фортепiano. Я сталъ играть, конечно, лишь

*) Хоръ дѣвушекъ изъ 3-го дѣйствія «Фрейшютца» Вебера.

для себя, только однѣ увертюры, и съ самой ужасной разстановкой пальцевъ. Однажды, я положительно не могъ чисто сыграть одинъ пассажъ и тогда же получилъ страшное стращеніе ко всѣмъ пассажиамъ. Изъ Моцарта я любилъ только увертюру къ «Волшебной флейтѣ»; «Донъ Жуанъ» былъ мнѣ противенъ, благодаря подписанному итальянскому тексту, онъ мнѣ казался такимъ пошлымъ. Это занятіе музыкой было, однако, только крупнымъ постороннимъ дѣломъ: главное было—греческій языкъ, латынь, мифология и древняя исторія. Я сочинялъ также стихи. Однажды умеръ одинъ изъ сотоварищей и учителемъ было задано сочинить стихотвореніе на его смерть—лучшее должно было быть напечатано. Мое было напечатано, однако лишь послѣ того, какъ и значительно очистилъ его отъ напыщенности. Тогда, мнѣ было одиннадцать лѣтъ. Я и захотѣлъ стать поэтомъ; я набрасывалъ трагедіи по образу греческихъ, въ чемъ мнѣ способствовало знакомство съ пьесами Апелія: Полидъ, Эталіецъ и др.; при этомъ я считался въ школѣ разумнымъ малымъ in litteris: уже въ терціи (3-емъ классѣ) я перевелъ двѣнадцать пѣсень *) Одиссеи. Однажды я принялся и за англійскій языкъ, только чтобы изучить вполнѣ Шекспира; я перевелъ монологъ Ромео метрически. Скоро я оставилъ, конечно, англійскій языкъ, но Шекспиръ остался для меня образцомъ. Я задумалъ большую трагедію, составленную приблизительно изъ Гамлета и Лира; планъ былъ въ высшей степени грандіозенъ: сорокъ два человѣка умирали въ теченіе пьесы и я былъ принужденъ, при изложеніи ея, заставить большинство изъ нихъ снова явиться въ видѣ привидѣній, такъ какъ въ противномъ случаѣ для послѣдняго дѣйствія у меня не хватило бы дѣйствующихъ лицъ. Эта пьеса занимала меня два года подрядъ. Я покинулъ въ это время Дрездентъ и крестовую школу и прибылъ въ Лейпцигъ. Въ тамошнее Николаевское училище я поступилъ въ третій классъ, послѣ того какъ въ дрезденской крестовой школѣ я былъ оставленъ во 2-мъ классѣ; это обстоятельство меня такъ огорчило, что я съ тѣхъ

поръ потерялъ всякую любовь къ филологическимъ занятіямъ. Я былъ лѣнивъ и распущенъ; моя большая трагедія одна меня только и интересовала. Въ то время какъ я ее кончалъ, я впервые услышалъ бетховенскую музыку въ лейпцигскихъ концертахъ Гевандгауза; впечатлѣніе ея на меня было всемогуще. Съ Моцартомъ я тоже подружился, благодаря его Реквиему. Бетховенская музыка къ «Эгмонту» настолько воодушевила меня, что я ни за что на свѣтѣ не хотѣлъ выпустить на подмошку уже оконченную трагедію иначе, какъ снабженной подобной же музыкой. Я надѣялся, нисколько не задумываясь, быть въ состояніи написать самому необходимую для этого музыку; но счелъ нужнымъ, предварительно, ознакомиться съ главными основаніями генералбаса. Чтобы съ этимъ быстро покончить, я раздобылъ на недѣлю «Методу генералбаса» Ложье и принялся ее усердно изучать. Ученіе не принесло, однако, столь скорыхъ плодовъ, какъ я предполагалъ; трудности его плѣняли и привлекали меня; я рѣшилъ стать музыкантомъ. Между тѣмъ наша семья провѣдала о большой трагедіи: она впала въ уныніе, такъ какъ стало ясно, что, благодаря ей, я положительно запустилъ ученіе, и меня, поэтому, заставили прилежно продолжать учиться. При такихъ обстоятельствахъ я скрывалъ тайное сознаніе своего призванія къ музыкѣ, но, тѣмъ не менѣе, въ совершенной тишинѣ, сочинилъ сонату, квартетъ и одну арію. Почувствовавъ себя достаточно созрѣвшимъ въ своихъ частныхъ занятіяхъ, я, наконецъ, открылся. Конечно, мнѣ пришлось выдержать сильную борьбу, такъ какъ домашніе мои и эту мою склонность къ музыкѣ должны были принимать только какъ мимолетную страсть, тѣмъ болѣе, что я не подкрѣпилъ ея достиженіемъ совершенства на какомънибудь инструментѣ. Тогда мнѣ было шестнадцать лѣтъ и благодаря чтеніямъ Гофмана я былъ полонъ самаго безумнаго мистицизма: днемъ, въ полуснѣ меня преслѣдовали видѣнія, въ которыхъ воплощались основной тонъ, терція и квинта и открывали мнѣ ихъ важное значеніе, — все что я записывалъ поражало глупостью. Наконецъ, мнѣ доставили воз-

*) Вагнеръ называетъ книгамъ (Bücher) отдельные пѣсни Одиссеи.

возможность заниматься съ серьезнымъ музыкантомъ—бѣдняга много терпѣлъ отъ меня; онъ долженъ былъ объяснять мнѣ то, что казалось мнѣ наиболѣе значительнымъ и важнымъ—интерваллы и аккорды. Что могло болѣе огорчить моихъ домашнихъ, какъ то, что я и въ этихъ занятіяхъ оказался безпорядочнымъ и распушеннымъ? Учитель покачивалъ головой и выходило такъ, что и въ этомъ я не общалъ сѣбѣ чѣмъ нибудь порядочнымъ. Охота къ занятію начинать хромать все больше и больше и я предпочелъ писать увертюры для большого оркестра, изъ которыхъ одна была однажды исполнена въ Лейпцигскомъ театрѣ. Эта увертюра была кульминаціоннымъ пунктомъ моего безразсудства; для большого уразумѣнія тому, кто захотѣлъ бы изучить мою партитуру, я думалъ ее расписать различными червяками: струнными—красными, деревянныя духовыя—зелеными и мѣдь—черными. Девятая симфонія Бетховена, въ сравненіи съ этой чудесно скомбинированной увертюрой должна была оказаться плейельской сонатой. При исполненіи ея мнѣ повредили, регулярно повторяющіеся каждыя четыре такта, громкіе удары литавръ: отъ изумленія. въ началѣ, отъ упрямства литавриста въ явномъ невѣдѣніи, публика першла въ глубоко огорчившую меня веселость. Это первое исполненіе моего сочиненія произвело на меня глубокое впечатлѣніе.

Но вотъ настала іюльская революція; сразу сѣбѣлся я революціонеромъ и пришелъ къ убѣжденію, что каждый порядочный человѣкъ долженъ былъ заниматься исключительно политикой. Я чувствовалъ себя хорошо только съ политическими произведеніями; и началъ также увертюру съ политическимъ сюжетомъ. Такимъ образомъ я покинулъ школу и поступилъ въ университетъ, не съ тѣмъ намѣреніемъ, однако, чтобы посвятить себя занятіямъ въ какомъ нибудь факультетѣ, такъ какъ я уже былъ предназначенъ музыкѣ, а просто, чтобы слушать философію и эстетику. При такихъ обстоятельствахъ я совершенно не рассчитывалъ образоваться; но за то предался всякимъ студенческимъ выходкамъ и притомъ съ такимъ великимъ легкомысліемъ и усердіемъ, что

онѣ мнѣ скоро опротивили. Я причинялъ моимъ домашнимъ въ то время много заботъ—музыку свою я почти совершенно забросилъ. Скоро, однако, я опомнился и почувствовалъ необходимость приняться снова за строго опредѣленные занятія музыкой и осторожность заставила меня искать подходящаго человѣка, который возбудилъ бы во мнѣ новую любовь къ дѣлу и просвѣтилъ меня основательнымъ преподаваніемъ. Этотъ человѣкъ былъ *Теодоръ Вейнлигъ*, канторъ школы Св. Томы въ Лейпцигѣ. Хотя и до того пробовалъ работать въ фугѣ, все же съ нимъ лишь я началъ основательныя занятія контрапункта, который онъ имѣлъ счастливую особенность преподавать играя. Въ это время я лишь искренно позналъ и полюбилъ Моцарта. Я сочинилъ сонату, лишенную всякой напыщенности, въ простомъ, непринужденномъ родѣ. Эта въ высшей степени скромная работа была напечатана у Брейткопфа и Гертеля. Съ Вейнлигомъ я окончилъ свои занятія менѣе, чѣмъ въ полгода; онъ отпустилъ меня лишь только тогда, какъ я сталъ съ легкостью рѣшать труднѣйшія контрапунктическія задачи. «Вы приобрѣли этими сухими занятіями *самостоятельность*» сказалъ онъ мнѣ. Въ концертахъ лейпцигскаго Гевандгауза была сыграна за это-же время съ ободряющимъ успѣхомъ одна моя увертюра. сочиненная по бетховенскому образцу; теперь мною лучше усвоенному. Среди массы другого дѣла я работалъ также надъ симфоніей, гдѣ мнѣ главными образцами служили Бетховенъ и Моцартъ, въ особенности большая с-диг'ная симфонія послѣдняго. Моимъ идеаломъ была кристальная прозрачность и сила, не исключаяющія нѣкоторой капризности настроенія. Имѣя въ рукахъ готовую симфонію я лѣтомъ 1832 г., поѣхалъ въ Вѣну, чтобы хоть мелькомъ познакомиться съ этимъ пресловутымъ *музыкальнымъ* городомъ. Слышанное и видѣнное тамъ, меня мало удовлетворило: вездѣ, куда бы ни являлся, я слышалъ лишь «Цампу» и попури Штрауса изъ этой оперы. То и другое—въ особенности тогда—было для меня настоящимъ ужасомъ. На обратномъ пути я остановился на нѣкоторое время въ Прагѣ, гдѣ познакомился съ Діолисіемъ

Веберомъ и Томашекомъ; благодаря первому, многія изъ моихъ сочиненій, между прочимъ симфонія, были исполнены въ консерваторіи. Точно также я сочинилъ тамъ оперное либретто трагическаго содержанія: «Свадьба» («Die Hochzeit»). Я болѣе не помню, откуда заимствовалъ этотъ средневѣковый сюжетъ: одинъ безумно влюбленный проникаетъ черезъ окошко въ спальню невѣсты своего друга, гдѣ послѣдняя ждетъ прибытія жениха; невѣста борется съ безумцемъ и сбрасываетъ его во дворъ гдѣ онъ, разбившись, умираетъ. Когда происходить похороны, невѣста вдругъ вскрикиваетъ и падаетъ бездыханною на трупъ. Вернувшись въ Лейпцигъ, я тотчасъ же сочинилъ первый нумеръ—большой секстетъ съ хоромъ, которымъ Вейндлигъ остался очень доволенъ. Но моей сестрѣ рѣшительно не понравилось либретто и я уничтожилъ его безъ слѣдовъ. Въ январѣ 1833 г. моя симфонія была исполнена въ концертахъ Гевандгауза и имѣла большой успѣхъ. Тогда же познакомился съ Лаубе.

Я поѣхалъ провѣдать брата въ Вюрцбургъ и оставался тамъ весь 1833 годъ; мой братъ, какъ опытный пѣвецъ, былъ настоящей находкой для меня. Въ этомъ году я сочинилъ трехактную романтическую оперу «Фей» («Die Feen»), для которой самъ составилъ либретто по Гюцци «Die Frau als Schlange» («Женщина-змѣя»). Образцами мнѣ служили Бетховенъ и Веберъ; ансамбли мнѣ удались,—особенно много эффекта обѣщаль финаль 2 акта. Отрывки изъ этой оперы, исполненные въ вюрцбургскихъ концертахъ, весьма понравились публикѣ. Съ самыми лучшими надеждами на счетъ законченной работы, я отправился въ началѣ 1834 г. въ Лейпцигъ и представилъ оперу на разсмотрѣніе директору тамошняго театра. Не смотря на выраженную послѣднимъ готовность удовлетворить моему желанію, я все-таки очень скоро пришелъ къ убѣжденію, къ какому долженъ прійти въ настоящее время каждый нѣмецкій оперный композиторъ: мы не имѣемъ рѣшительно никакого кредита на отечественныхъ сценахъ—благодаря успѣхамъ французовъ и итальянцевъ, и исполненіе нашихъ оперъ есть лишь благосклонность, которую нужно еще вымаливать. Испол-

неніе моихъ «Фей» было на долго отложено. Между тѣмъ мнѣ удалось услышать г-жу Девриенъ въ «Ромео и Юліи» Беллини—я былъ пораженъ, что такая незначительная музыка не помѣшала проявиться необыкновенному дарованію пѣвицы. На меня вапало сомнѣніе въ средствахъ, ведущихъ къ большому успѣху: конечно, я былъ очень далекъ, чтобы признавать за Беллини большія заслуги; тѣмъ не менѣе мнѣ казалось, что элементы беллиниевской музыки гораздо болѣе способны вызвать энтузіазмъ публики, чѣмъ та безэливо-мелочная добросовѣстность, съ которой мы, нѣмцы, даемъ свѣту часто лишь вымученные недовоски. Но безличность современной итальянской музыки и фривольное легкомысліе новѣйшихъ французовъ, казалось мнѣ, представляли удобную почву для побѣды серьезной нѣмецкой школы надъ ея соперниками—побѣды съ помощью болѣе удачно-выбранныхъ музыкальныхъ средствъ, съ помощью созданія истинныхъ шедевровъ музыкальнаго искусства.

Тогда мнѣ было двадцать одинъ годъ и моя душа была раскрыта для наслажденія жизнью и для радостнаго міросозерцанія; «Ardinghello» и «молодая Европа» составляли кодексъ моей вѣры: Германія мнѣ казалась лишь незначительной частицей свѣта. Я уже вышелъ тогда изъ цѣпей абстрактнаго мистицизма и учился *любить* матерію. Самую высшую цѣнность имѣли въ моихъ глазахъ красота, остроуміе и умъ: что касается до музыки, то всѣ эти элементы я находилъ у итальянцевъ и французовъ. Я почти отказывался отъ моего идеала Бетховена; его послѣдняя симфонія казалась мнѣ конечнымъ моментомъ великой художественной эпохи, превзойти которую, а въ указанныхъ ей предѣлахъ достигъ самостоятельности—никто не можетъ. Это долженъ былъ, повидимому, чувствовать и Мендельсонъ, выступившій вначалѣ съ небольшими оркестровыми произведеніями, современно исключавшими большую закругленную форму бетховенской симфоніи; вѣроятно, онъ хотѣлъ, начавъ съ небольшой, совершенно свободной формы, выработать себѣ впоследствии свою собственную, большаго размѣра. Мнѣ казалось, что все окру-

жающее меня находится въ какомъ-то броженіи: подчиниться послѣднему я считалъ за вполне естественное. Во время одной пріятной лѣтней поѣздки на богемскія воды, я набросалъ планъ для новой оперы «Запрещеніе любви» («Das Liebesverbot»), матеріаломъ для чего мнѣ послужила «Мѣра за мѣру» Шекспира, но я видоизмѣнилъ сюжетъ въ духѣ «молодой Европы» и лишилъ его шекспировскаго серьезнаго духа: свободная открытая чувственность одерживала у меня здѣсь побѣду надъ пуританскимъ лицемѣріемъ. Еще лѣтомъ того же года (1834) мнѣ было предложено мѣсто музыкальнаго директора при магдебургскомъ театрѣ, гдѣ я вполне удачно сумѣлъ примѣнять на дирижерской практикѣ свои музыкальныя познанія. Постоянное сношеніе съ артистами, за кулисами и передъ рампой, вполне отвѣчало моей потребности къ разсѣянію. Я приступилъ, наконецъ, къ сочиненію упомянутой оперы «Запрещеніе любви». Въ одномъ концертѣ была исполнена увертюра къ «Феямъ»; она очень понравилась. Не смотря на это, я потерялъ всякую охоту къ послѣдней оперѣ и такъ какъ къ тому же я болѣе уже не могъ лично заправлять своими дѣлами въ Лейпцигѣ---то и рѣшилъ, болѣе не заниматься этой работой. Для одного торжественнаго представленія на Новый Годъ (1835) была написана мною въ очень короткій срокъ музыка, всѣхъ удовлетворившая. Такимъ образомъ легко пріобрѣтенный успѣхъ укрѣпилъ меня еще болѣе въ мысли, что для того, чтобы понравиться, вовсе не нужно такъ тщательно выбирать средства. Въ такомъ настроеніи я продолжалъ писать «Das Liebesverbot», при чемъ вовсе не старался бороться съ французскимъ и итальянскимъ вліяніями. Прервавъ свою работу на нѣкоторое время, я снова принялся за нее зимой 1835—1836 гг. и окончилъ ее не задолго до разѣзда труппы магдебургскаго театра. У меня оставалось еще двѣнадцать дней до отѣзда первыхъ пѣвцовъ; такимъ образомъ, если я желалъ, чтобы моя опера была исполнена послѣдними, то въ этотъ срокъ она должна была быть разучена отъ первой до послѣдней ноты. *Послѣ десятидневнаго разушианія* я пред-

ставилъ свою весьма трудную оперу на судъ публики; это было крайнее легкомысліе. Болѣе всего мы возлагали надежды на суфлера и на мою дирижерскую палочку. Не смотря на это, ничего нельзя было подблатать съ тѣмъ фактомъ, что пѣвцы почти на половину не знали своихъ партій. Представленіе для всѣхъ явилось какимъ-то сномъ, никто не могъ составить себѣ яснаго понятія о произведеніи; тѣмъ не менѣе, публика все-таки достаточно апплодировала за тѣ нумера, которые проходили не совсѣмъ ужъ дурно. Второе представленіе не состоялось по различнымъ причинамъ. Между тѣмъ, жизнь предстала передо мной и съ мрачной стороны; быстро завоеванная внѣшняя самостоятельность повела меня къ глупостямъ всякаго рода, нужда и долги опутывали меня со всѣхъ сторонъ. Мнѣ казалось необходимымъ затѣять что-нибудь рискованно-смѣлое, чтобы не опуститься окончательно. Не строя особенныхъ плановъ, отправился я въ Берлинъ и представилъ «Das Liebesverbot» для исполненія директору королевскаго городскаго театра. Вначалѣ обнадеженный обѣщаніями я, послѣ долгаго ожиданія, долженъ былъ, наконецъ, убѣдиться, что ни одно изъ нихъ не было искренно. Оставилъ Берлинъ въ самомъ скверномъ настроеніи, я отправился въ Кенигсбергъ въ Пруссіи, чтобы тамъ выступить кандидатомъ на постъ музыкальнаго директора при городскомъ театрѣ---мѣсто, полученное мною впоследствии. Здѣсь я, осенью 1836 года, женился---при самыхъ мрачныхъ внѣшнихъ условіяхъ. Годъ, проведенный въ Кенигсбергѣ, могу считать вполне потеряннымъ для моего искусства, благодаря различнымъ удручающимъ заботамъ. Я написалъ лишь одну увертюру: «Rule Britannia»

Лѣтомъ 1837 г. я на короткое время посѣтилъ Дрезденъ. Тамъ чтеніе романа Бульвера «Ріенци» опять натолкнуло меня, уже давно на лѣтнему втайнѣ, мысль сдѣлать римскаго трибуна героемъ большой трагической оперы. Но, отвлеченный внѣшними обстоятельствами, я болѣе не занимался подобными проэктами. Весною этого года я отправился въ Ригу, чтобы занять мѣсто перваго музыкальнаго директора при откры-

томъ подъ антрепризой Гольтея театрѣ. Я нашель здѣсь превосходную труппу и денежныя средства и съ большою энергіей приступилъ къ дѣлу. Въ эту пору мною сочинено много вставочныхъ нумеровъ *solo* для различныхъ оперъ. Точно также я написалъ текстъ для двухактной комической оперы: «Die glückliche Wägenfamilie» («Счастливое медвѣжье семейство»), для чего мною былъ заимствованъ матеріалъ изъ «Тысяча и одной ночи». Я уже сочинилъ два нумера, какъ вдругъ мнѣ стало ясно, что написанная музыка опять отзывается Адамомъ*); моя душа была несказанно возмущена этимъ открытіемъ и я съ отвращеніемъ бросилъ работу. Ежедневное дирижированіе Оберомъ, Адамомъ и Беллини сдѣлало, наконецъ, свое: я совершенно разочаровался въ этихъ композиторахъ. Совершенная невѣроятность приговора театральнаго публики нашихъ провинціальныхъ городовъ надъ новымъ художественнымъ явленіемъ, преподносимымъ ей—эта публика пріучена постоянно слушать лишь произведенія, оцѣненные и прославленные гдѣ-нибудь въ другомъ мѣстѣ—заставила меня принять твердое рѣшеніе ни за что не отдавать въ маленькіе театры большую работу. Поэтому, какъ только я почувствовала опять потребность предпринять большой трудъ, я заранѣе уже отказался отъ мысли о скоромъ и близкомъ театральномъ представленіи: я въ воображеніи создавалъ себѣ идеальный театръ, гдѣ моя опера могла-бы быть исполнена, а затѣмъ мало заботился о томъ, гдѣ и когда найдется такой театръ. Такимъ образомъ я скомпановалъ проектъ большой трагической оперы въ пяти актахъ: «Ріенци, послѣдній изъ трибуновъ»; я придалъ всему такіе размѣры, что эту оперу по крайней мѣрѣ въ первый разъ—рѣшительно невозможно было исполнить въ маленькомъ театрѣ. Кромѣ того, этого недопускалъ и самъ сюжетъ—такимъ образомъ грандіозность концепціи была не только преднамѣрена, но и необходима. Лѣтомъ 1838 г. я закончилъ обработку сюжета. Въ то-же время съ большою любовью и увлеченіемъ разучивалъ съ нашимъ опернымъ персона-

ломъ «Іаковъ и его сыновья» Мегюля.— Началь осенью сочиненіе музыки къ «Ріенци», я имѣлъ въ виду лишь одну цѣль: согласовать ее съ избраннымъ сюжетомъ; я не ставилъ передъ собой никакихъ образцовъ, но подчинялся лишь сознанію, что достигнутая мною степень развитія позволяетъ мнѣ требовать и ожидать чего-то выдающагося отъ своихъ художественныхъ силъ. Мнѣ даже мысль была ужасна—быть, хотя-бы въ одномъ тактѣ, сознательно поверхностнымъ или тривиальнымъ. Съ полнымъ увлеченіемъ я продолжалъ свою композицію оперы, такъ что въ февралѣ 1839 уже были готовы первые два большіе акта. Къ этому времени пришелъ къ концу и мой контрактъ съ театральной дирекціей, и кромѣ того особенныя обстоятельства помѣшали мнѣ остаться въ Ригѣ еще долѣе. Уже въ теченіи двухъ лѣтъ былъ мною лелѣянъ планъ путешествія въ Парижъ; поэтому еще изъ Кенигсберга послалъ я Скрибу эскизъ опернаго сюжета съ предложеніемъ разработать его по своему желанію, а за это просилъ выхлопотать мнѣ заказъ оперы для Парижа. Конечно, Скрибъ оставилъ письмо безъ малѣйшаго вниманія. Тѣмъ не менѣе, я не оставилъ своего плана, желаніе осуществить его особенно стало сильно лѣтомъ 1839 года и я быстро убѣдилъ мою жену, съѣсть со мной на корабль, который долженъ былъ насъ сначала доставить въ Лондонъ. Это морское путешествіе останется вѣчно въ моей памяти; оно продолжалось три съ половиною недѣли и было богато приключеніями и несчастіями. Насъ три раза настигалъ сильный штормъ, и однажды капитанъ былъ вынужденъ зайти ради спасенія въ одну норвежскую гавань. Пробѣдъ черезъ норвежскія шхеры произвелъ сильное впечатлѣніе на мою фантазію; пережитые мною морскіе ужасы придали слышанной мною постоянно отъ матросовъ сагѣ о летучемъ голландцѣ особенный, своеобразный отпечатокъ. Для отдыха отъ крайне утомительнаго путешествія мы остановились на восемь дней въ Лондонѣ. Здѣсь меня всего болѣе интересовалъ самъ городъ и зданіе Парламента—театры я вовсе не посѣщалъ. Въ *Vollogue sur mer* я пробылъ четыре недѣли:

*) Адольфъ Адамъ—извѣстный парижскій композиторъ комическихъ оперъ и балетовъ.

тамъ я познакомился съ Мейерберомъ, который, прослушавши оба готовые акта моего «Риенци», самымъ любезнымъ образомъ обѣщалъ мнѣ свою поддержку въ Парижѣ. Не имѣя никакихъ рекомендацій, я долженъ былъ возложить все свои надежды на него одного; онъ, повидимому, съ величайшей предупредительностью готовъ былъ мнѣ сдѣлать все, что отвѣчало моимъ цѣлямъ и я бы навѣрно достигъ желаемого, не выйди такъ несчастливо, что Мейерберъ почти не было въ Парижѣ во все время моего пребывания тамъ. Хотя онъ хотѣлъ мнѣ быть полезнымъ и издадека, но, по его вѣрному предсказанію, письменное сношеніе не оказывало никакой пользы тамъ, гдѣ было крайне необходимо непосредственное внимательство авторитетной личности. Прежде всего я завязалъ сношенія съ театромъ de la Renaissance, гдѣ ставились тогда одновременно и драмы и оперы. Партитура моего «Liebesverbot» казалась мнѣ всего болѣе подходящей къ этому театру; и немного фривольный сюжетъ этой оперы могъ быть весьма удобно переработанъ для французской сцены. Мейерберъ такъ настойчиво рекомендовалъ меня директору театра, что послѣдній вначалѣ могъ лишь отвѣтить мнѣ согласіемъ. Одновременно съ этимъ, мнѣ предложилъ свои услуги для переработки сюжета Дюмерсанъ—одинъ изъ плодотвѣтнѣйшихъ парижскихъ либреттистовъ. Три номера, предназначенные для одного концерта, были переведены послѣднимъ весьма удачно, такъ что моя музыка подходила къ новому французскому тексту гораздо лучше, чѣмъ къ первоначальному нѣмецкому; это именно была музыка, которую французы всего скорѣе могутъ понять, и все обѣщало лучший успѣхъ, какъ вдругъ театръ de la Renaissance объявилъ себя банкротомъ. Такимъ образомъ все старанія, все надежды явились тщетными. Въ тотъ-же зимній сезонъ 1839—1840 я сочинилъ, помимо увертюры къ гетевскому «Фаусту» (1-ая часть), массу французскихъ романсовъ, между прочимъ одинъ—на сдѣланный для меня французскій переводъ «Двухъ Гренадеровъ» Г. Гейне. Я никогда не рассчитывалъ на возможность появленія моего «Риенци» на парижской сценѣ, ибо понималъ прекрасно,

что для осуществленія этого плана я долженъ былъ-бы прождать по крайней мѣрѣ отъ пяти до шести лѣтъ—и это самый лучший случай; уже самый переводъ текста наполовину сочиненной оперы представлялъ непреодолимую трудность. Такимъ образомъ лѣто 1840 г. застало меня не задающимся никакими особенными планами. Мои знакомства съ Габенкомъ, Галеви, Берліозомъ и т. д. не повели за собой никакого сближенія съ ними: въ Парижѣ у художниковъ нѣтъ времени заводить дружественныя связи, каждый—въ хлопотахъ лишь о себѣ самомъ. Галеви—какъ и все парижскіе композиторы нашего времени—пылалъ энтузіазмомъ къ своему искусству лишь до тѣхъ поръ, пока еще добивался успѣха: съ завоеваніемъ же послѣдняго и съ зачисленіемъ въ ряды привилегированныхъ композиторовъ—онъ думаетъ лишь о гонорахъ за свои оперы. Рекламы, извѣстное имя, авторитетъ—играютъ главную роль въ Парижѣ; онъ-же—главный источникъ нравственной порчи. Болѣе всѣхъ привлекалъ меня къ себѣ Берліозъ, не смотря на его отталкивающій характеръ; онъ сильно разнится отъ своихъ коллегъ (парижскихъ), ибо пишетъ свою музыку не для денегъ. Но всетаки онъ не способенъ писать для чистаго искусства и у него отсутствуетъ всякое чувство красоты. По своему направленію онъ стоитъ совершенно изолированно: его окружаетъ лишь горсть поклонниковъ, поверхностно и слѣпо привѣтствующихъ въ лицѣ его основателя новѣйшей музыки и вскружившихъ по этому совершенно ему голову—все-же остальные бѣгутъ отъ него, какъ отъ зачумленнаго.—Итальянцы нанесли окончательный ударъ моимъ первоначально легкомысленнымъ взглядамъ на музыку. Эти прославленные вокальные герои, съ Рубини во главѣ, въ концѣ концовъ совершенно отвратили меня отъ ихъ музыки. Восхищавшаяся ими публика играла также немаловажную роль, въ этомъ. Большая парижская опера совершенно не удовлетворяла меня, вслѣдствіи отсутствія идейнаго начала въ ея дѣятельности: я находилъ все здѣсь обыкновеннымъ и посредственнымъ. Откровенно говоря, мнѣ всего болѣе нравились въ Academie Royale de musi-

que—mise en scène и декорации. Гораздо болѣе въ состояніи была меня удовлетворить Opéra comique; въ труппѣ ея есть и превосходные таланты и ея спектакли запечатлѣны такою выдержанностью и цѣльностью, о которыхъ мы, нѣмцы, не имѣемъ и понятія. Но то, что пишется теперь для этого театра, принадлежитъ къ худшему изъ эпохи вырожденія искусства; куда дѣлась грація Мегюдя, Изуара, Боальде и молодого Обера, какъ могла она уступить мѣсто кадрилиной музыкѣ, исключительно наполняющей репертуаръ этого театра. Единственно интереснымъ явленіемъ въ Парижѣ для музыканта являются симфоническіе концерты въ консерваторіи. Исполненіе въ нихъ произведеній нѣмецкой школы произвело на меня глубокое впечатлѣніе и снова посвятило меня въ удивительныя таинства истиннаго искусства. Кто хочетъ настоящимъ образомъ изучить девятую симфонію Бетховена—долженъ прослушать ее въ парижской консерваторіи.—Но эти концерты стоятъ совершенно изолированно.

Я почти совсѣмъ не велъ знакомство съ музыкантами: ученые, художники и т. д. составляли мое общество и я составилъ себѣ самое лучшее представленіе о привѣтливости парижанъ.—Когда я такимъ образомъ не имѣлъ никакихъ видовъ на успѣхъ въ Парижѣ и сталъ продолжать моего «Ріенци», я предназначалъ его для Дрездена—прежде всего потому, что рассчитывалъ тамъ встрѣтить лучшихъ исполнителей (Девриенъ, Тихачека и т. д.), чѣмъ гдѣ-либо, во вторыхъ такъ какъ надѣялся скорѣе всего именно тамъ найти доступъ для своей оперы, благодаря связямъ и знакомствамъ моей равней юности. Я почти совершенно уже отказался отъ моего «Liebesverbot» и чувствовалъ, что не могъ-бы долѣе уважать себя, какъ композитора этой вещи. Тѣмъ непоколебимѣе я сталъ слѣдовать моимъ художественнымъ идеаламъ при продолженіи «Ріенци». Различнаго рода невзгоды и горькая нужда давили въ то время мою жизнь. Вдругъ Мейерберъ снова на короткое время появляется въ Парижѣ. Съ самымъ предупредительнымъ вниманіемъ освѣдомился онъ о моихъ дѣлахъ и выразилъ желаніе

прійти на помощь. Теперь онъ познакомилъ меня съ директоромъ Большой Оперы, Леономъ Пилле; главною цѣлью было заказъ двухъ или трехактной оперы. На всякій случай у меня уже былъ готовъ и проектъ сюжета. Моей фантазіей совершенно овладѣлъ «летучій голландецъ», которому мое воображеніе придавало во время морского плаванья столь величественный обликъ; я познакомился между прочимъ съ своеобразной обработкой этой саги у Гейне въ одной части его «салона». Условія и обстановка искупленія этого Агасэера океана были трактованы мною въ духѣ одной голландской пьесы того-же названія, изъ которой заимствовалъ развязку и Гейне. Я обратился за необходимыми разъясненіями къ самому Гейне, скомпановалъ планъ и передалъ его Леону Пилле съ предложеніемъ устроить изъ него французское либретто. И такъ дѣло привимало прекрасный оборотъ, какъ вдругъ Мейерберъ, вторично уѣхавъ изъ Парижа, долженъ былъ предоставить исполненіе моихъ желаній одной судьбѣ. Скоро Пилле привелъ меня въ немалое изумленіе, попросивъ совершенно уступить ему врученный проектъ, ибо послѣдній ему очень понравился. Согласно давнишнему обѣщанію онъ именно принужденъ, говорилъ онъ, приготовить оперное либретто для другого композитора: мой набросокъ ему кажется вполне удовлетворяющимъ этой цѣли; онъ вѣритъ, что едва-ли я буду такъ долго колебаться согласиться на его просьбу, если вникну въ слѣдующее обстоятельство: раньше четырехъ лѣтъ мнѣ едва-ли закажутъ оперу, ибо Большой Оперѣ надлежитъ еще выполнить обѣщанія, данныя многочисленнымъ кандидатамъ; до тѣхъ поръ мнѣ, по всей вѣроятности, наскучитъ возиться съ этимъ сюжетомъ; я отыщу новый и навѣрно не буду имѣть ничего противъ принесенной жертвы!.. Я сильно оспаривалъ это предложеніе и могъ стоять лишь на отсрочкѣ рѣшенія дѣла. Рассчитывая на скорое возвращеніе Мейербера, я рѣшилъ до поры до времени молчать.—Между тѣмъ мнѣ было предложено Шлезингеромъ сотрудничество въ его «Gazette musicale»: въ послѣднюю я доставилъ массу крупныхъ статей: «о нѣмецкой музыкѣ» и т. д. Изъ нихъ

наибольшимъ успѣхомъ пользовалась маленькая новелла «Паломничество къ Бетховену». Эти работы сдѣлали извѣстнымъ въ Парижѣ мое имя и обратили на меня вниманіе. Въ ноябрѣ этого года я совершенно окончилъ партитуру «Риенци» и сейчасъ-же послалъ ее въ Дрезденъ. Это время было кульминаціоннымъ пунктомъ моихъ бѣдъ: для «Gazette musicale» мною была написана маленькая новелла «Смерть нѣмецкаго музыканта въ Парижѣ», герой которой умираетъ съ слѣдующимъ profession de foi: «Вѣрю въ Бога, Моцарта и Бетховена». Было еще прекрасно, что я успѣлъ окончить мою оперу, ибо теперь я былъ вынужденъ на долгое время отказаться отъ занятій искусствомъ: лишь арранжировки Шлезингеру для всевозможныхъ инструментовъ въ свѣтѣ, даже для *Sonnet à pistons*, облегчали нѣсколько мое матеріальное положеніе. Зимой 1841 г. я провѣлъ самымъ позорнымъ образомъ. Весною я переѣхалъ на дачу въ Meudon; съ приближеніемъ лѣта во мнѣ снова проснулась жажда духовной работы; поводъ къ этому явился быстро, чѣмъ я предполагалъ. Я узналъ именно, что мой проектъ текста къ «Летучему голландцу» былъ уже переданъ одному поэту—Полю Фуше: я хорошо понималъ, что не объяви я себя совершенно готовымъ къ отказу отъ него, отъ меня его совѣтъ возьмутъ подъ какими-нибудь предлогами. Наконецъ, за извѣстную сумму проектъ былъ мною уступленъ. Теперь у меня стало сильнѣйшимъ желаніемъ разработать мой сюжетъ *нѣмецкими* стихами. Но чтобы композировать, мнѣ нуженъ былъ инструментъ, ибо послѣ девятимѣсячнаго прекращенія всякаго музыкальнаго творчества, я долженъ былъ сначала окунуть себя въ музыкальную атмосферу; я взялъ напрокатъ фортепіано. По при-

бытіи инструмента я сталъ бѣгать вокругъ него въ какомъ-то нервномъ страхѣ, боясь сдѣлать открытіе, что я болѣе не музыкантъ. Я началъ съ хора матросовъ и пѣсни пряхъ; все шло у меня какъ по маслу и я разразился радостными восклицаніями при сознаніи, что еще способенъ къ музыкѣ. Вся опера была сочинена въ семь недѣль. Къ концу этого времени меня постигли опять самыя скучныя матеріальныя заботы: два цѣлыхъ мѣсяца прошло, прежде чѣмъ была написана увертюра къ заключенной уже оперѣ, хотя она была почти готова въ головѣ. Естественное дѣло, мнѣ теперь хотѣлось видѣть оперу, представленную какъ можно скорѣе въ Германіи: изъ Мюнхена и Лейпцига я получилъ отрицательные отвѣты,—это значило, что опера не годится для Германіи. А я, глупый, думалъ, что она годится именно для Германіи, ибо затрогиваетъ такія струны, которыя могутъ найти откликъ лишь у нѣмца.—Наконецъ, я послалъ мою новую работу къ Мейсбергу въ Берлинъ, съ просьбою, хлопотать о приемѣ оперы въ репертуаръ тамошняго придворнаго театра. Послѣднее сдѣлалось очень быстро. Такъ какъ уже и мой «Риенци» былъ принятъ для дрезденскаго придворнаго театра, то такимъ образомъ два моихъ произведенія должны были фигурировать на первокласныхъ нѣмецкихъ сценахъ. Само собой возникла у меня мысль, что Парижъ сослужилъ мнѣ службу, удивительнымъ образомъ, именно по отношенію къ Германіи. На счетъ Парижа я болѣе уже не строилъ никакихъ плановъ и оставилъ его весною 1842 г. Въ первый разъ я увидѣлъ Рейнъ,—съ радостными слезами въ глазахъ клялся я, бѣдный художникъ, быть до гроба вѣрнымъ моей нѣмецкой отчизнѣ.



„Запрещеніе любви“ („Das Liebesverbot“).

Отчетъ о первомъ представленіи оперы

Рихарда Вагнера.

(Переводъ съ нѣмецкаго А. П. Коптѣева).

Изъ моей второй, вполне законченной оперы «Запрещеніе любви» я сообщу эскизъ либретто, а также расскажу объ ея сценическомъ исполненіи и объ обстоятельствахъ, тѣсно связанныхъ съ этимъ. Если я совершенно опустилъ дать подобныя комментаріи, къ моей первой оперѣ («Фей»), въ виду того, что она вовсе не была представлена на судъ публикѣ—я полагалъ далеко не излишнимъ ихъ дать для моего второго юношескаго произведенія, такъ какъ послѣднее было публично исполнено и отмѣчено общественнымъ вниманіемъ.

Я набросалъ поэму къ этой оперѣ лѣтомъ 1834 года, во время одного пріятнаго пребыванія въ Теплицѣ, относительно чего въ моей памяти сохранились слѣдующія воспоминанія.

Въ одно прекрасное утро я скрылся отъ окружающихъ, чтобы уединенно позавтракать на Шлакенбургѣ и при этомъ набросать въ записную книжку проэктъ новаго опернаго либретто. Для послѣдняго я воспользовался сюжетомъ «Мѣры за мѣру» Шекспира, видоизмѣнивъ это произведеніе согласно моему тогдашнему настроенію и давъ названіе «Запрещеніе любви». Тогдашнія взбалмошныя идеи «молодой Европы», равно какъ чтеніе «Ardinghello», обостреннымъ моимъ собственнымъ страннымъ настроеніемъ, враждебнымъ даже вѣмецкой оперной музыкѣ, дали основной тонъ моей концепціи, направленной преимущественно противъ пуританскаго лицемерія и тѣмъ самымъ смѣло прославлявшей «свободную чувственность». Серьезный Шекспировскій сюжетъ я хотѣлъ трактовать именно въ этомъ духѣ; передо мной главнымъ образомъ вырисовывалась фигура этого мрачнаго аскетически-нрав-

ственнаго намѣстника, воспламенившаго вдругъ страстной любовью къ прекрасной монахинѣ: послѣдняя зажгла въ суровомъ пуританинѣ преступныя желанія той страстностью, тѣмъ глубокимъ чувствомъ, съ которыми умоляла его о помилованіи ея брата, присужденнаго къ смерти за прелюбодѣяніе. Я вовсе не обращалъ вниманіе на то, что эти могущественные мотивы получили свое развитіе у Шекспира лишь на столько, чтобы быть потомъ строго осужденными основной моральной тенденціей. Я же задавался главнымъ образомъ цѣлью: сдернуть маску съ пошлаго лицемерія и съ противной природѣ цѣломудренности. Такимъ образомъ уже не выходило «мѣра за мѣру» и у меня въ концѣ концовъ оставался наказаннымъ лишь лицемеръ—наказаннымъ давней себя знатъ чувственностью. Изъ сказочной Вѣны я перенесъ сюжетъ въ столицу цвѣтущей и пылкой Сициліи: одинъ намѣстникъ, возмутившись не обыкновенно свободными нравами населенія стремится произвести реформы въ пуританскомъ духѣ, но онѣ ему не удаются и онѣ со стыдомъ должны ретироваться. Конечно, въ сюжетѣ были отзвуки и изъ «Нѣмой въ Портичи» и изъ «Сицилійскихъ вечерень»: если я подумалъ, что даже мягкій сициліецъ Беллини вліялъ на мое произведеніе, то положительно мнѣ становится смѣшно за это забавное qui-pro-quo, допущенное какимъ то недоразумѣніемъ судьбы.

Лишь зимою 1835—1836 мнѣ удалось окончить партитуру оперы. На послѣднюю сильно повліяли впечатлѣнія моей дирижерской практики въ маленькомъ магдебургскомъ театрѣ, гдѣ я находился два зимнихъ полугодія въ качествѣ музыкальнаго директора. Мой вкусъ сильно огрубѣлъ отъ частаго соприкосновенія

съ репертуаромъ нѣмецкихъ театровъ. Результатомъ всего этого явилась опера, въ авторѣ которой никто-бы не узналъ молодого адепта Бетховена и Вебера. Ея судьба была слѣдующая.

Нашъ достойный директоръ вдругъ оказался совершеннымъ банкротомъ, не смотря на королевскую субсидію и внимательство театральнаго комитета въ управленіе: нѣчего было и думать о продолженіи въ какой-либо формѣ его опернаго предпріятія. Но исполненіе моей оперы, находившейся въ моемъ распоряженіи хорошей труппою должно было измѣнить къ лучшему мое несчастное положеніе. Для вознагражденія поѣздки предъидущаго лѣта у меня имѣлся въ виду еще бенефисъ, который я могъ себѣ потребовать; для послѣдняго я предназначилъ, естественнымъ образомъ, свою оперу и при этомъ за благосклонность, оказанную мнѣ, старался причинить какъ можно менѣе издержекъ дирекціи. Но такъ какъ, не смотря на это, дирекція всетаки была вынуждена произвести расходы на новую оперу, то я заключилъ съ ней условіе: доходъ съ перваго представленія долженъ былъ поступить въ ея пользу и лишь со втораго—въ мою. Что первое представленіе оперы приходилось на конецъ сезона—въ этомъ я не находилъ неблагоприятнаго предзнаменованія: послѣдніе спектакли имѣвшей такой необыкновенный успѣхъ труппы, казалось мнѣ, должны были обратить на себя особенное вниманіе публики. Къ сожалѣнію, намъ не удалось достойнымъ образомъ заключить этотъ сезонъ (закрытіе его было сначала назначено въ послѣднихъ числахъ апрѣля): самые любимые публикою пѣвцы оставили труппу еще въ мартѣ, вслѣдствіи неаккуратнаго полученія гонорара отъ дирекціи; очевидно, они могли устроиться въ другомъ мѣстѣ гораздо лучше, съ другой стороны—дирекція, не обладая болѣе средствами, уже не могла ихъ удержать. Мнѣ стало страшно: исполненіе моего «Das Liebesverbot» становилось болѣе чѣмъ сомнительнымъ. Но всетаки артисты остались для меня до конца марта, благодаря той симпатіи, которой я среди нихъ пользовался, и согласились разучить трудную оперу въ короткій срокъ. Чтобы дать еще два представленія, времени было такъ мало,

что на всѣ репетиціи намъ оставалось не болѣе, чѣмъ десять дней. Такъ какъ артистамъ предстояло имѣть дѣло не съ легкимъ «Singspiel», но съ большою оперой, несмотря на легкой характеръ музыки, съ многочисленными и сильными ансамблями, то наша затѣя была смѣла до глупаго. Всетаки я рассчитывалъ на успѣхъ, видя то особенное прилежаніе, съ которымъ симпатировавшіе мнѣ артисты разучивали безостановочно пѣлые дни свои партіи, но такъ какъ рѣшительно было невозможно достигнуть полной твердости ансамбля у встревоженной труппы, то я, наконецъ, возложилъ всѣ свои надежды на чудо и на мой дирижерскій навыкъ. На репетиціяхъ выяснилось, насколько я искусно умѣлъ выручать пѣвцовъ изъ бѣды и давать всему обманчивый видъ настоящаго ансамбля, несмотря на сильныя шереховатости; съ помощью постояннаго суфлированія, громкаго подпѣванія и характерныхъ мимическихъ указаній на правильную игру мнѣ удавалось доводить все до такой точности, что, повидимому, опера обѣщала пройти довольно сносно. Къ сожалѣнію, мы не приняли во вниманіе того только, что эти оригинальные средства для приведенія въ дѣйствіе драматически-музыкальной машины сводились во время самого представленія въ присутствіи публики—лишь къ указаніямъ моей дирижерской палочки и къ измѣненіямъ въ выраженіи моего лица. Артисты-мушны совершенно не знали своихъ ролей и были крайне смущены; все характерное въ ихъ партіяхъ было совершенно искажено. Первый теноръ, обладавшій очень слабой памятью, старался создать пылкій и бурный характеръ сорванца Люція съ помощью пріобрѣтенной въ «Фра-Дьяволо» и «Цампѣ» рутинны—его усиліямъ помогала и весьма пышный, развѣвавшійся на головѣ его султанъ. Что публика совершенно не поняла сюжета, за это ее трудно было упрекать: либретто не было напечатано дирекціей. За исключеніемъ нѣсколькихъ номеровъ женскихъ партій, имѣвшихъ успѣхъ, все остальное, рассчитанное мною на ясную, отчетливую игру и фразировку, преподносилось публикѣ въ какихъ-то полутьмныхъ, не яснымъ фономъ которыхъ служилъ оркестръ

через чуръ шумѣвшій. На сколько я умѣлъ владѣть тогда музыкальными красками, видно изъ слѣдующаго. Дирижеръ одного прусскаго военнаго оркестра, восхищенный вообще моею оперой, далъ мнѣ для будущихъ оперъ наставленія объ употребленіи турецкаго барабана. Прежде чѣмъ разказать о дальнѣйшей сульбѣ этого удивительнаго юношескаго труда я вкратцѣ сообщу эго сюжетъ и дамъ понятіе объего духѣ. Очень серьезная по своей основѣ Шекспировская пьеса приобрѣла въ моей редакціи слѣдующій видъ. Незвѣстный король Сициліи, отправляясь въ путешествіе въ Неаполь, оставляетъ свою страну на попеченіе назначеннаго имъ намѣстника (котораго я назвалъ Фридрихомъ, чтобы однимъ словомъ характеризовать его какъ нѣмца) и передаетъ ему всѣ свои королевскія полномочія для реформы нравовъ въ столицѣ, нравовъ, столь возмущавшихъ суроваго намѣстника. Въ началѣ сцена представляетъ предмѣстье Палермо: общественныя власти частью закрываютъ, частью совершенно разносятъ народно-увеселительныя заведенія, задерживая хозяевъ и слугъ. Народъ сильно сопротивляется этому; происходитъ побоище; для успокоенія толпы предводитель сбировъ Бригхелла (басъ-буффа) велитъ бить въ барабанъ и читаетъ гражданамъ указъ намѣстника, оправдывающій поступки полицейскихъ, какъ имѣющіе цѣлью поднятіе общественныхъ нравовъ. Раздаются всеобщія насмѣшки: шутовскій хоръ. Молодой дворянинъ и веселый кутила Люціо (теноръ) рѣшается встать во главѣ народнаго бунта, главнымъ поводомъ къ чему является то обстоятельство, что друга его Клавдія (тоже теноръ) уводятъ въ тюрьму, и что, вслѣдствіи интригъ Фридриха, Клавдію, какъ онъ узнаетъ отъ него самого, давнишнимъ указомъ присужденъ за одно прелюбодѣяніе къ смерти. Возлюбленная Клавдія, съ которой соединитесь бракомъ ему не позволяли ея родители, сдѣлалась отъ него матерью; къ пуританскому рвенію Фридриха присоединилась такимъ образомъ еще ненависть родителей; можно ожидать всего худшаго, говорилъ Клавдію, и надежда на спасеніе возможна лишь въ томъ случаѣ, если сестра Клавдія Изабелла по-

пытается смягчить сердце суроваго намѣстника, обратившись къ нему лично. Люціо клянется другу тотчасъ-же разыскать его сестру въ монастырѣ святой Елизаветы, только-что принявшемъ ее въ качествѣ послушницы. Здѣсь, въ тихой обители монастыря, мы знакомимся съ послѣдней; она печально бесѣдуетъ съ другой послушницей Маріанной, которая рассказываетъ своей подругѣ, долго разлученной съ нею, о печальныхъ обстоятельствахъ, приведшихъ ее сюда. Она именно была обезчещена однимъ высокопоставленнымъ лицомъ, повѣривши его клятвамъ въ вѣчной вѣрности; будучи совершенно брошена и оставлена безъ средствъ, она была еще преслѣдуема имъ съ истиннымъ ожесточеніемъ: обольститель оказался могущественнѣйшимъ челоукомъ въ государствѣ, а именно то былъ теперешній намѣстникъ короля. Негодованіе Изабеллы не знаетъ предѣла и она успокоивается лишь на мысли непремѣнно оставить свѣтъ, въ которомъ совершаются безнаказанно такія гадости.—Когда Люціо приноситъ нашей героинѣ извѣстіе о судьбѣ ея брата—ея стыдъ за проступокъ послѣдняго тотчасъ же переходитъ въ сильное негодованіе на безстыдство лицемернаго намѣстника; такъ сурово желающаго покарать безконечно мѣншую ошибку брата, не связанную по крайней мѣрѣ съ предательствомъ. Въ своемъ горячемъ негодованіи Изабелла кажется Люцію особенно привлекательной; послѣдній, воспламененный вдругъ сильной страстью, умоляетъ ее оставить навсегда монастырь и соединиться съ нимъ на вѣки. Но монахиня, сумѣвъ съ полнымъ достоинствомъ указать дерзкому юношѣ надлежащія границы, сейчасъ же рѣшается отправиться въ судъ къ намѣстнику.—Слѣдуетъ сцена суда, открываемая комическимъ спросомъ начальникомъ Сбировъ Бригхеллою различныхъ преступниковъ противъ нравственности. Ситуація приобретаетъ болѣе серьезный характеръ, какъ скоро появляется мрачная фигура Фридриха и начинантся послѣднимъ строгое разбирательство дѣла Клавдія. Уже безжалостный намѣстникъ хочетъ изречь приговоръ, иакъ вдругъ является Изабелла и требуетъ бесѣды съ нимъ съ глазу на глазъ, въ которой

она, въ началѣ, съ полнымъ самообладаніемъ обращается къ столь страшному и презираемому ей человѣку лишь съ просьбою о помилованіи и о снисхожденіи. Но возраженія приводятъ ее все въ большее волненіе: она старается представить преступленіе брата въ иномъ, смягчающемъ свѣтѣ, и проситъ о прощеніи для столь обыкновеннаго и вовсе ужъ не такого ужаснаго проступка. Она продолжаетъ свою рѣчь все болѣе и болѣе съ глубокимъ чувствомъ, обращаясь уже теперь къ собственному сердцу суроваго судьи: не можетъ быть, говоритъ она, чтобы оно оставалось совершенно закрытымъ для тѣхъ чувствъ, которыя волнуютъ ее брата—и теперь на помощь своей просьбѣ о помилованіи она призываетъ его собственный опытъ! Ледъ сломленъ: Фридрихъ, увлеченный до безумія красотой Изабеллы, болѣе не въ состояніи собой владѣть; онъ обѣщаетъ Изабеллѣ все что она ни пожелаетъ—*за ея любовь*. Едва наша героиня убѣждается въ столь неожиданномъ результатѣ своего ходатайства, какъ, бросившись къ дверямъ, спѣшитъ созвать отовсюду народъ, чтобы сбросить передъ всѣми маску съ лица брата. Уже возбужденная толпа врывается въ залу суда, но Фридриху съ отчаянной энергіей удается немногими многозначительными словами убѣдить Изабеллу въ безразсудности ея затѣи: онъ будетъ смѣло отрицать передъ всѣми ея обвиненіе и съумѣетъ представить ея планъ въ видѣ хитраго покушенія: безъ сомнѣнія, ему повѣрятъ, разъ дѣло ограничится обвиненіемъ его въ легкомысленной любовной продѣлкѣ. Растерявшись и смутившись этими доводами, Изабелла сама признаетъ безумство своего плана и предается тупому отчаянью. Когда же Фридрихъ снова возвѣщаетъ народу о своемъ намѣреніи быть непримиримо строгимъ къ нравственнымъ проступкамъ и изрекаетъ виновному свой приговоръ, у Изабеллы, вспомнившей о горькой судьбѣ Маріанны, быстро рождается спасительная комбинація: достичь то хитростью, чего нельзя было достичь открытой силой. Настроеніе ея быстро мѣняется и переходитъ въ непринужденно—веселое. Она обѣщаетъ всѣмъ: своему опечаленному брату, подавленному горемъ другу, оцѣненѣвшему на-

роду — одну забавнѣйшую продѣлку, такъ что даже строго запрещенныя намѣстникомъ карнавальныя празднества на этотъ разъ пройдутъ съ особеннымъ непринужденнымъ веселіемъ: этотъ страшный аскетъ — намѣстникъ лишь представляется суровымъ пуританиномъ, чтобы тѣмъ пріятнѣе поразить всѣхъ своимъ участіемъ въ запрещенныхъ имъ удовольствіяхъ. Всѣ считаютъ ее сошедшей съ ума и Фридрихъ съ подчеркнутой сухостью указываетъ ей на ея удивительную глупость, но достаточно нѣсколькихъ словъ, со стороны Изабеллы, чтобы онъ замолчалъ; съ таинственнымъ шепотомъ она обѣщаетъ ему именно исполненіе всѣхъ его желаній на слѣдующую ночь и присылку записки, сулящей наслажденіе.— Въ такомъ величайшемъ возбужденіи кончается первый актъ. Что за планъ себѣ составила героиня — мы узнаемъ изъ начала втораго акта. Монахиня проникаетъ въ тюрьму къ брату, чтобы испытать; *достойнъ*-ли послѣдній спасенія. Разсказавъ о позорныхъ предложеніяхъ Фридриха она предлагаетъ ему вопросъ, согласенъ-ли онъ спасти свою жизнь цѣною безчестья сестры? Въ началѣ Клавдіо кажется глубоко возмущеннымъ и готовымъ на самопожертвованіе; но, при прощаніи на вѣки съ сестрой, когда онъ проситъ послѣднюю передать его возлюбленной послѣднее прощаніе—настроеніе юноши мѣняется и у несчастнаго появляются признаки слабости. Изабелла, хотѣвшая ему возвѣстить уже объ его спасеніи, совершенно поражена, видя, какъ проходитъ его благородное одушевленіе и смѣняется скорбною разставаніемъ съ жизнью, робкимъ вопросомъ, кажется-ли ей эта цѣна его спасенія слишкомъ высокой? Полная негодованія она готова оттолкнуть его отъ себя: пусть онъ присоединитъ теперь къ позору свой смерти ея полное презрѣніе! Предавъ брата снова въ руки тюремщика Изабелла опять становится веселой: безхарактерный братъ будетъ наказанъ той неизвѣстностью относительно своей судьбы, въ которой она долѣе оставитъ его, она же останется при своемъ первомъ рѣшеніи освободить свѣтъ отъ безстыднаго лица брата, еще смѣющаго предписывать законы. Она проситъ Маргину занять ея

мѣсто на ночномъ свиданіи съ Фридрихомъ, которае назначаетъ послѣднему въ маскарадномъ костюмѣ и въ одномъ изъ запрещенныхъ имъ увеселительныхъ мѣстъ, для того, чтобы еще болѣе запутать врага въ преступленіе. Но Изабелла хочетъ наказать также и Люціа за его смѣлыя предложенія, сдѣланныя монахинѣ. съ этой цѣлью она сообщаетъ ему желаніе Фридриха и ея милое вынужденное рѣшеніе пойти на встрѣчу ему, придавъ такой легкомысленный характеръ своимъ словамъ, что юноша совершенно пораженъ и приходитъ въ отчаянное бѣшенство: онъ клянется отворотить отъ нея силою этотъ неслыханный позоръ, несмотря на то даже, что благородная дѣвушка сама готова на него, для этого онъ готовъ поднять на ноги и вооружить все Палермо. — Дѣйствительно, ему удается собрать вечеромъ на Сочзо толпу своихъ друзей и знакомыхъ, какъ-бы для открытія запрещенной большой карнавальской процессіи. Когда съ наступленіемъ ночи тамъ становится шумно и весело, у Люціа являеся мысль поднять общее кровавое востаніе одной разнузданно веселой карнавальской пѣснью съ кончнымъ припѣвомъ: «Кто не сочувствуетъ нашей радости, тому ножъ въ грудь!». Въ виду приближенія отряда сборовъ подъ предводительствомъ Бригхеллы, получившаго приказъ разсѣять толпу—мятежъ уже готовъ вспыхнуть. Но Люціо совѣтуетъ товарищамъ еще подождать и разсѣяться покамѣстъ по окрестностямъ: ему еще предстоитъ захватить здѣсь врасплохъ главную виновницу ихъ предпріятія — Изабеллу, выбравшую это мѣсто для свиданія съ намѣстникомъ. Новое явленіе: Люціо, завидя послѣдняго крадущимся въ маскѣ, задерживаетъ его, но тому удается вырваться; Люціо преслѣдуетъ его съ оружіемъ въ рукахъ, какъ вдругъ его самого задерживаютъ по приказанію, спрятавшейся въ кустахъ, Изабеллы. Послѣдняя, выйдя изъ засады, выражаетъ свою радость по поводу того, что въ этотъ моментъ невѣрный супругъ возвращенъ обманутой Маріаннѣ. Будучи увѣрена, что въ ея рукахъ находится обѣщанный ей указъ о помилованіи брата Изабелла великодушно готова отказаться отъ всякаго дальнѣйшаго мщенія, какъ вдругъ

свѣтъ факела озаряетъ бумагу и она видитъ, къ своему ужасу, что предъ ней—указъ о смертной казни, еще болѣе грозный! (раньше бумага случайно попала въ руки нашей героини черезъ подкупленнаго тюремщика, благодаря тому обстоятельству, что Изабелла не извѣстила брата о помилованіи). Признавъ, послѣ тяжелой борьбы съ овладѣвшей имъ страстью, свое безсиліе передъ ней, Фридрихъ рѣшился умереть не только преступникомъ, но и порядочнымъ человѣкомъ: часъ на груди Изабеллы, затѣмъ смерть на основаніи того же закона, который долженъ показывать и Клавдія! Изабелла, увидѣвъ во всемъ этомъ новое доказательство коварства намѣстника, снова предается горькому отчаянью. Она призываетъ гражданъ къ немедленному возстанію противъ подлыхъ тиранновъ: народъ большими массами и въ страшномъ возбужденіи стекается на ея зовъ, но явившійся вдругъ Люціо совѣтуетъ ему не довѣрять гнѣву женщины, могущей обмануть всѣхъ точно также, какъ она обманула и его: онъ знаетъ, насколько она коварна! Новое общее замѣшательство и еще болѣе пароксизмъ отчаянья Изабеллы. Вдругъ издалека слышится призывный кличъ Бригхеллы, по недоразумѣнію арестованнаго спрятавшагося намѣстника. Такимъ образомъ съ послѣдняго сброшена маска, прижавшаяся къ нему и дрожащая Маріанка узнана, общее удивленіе, негодованіе, радость! Все объясняется очень быстро; Фридрихъ тотчасъ-же выражаетъ готовность стать передъ королевскимъ судомъ для выслушанія смертнаго приговора. Но освобожденіе изъ тюрьмы ликующимъ народомъ Клавдія какъ-бы говоритъ ему, что смертный приговоръ не всегда долженъ слѣдовать за любовнымъ проступкомъ.

Являются герольды, возвѣщающіе прибитіе короля въ городскую гавань; толпа, вся замаскированная, отправляется на встрѣчу, съ торжественными привѣтствіями любимому правителю: послѣдній несомнѣнно пойметъ, что мрачному нѣмецкому пуританизму нѣтъ мѣста въ горячей Сициліи! Вѣдь не даромъ про него говорятъ, что «его радуютъ болѣе веселія празднества, чѣмъ мрачныя законы». Процессію открываетъ Фридрихъ съ возвращенной ему Маріанной; отка-

завняшая отъ монастыря послушница слѣдуетъ съ Люціемъ во второй парѣ.

Всѣ эти сцены я выразилъ довольно изящнымъ стилемъ и тщательно отдѣланными стихами. Цензуру прежде всего покоробило названіе произведенія; не измѣни я его — оно послужило-бы главнымъ препятствіемъ къ публичному исполненію. Описываемое время приходилось *передъ* Пасхой, а въ это время года были тогда запрещены представленія пьесъ съ легкими, фривольными сюжетами. Но счастье оказалось на моей сторонѣ: членъ магистрата, съ которымъ я переговаривался относительно этого, совсѣмъ, повидимому, не прочиталъ моего произведенія и такъ какъ я увѣрилъ его, что оно переработано изъ очень *серьезной* шекспировской пьесы, то онъ и ограничился лишь измѣненіемъ слишкомъ пикантнаго заглавія: оперу назвали: «Послушница изъ Палермо» («Die Novice aus Palermo»). Нѣсколько иная исторія произошла у меня въ Лейпцигѣ, когда я хлопоталъ, чтобы исполнили это произведеніе вмѣсто забракованныхъ «Фей». Директоръ театра, которому я думалъ польстить, представивъ партію Маріанны его, начинавшей оперную карьеру, дочери, отказалъ мнѣ наирѣшительнѣйшимъ образомъ, подѣ благовиднымъ предлогомъ безнравственнаго сюжета. Онъ утверждалъ именно, что если бы даже лейпцигскій магистратъ разрѣшилъ исполненіе моей оперы, въ чемъ онъ сильно сомнѣвается изъ высокаго уваженія къ нему, онъ, какъ добросовѣстный отецъ, не могъ бы позволить своей дочери выступить въ ней.

Во время исполненія оперы въ Магдебургѣ сюжетъ ея, какъ это ни удивительно, не возбудилъ ничьихъ протестовъ, ибо остался непонятнымъ публикою, вслѣдствіе дурного исполненія. Это обстоятельство сдѣлало возможнымъ и второе представленіе, противъ котораго точно также ни откуда не раздалось возраженій. Я прекрасно понималъ, что на публику моя опера не произвела ровно никакого впечатлѣнія и что слушатели рѣшительно не могли разобраться въ своихъ впечатлѣніяхъ. Но всетаки я рассчитывалъ на хорошей, даже прекрас-

ный сборъ, въ виду *последняго* представленія нашей труппы: поэтому я и назначилъ возвышенныя цѣны. Не могу теперь припомнить, было-ли передъ началомъ увертюры хоть нѣсколько человѣкъ въ театральномъ залѣ: приблизительно за четверть часа до начала мнѣ удалось увидѣть лишь мою квартирную хозяйку съ супругомъ и, что ужъ было совершенно странно — польскаго еврея въ національномъ костюмѣ, сидящаго въ одномъ изъ креселъ партера. Несмотря на это, я всетаки еще рассчитывалъ на сборъ, какъ вдругъ за кулисами разыгрались непредвидѣнныя сцены. Тамъ именно поссорились супругъ моей примадонны (исполнительница «Изабеллы») со вторымъ теноромъ — красивымъ юношей («Клавдіо»), противъ котораго, украшенный рогами, супругъ втайнѣ питалъ уже давно ненависть. Повидимому, мужъ пѣвицы, убѣдившись, у зававѣси, вмѣстѣ со мной, въ отсутствіи публики, счелъ настоящій моментъ за вполне благопріятный, чтобы выместить на любовникѣ жены свою злобу, не причинивъ при этомъ убытковъ театральной дирекціи. «Клавдіо», сильно побитый, съ окровавленнымъ лицомъ, вынужденъ былъ скрыться въ гардеробную. Изабеллу-же, узнавшую объ этомъ и, устремившуюся на встрѣчу шумѣвшему супругу, послѣдній наградила такой пощечиной, что съ ней сдѣлался истерическій припадокъ. Начался общій переполохъ; артисты раздѣлились на партіи и едва не образовалось общаго побоища: этотъ несчастный вечеръ всѣмъ, повидимому, казался весьма удобнымъ для сведенія конечныхъ счетовъ за обоюдныя оскорбленія. Во всякомъ случаѣ любовная пара, надъ которой тяготѣло «запрещеніе любви» супруга Изабеллы, оказалась послѣ всего этого рѣшительно неспособной выступить въ этотъ вечеръ на сценѣ. Режиссеръ былъ посланъ анонсировать маленькому обществу, собравшемуся въ залѣ, что представленіе оперы не можетъ состояться «по явившимся задержкамъ». До дальнѣйшихъ попытокъ реабилитировать мое юношеское произведеніе дѣло не доходило.





Хроника.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Императорская русская опера.

Сезонъ русской оперы открылся 1-го сентября въ Михайловскомъ театрѣ «Евгеніемъ Онѣгинимъ» — Чайковскаго. Нарушеніе традицій, въ силу которыхъ сезонъ всегда открывался въ Мариинскомъ театрѣ, отразилось на сборѣ публики: на первомъ спектаклѣ ее было не много даже и для небольшого Михайловскаго театра.

Открытіе, вообще, было довольно блѣдное. Партія Татьяны проведена была г-жею Куза совершенно безцвѣтно, г. Морской, пѣвшій впервые Ленскаго, старался увлекаться, но въ вокальномъ отношеніи не произвелъ большого впечатлѣнія; г. Яковлевъ пѣлъ красиво, но фразировалъ слишкомъ аффектированно, а кое-гдѣ вложилъ въ передачу слащавость и сентиментальность, не подходящія къ облику Онѣгина въ первой половинѣ оперы. Въ первомъ актѣ замѣчались кое-какія ритмическія шероховатости у хора и оркестра.

Послѣдовавшіе затѣмъ спектакли въ Мариинскомъ театрѣ на первыхъ порахъ также не дали большихъ сборовъ, быть можетъ по причинѣ стараго репертуара иностранныхъ оперъ, обставленныхъ второстепенными исполнителями; ни «Ромео и Юлія» — Гуно, ни «Русалка» — Даргомыжскаго не привлекали публики. Но за послѣднюю недѣлю сезонъ вошелъ въ свою колею, такъ что «Рогнеда» — Сѣрова, «Фаустъ» — Гуно и возобновленный «Демонъ» — Рубинштейна прошли при полномъ сборѣ публики.

Сербскіе концерты.

Въ концѣ августа петербуржцы впервые познакомились съ бѣлградскимъ обществомъ любителей хороваго пѣнія. Смѣшанный сербскій хоръ, съ численнымъ перевѣсомъ мужчинъ надъ дамами, выступилъ передъ публикой дважды, — сперва въ театрѣ Акваріума, а затѣмъ въ залѣ городской Думы.

Въ обоихъ концертахъ хоръ произ-

вель прекрасное впечатлѣніе на слушателей, какъ своимъ стройнымъ и музыкальнымъ исполненіемъ программы, такъ и интереснымъ ея содержаніемъ. Сербы познакомили насъ со своими національными пѣснями, изъ которыхъ большинство полно своеобразнаго характера и колорита. Художественному впечатлѣнію значительно содѣйствовало музыкальное изложеніе пѣсенъ, явившееся въ видѣ искусной контрапунктической обработки темъ, дѣлающей честь перелазателю большинства пѣсенъ, — талантливому регенту хора, г-ну Мокранцу. Вкусъ его выразился также и въ гармоническомъ сложеніи голосовъ, часто основанномъ на церковныхъ ладахъ, что придавало нѣкоторымъ сербскимъ пѣснямъ характеръ, родственнѣйшей нашей русской національной музыкѣ. Хоръ исполнялъ всѣ свои номера à capella, что невольно заставляло вспоминать о безвкусицѣ г-на Славянскаго, заставляющаго пѣть свой хоръ подъ аккомпаниментъ жалкой фисгармоники.

Кромѣ хора въ концертахъ сербовъ выступалъ солистъ-басъ, г. Савичъ, обладающій рѣдкимъ по красотѣ и звуч-

ности голосовымъ матеріаломъ. Молодому пѣвцу нужно только позаботиться о большемъ развитіи гибкости своего феноменальнаго голоса, достигающаго предѣльныхъ нотъ высокаго и нижняго регистровъ, какіе только доступны для баса.

— М —

— Дирекція музыкальной школы Даннемана и Кривошеина поручила съ настоящаго учебнаго сезона, завѣдываніе всѣми теоретическими классами (гармонія, эл. теорія, исторія музыки, сольфеджіо) А. П. Коптяеву.

Занятія въ школѣ начались 2-го сентября.

— Евгений Голладей, вмѣстѣ съ своею супругой, тоже небезызвѣстной пианисткой (рожд. В. П. Рицони) открылъ у себя курсы фортепьянной игры.

— Иностранная музыкальная печать сообщаетъ, что г. Бѣляевымъ будетъ издана симфоническая поэма Чайковскаго «Воевода», уничтоженная авторомъ послѣ перваго ея исполненія въ ноябрѣ 1891 г. въ Москвѣ. Участникомъ концерта, г. Злотти, были собраны оркестровыя партіи и по нимъ восстановлена партитура. Встрѣясь въ 1893 г. съ Чайковскимъ въ Парижѣ, г. Злотти, получилъ отъ послѣдняго разрѣшеніе дѣлать съ нею что ему угодно. Піанистъ возвратилъ это произведеніе наследникамъ покойнаго композитора, которые и рѣшили напечатать «Восводу».

М Б С К В А.

(Отъ нашего корреспондента).

Едва-ли изъ крупныхъ городовъ пространной Россіи найдется другой кромѣ Москвы, гдѣ входилась-бы въ такомъ загонѣ музыкалѣтняго сезона. За послѣдніе годы, зимніе сезоны Бѣлокаменной отличаются той лихорадочной дѣятельностью, какая присуща лишь самымъ большимъ центрамъ Европы. Но наступаетъ май мѣсяцъ, все замираетъ и о прошломъ нѣтъ и помину! Меломаны причутся въ свои монрепо, укрѣпляютъ тамъ всячески нервы, хоятъ себя, и все, кажется, для того, чтобы набравшись новыхъ силъ, бодро войти въ жизнь предстоящаго зимняго сезона. Не слышать зимой музыки, значитъ не имѣть подходящихъ темъ для обыденнаго разговора. Отбылъ этотъ срокъ, наступило лѣто, и тогда «сезонный» музыкальный вопросъ отстраняется подалеже,

онъ уже не даетъ пищу злободневную. Черточки эти замѣтны особенно у «записныхъ» меломановъ. Въ Москвѣ ихъ очень много. За послѣднее время замѣчается ростъ другого сорта поклонниковъ музыки. Въ нашей столицѣ онъ растетъ довольно быстро и почти на моихъ глазахъ. Это труженики на разныхъ житейскихъ поприщахъ, труженики маленькіе, чувствующіе глубоко и сильно. Съ раннихъ лѣтъ имъ знакома нужда, съ раннихъ лѣтъ они борются съ жизнью, и эта борьба, победы, то изболѣвшееся, то ликовавшее сердце, способно отдаться испытаніямъ въ музыкѣ такъ, какъ можно того ожидать только отъ людей, прошедшихъ житейскую школу. Людямъ этимъ не нужно «звуконъ сладкихъ», не нужно калейдоскопическаго переливанія звуковыхъ

волнь. Къ чему прибьютъ ихъ эти волны, когда вокругъ и около трепещетъ жизнь, а они къ ней будутъ и чужды и хладнокровны. Нѣтъ, имъ необходимъ смыслъ, содержаніе, смѣна тончайшихъ психологическихъ ощущеній. Не дѣтскую забаву, не игру въ пустошь и бирюльки видятъ они въ музыкѣ, а зовъ къ тѣмъ идеаламъ, какими они дышатъ, къ какимъ стремятся, по одиночкѣ же готовы и пострадать за нихъ. Они не будутъ много говорить, а пойдутъ съ концерта,—ковечко дѣланого, хорошаго,—съ такими чудными переживаниями, съ такой удовлетворенной душой, что трудъ имъ будетъ ни почему. Вотъ что несетъ имъ музыка, куда она зоветъ и какимъ порывомъ къ истинѣ зажигаетъ трепетное сердце. Есть на Москвѣ и третій типъ. Онъ живетъ лѣтней «музыкой», ею и дышитъ. Для него безразлично, чтобы не исполнялось. Онъ судитъ, ридитъ, готовъ одно благословлять, другое проклинать. Куда бы вы не вошли, услышите его мурлыканье подъ носъ различныхъ мотивовъ, пошлсвѣскихъ и нивельскихъ. Ёдетъ ли онъ на откормленныхъ жеребцахъ, развалившихся въ ландо, или идетъ по уллицѣ, пошальная тросточкой съ золотымъ набалдашникомъ, онъ повсюду поетъ. Истрепанная барышка, развинтившійся мужикъ, отставной корнетъ, разбогатѣвшій «хозяичекъ», чиновникъ, и т. д. и т. д.—все это готово пѣть и пѣть. И всѣ эти отрывочные мотивчики, зачастую перекрестные по собственному вкусу, она слышатъ въ тѣхъ увеселительныхъ садахъ, какими наша столица особенно была богата за истекшее лѣто.

Дѣйствовали у насъ три сада: «Фантазія», «Гейтенъ» и «Новый Эрмитажъ». Во всѣхъ трехъ играли опереточныя труппы. Разрѣшите сказать нѣсколько словъ изъ прошлаго оперетты нашей столицы. Раньше она у насъ была въ фаворѣ и не у такой публики, какъ только что мною описанная. Безъ натяжекъ можно сказать, тогда оперетта отчасти и оправдывала свое существованіе, какъ родная сестра, рассорившаяся, не поладившая и отдѣлившаяся отъ болѣе чистой и невинной своей сестрицы опера—buffa. Да въ первое время она подъ этимъ названіемъ и существовала и объявлялась. Правда, и тамъ были намеки, эскизы, но вѣдь не мало же было и сатиры, подчасъ подхлывавшей инымъ господъ не въ бровь, а въ глазъ. Иногда даже можно было сказать: «чего смѣтесъ, надъ собой смѣтесъ!» Но теперешняя оперетта стала грязнушкой, такой пошличкой, что ужъ не претенціозный поклонникъ не прощаетъ ея склб-

резности и вульгарности. А вѣдь такой поклонникъ и летитъ на оперетку, какъ бабочка на огонь, потому у него слабыхъ струнокъ, на которыхъ молодцовато разыгрываютъ опереточные антрепренеры, никакъ нельзя отнять. Онъ только для пущей важности прикрывается возмущеніемъ и слабенькимъ недовольствомъ. Оперетта, именно прежняго времени, занесена была въ Москву Г. С. Вальяно. Культивированіе имъ оперетки на російскую почву началось, кажется, съ Ростова-на-Дону, гдѣ Вальяно, вывѣ отошедшій къ праотцамъ, былъ антрепренеромъ. Самъ онъ давалъ превосходные рисунки костюмовъ, декораций, разлочною бутафорію, самъ былъ выдающійся переводчикъ, актеръ, и вообще человекъ таланта. Онъ то и соединился для общаго дѣла, лѣтъ пятнадцать тому назадъ, съ московскимъ антрепренеромъ М. Лентовскимъ. Лентовскій умѣетъ обставить пьеску, придать ей интересъ, у него много находчивости, чутья къ поразительнымъ эффектамъ, онъ распределяетъ роли какъ немногие. Его администраторски—режиссерскій талантъ по формировкѣ труппы—вѣдь сомнѣній. Теперь представьте, какъ могли вести опереточное дѣло эти два человека, восполнявшіе одинъ другого. Мѣстомъ дѣйствія была садъ «Эрмитажъ», теперь уже вырубленный и проданный подъ дома частныхъ владѣльцевъ. Тамъ Лентовскій строилъ громадный театръ, щеголившій простотой отдѣлки и удобнымъ распредѣленіемъ мѣстъ. Надъ сценой опереточнаго театра было написано: «Сатира и мораль». У Лентовскаго служили маленькіе артисты, съ теченіемъ времени составившіе, благодаря его руководству, крупное сценическое имя, служили и большіе артисты, которые сіяли на опереточномъ горизонтѣ яркими звѣздами. Знаменитости оперетки,—Вѣльская, Зорина, Тамарова, Волынская, Гартановъ, Вастуловъ, Черновъ, Родопъ, Волховской, Арбенциъ, Леопидовъ, и множество другихъ,—служили тогда у Лентовскаго. Впослѣдствіи нѣкоторые изъ нихъ перешли въ оперу, нѣкоторые же совсѣмъ оставили сцену. Дирижировали оперетками Варлихъ, Эмануэль, покойный П. Золотаренко. Хоры были прекрасные, артисты и играли и пѣли превосходно, оркестръ разученъ былъ твердо, и музыкальная часть оперетты просто не оставила ожидать ничего лучшаго. Театръ Лентовскаго лопнулъ отъ патиска публики. Въ саду также ее было не мало, потому что тамъ развлечения было много, и все скромныя развлечения. Время шло. Дѣла Лентовскаго пошатнулись и черезъ нѣкоторое время оперетныя

спектакли прекратились. Прошло еще несколько лет и оперетка очутилась в руках других людей. Если у Лептовского ее пѣли, у них—выкрикивали, у Лептовского декламировали, у них, выражая актерским жаргоном, — кормили «отсебятной». Имянные паметки, обыкновенно скрываемые Лептовским, у послѣдних всплыли наружу во всей неприглядности; вмѣсто хорошаго, многочисленнаго оркестра, забрели 16—20 человекъ музыкантовъ, а вмѣсто такихъ дирижеровъ, какъ Эмануэль, Золотаренко (первый бывший оперный, второй балетный здѣшняго Императорскаго Большаго театра) и Варлиха, (теперь дирижеръ придворнаго оркестра), засѣли господа, не умѣвшие и палочкой то махнуть. Да, измѣнились времена и теперь, все мною описанное,—достоиніе исторіи, если только суждено ей всплыть наружу по какому нибудь поводу.

Теперь о настоящемъ. Немного отведу ему строкъ. Театръ и садъ «Фантазія» находится въ Петровскомъ паркѣ, тамъ, гдѣ когда то стоялъ лѣтній «Петровский театр» сороковыхъ годовъ. Тамъ высятся столѣтнія липы; въ сѣренькій дождливый день онѣ уныло шелестятъ отяжелѣвшими мокрыми листьями и какъ бы жалуются на настоящее, смѣнившее прошлое. Въ саду все построено капитально, цвѣтисто, нестро, но только донельзя и безвкусно. Въ открытомъ театрѣ шли легкія пьески, въ закрытомъ оперетта и иногда балетъ. Труппа была въ общемъ недурная. Лучше садъ «Гейтень». Въ лапировкѣ видна опытная рука, въ постройкахъ легкость линий, не удручающихъ зрѣніе. И тутъ играла опереточная труппа. По временамъ, впрочемъ, шли и оперы, какъ «Галка» Монюшки и «Проданная невѣста» Сметаны. Изъ артистовъ, выступавшихъ въ операхъ, назову Преображенскаго, Чабана, Дувиклера и г-жу Мелодистъ. Конечно, дѣло не обошлось безъ «Паяцевъ», этого ходячаго музыкальнаго анахронизма нашего времени. Въ нынѣшнемъ сезонѣ садъ «Гейтень» дѣлалъ гораздо худшіе сборы, чѣмъ въ прошломъ. Причины, кажется, слѣдуетъ искать прежде всего въ безалаберныхъ распоряжкахъ дѣла. Кончилось оно тѣмъ, что труппѣ объявлено было прекращеніе спектаклей ралѣе обусловленнаго контрактомъ времени, жалованье же пришлось артистамъ сцены, хора и оркестра получать изъ залога, находившагося на храненіи у п. д. московскаго оберъ-полцеймейстера. Какъ въ саду «Гейтень» такъ и въ «Фантазіи» закрытіе сезона состоялось 25-го августа. Послѣднимъ по вре-

мени, а именно 8-го сентября, закрылся садъ «Новый Эрмитажъ», гдѣ также играла опереточная труппа. Благодаря тому, что плата за входъ въ этотъ садъ и театръ была ниже другихъ, здѣсь публики бывало столько, что антрепренеръ г. Щукинъ можетъ теперь спать спокойно. Такихъ сборовъ не было ни у кого изъ лѣтнихъ антрепренеровъ Москвы. Характерной особенностью всѣхъ здѣшнихъ трехъ садовъ является то, что они не столько выигрываютъ въ привлеченіи публики собственно опереточными иными спектаклями, сколько прилагательной программой садовыхъ развлеченій. Лучшими нумерами были хоры, военные оркестры и модный снематографъ Люмьера, особенно привлекавшій публику. Остальныя же развлеченія, только лишь зрѣлища, вдобавокъ—необузданныя и дикія. Предъ вами вертящіяся, летающіе съ веревки на веревку акробаты, поѣдающіе раскаленное желѣзо фокусники, силачи, на груди которыхъ молотомъ разбиваютъ камни, люди «безъ костей», извивающіеся въ кольца. И толпа рукошлещетъ, оретъ брано, бьетъ. И чѣмъ сильнѣе, нелѣпѣе зрѣлище, тѣмъ большій «успѣхъ»! Ахъ, какъ все это, грустно и больно, какъ «страшно, за человекъ страшно!»

Было бы очень печально, если бы москвичи грезили лѣтомъ одной только опереткой. Въ одной изъ своихъ корреспонденцій я уже писалъ вамъ объ инцидентѣ устроителя концертовъ въ Сокольникахъ, дирижера г. Арендса съ городской управой. Послѣдняя не пожелала выдать субсидію г. Арендсу. Онъ отказался, и вмѣсто него, концерты въ Сокольникахъ организованы были А. Литвиновымъ. Всего ихъ дано десять. Пока я жилъ въ провинціи и прочитывалъ о нихъ отзывы, мнѣ просто дѣлалось не по себѣ: такъ хотѣлось поскорѣе услышать исполняемое г. Литвиновымъ. Его дирижерскимъ способностямъ московскіе рецензенты писали такіе панегирики, что глазамъ не вѣрилось. То у него находили «чарующій талантъ», величали «архитекторомъ — дирижеромъ» (?!). Должно быть г. рецензентъ читалъ музыкально-эстетическую теорію Э. Ганслика, гдѣ, въ подстрочномъ замѣчаніи, г. Ларошъ говоритъ о нѣкоторыхъ сходствахъ архитектуры и музыки. Отсюда выводъ рецензента: есть ли свѣтъ «архитекторовъ—дирижеровъ». Намъ лично пришлось побывать на трехъ концертахъ г. Литвинова. Правда, какъ дирижеръ, онъ не безъ темперамента, не безъ знанія того, чѣмъ управлять. Но у него нѣтъ еще окончательно установившихся приемовъ, нѣтъ заранѣе облюбован-

пой программы, цѣльной и систематической. Иначе чѣмъ же и объяснить пестроту постановленнаго: «Ромео и Джульета» Чайковского, и сейчасъ же внезапная модуляция въ арию изъ оп. «Донъ—Карлосъ» Верди, а эта идетъ въ «Вальсъ» Венцано. Такихъ прыжковъ не оберешься. Кромѣ упомянутой увертюры—фантазии, мы слышали еще увертюры: «Сонъ въ лѣтнюю ночь» Мендельсона и «1812 годъ» Чайковского, затѣмъ рапсодию Лало, первую сюиту Бизэ «L'Arlesienne», «Фанданго» Направника, «Венгерскій маршъ» Листа, шестые лъзъ оп. «La Reine de Saba» Гуно и небольшие пьески—«Весну» Грига и «Vigodon» Рамо. Какъ видите, три-четыре вещи еще можно признать за концертныя, остальные — или перетряхнутая вѣтшь, или принадлежать къ самой заурядной коллекціи большихъ композиторовъ. Отъ такого репертуара можно еле дышать, но не питаться. Москвичи въ лѣтнее время народъ не избалованный. Поэтому, собственно, мы готовы уже не обращать вниманія на то, что намъ приподносятъ Г. Литвиновъ за нынѣшнюю серію концертовъ не поставилъ ни одной симфоніи, мало далъ и произведений русскихъ композиторовъ. Если взять во вниманіе только что поименованныя произведенія, то ими г. Литвиновъ дирижировалъ отлично и обнаружилъ способности несомнѣнныя. Оркестръ у него очень опытный и хорошій самъ по себѣ, шелъ твердо и увѣренно. У дирижера этого есть манеры и неприятныя: часто онъ пристукиваетъ ногой въ тактъ, иногда во время исполненія потихоньку начинаетъ ритмовать палочкой по пюпитру, или, чтобъ сократить силу оркестроваго звука — цикаетъ губами. Берліозъ особенно возмущался поведениемъ такихъ дирижеровъ, и съ нимъ нельзя не согласиться. Но успѣхъ концертовъ г. Литвинова былъ отличный, и нельзя не пожелать, чтобы они продолжались и въ будущемъ.

Когда кончились эти концерты, наступило затишье. Продолжалось оно вплоть до 4 сентября, когда состоялся концертъ бѣлградскаго пѣвческаго Общества. Такъ какъ въ концертѣ этомъ общаю было исполненіе народныхъ сербскихъ пѣсень, то, разумеется, интересъ къ нему явился уже самъ собой. Въ концертѣ исполнялись пѣсни сербовъ, населяющихъ собственно Сербію, затѣмъ Македонію, Далмацію, Черногорію, Сремъ, Банату и Коссову. Рѣзкихъ границъ между націями этихъ мѣстностей нѣтъ, за исключеніемъ развѣ пѣсень македонскихъ, дышащихъ чѣмъ-то суровымъ, пожалуй — героическимъ. Настроеніе пѣсень, собственно Сербіи, близко къ церковному. Въ

пѣсняхъ, исполненныхъ въ этотъ вечеръ, чувствовался патристическій подъемъ духа, затаянная грусть, подчасъ шириня, иногда же и сила необыкновенно высокаго народнаго творчества. Характерна форма, присущая большинству этихъ пѣсень: она рапсодична и какъ бы замкнута отъ того простора, какой, напримѣръ, замѣтенъ хотя бы у малороссійской пѣсни, не говоря уже про ширь и цѣльность великорусской. Да въ нѣкоторыхъ частяхъ мелодическаго строенія пѣсни сербовъ и напоминаютъ собою малорусскія. Ритмика ихъ не изъ особенно бойкихъ, подвижныхъ, а, если уже гдѣ и въ такомъ видѣ, то носитъ отпечатокъ движенія пѣсень плясовыхъ. Если взглянуть поглубже въ тематическій характеръ самихъ пѣсень, найдется ключъ и къ тому, почему ритмика разбѣренная: она въ сильномъ взаимодействіи съ теченіемъ мелодіи. Замѣчу кстати, по временамъ мнѣ казалось, что и въ обозначеніи ритма и въ подлинной записи мелодіи личность не всегда отсутствовала. Гармонизовали сербскія пѣсни С. Мокраньяца, Топаловичъ, І. Марьяковичъ и Д. Іенко. Музыканты эти, воспитанные, очевидно, на условіяхъ западной школы, поддались ей сильно, и оттого прозвали самое главное. Они просто на просто разложили интервалы народной пѣсни, составили изъ нихъ трезвучія, доминантъ-септаккорды, и въ такомъ видѣ большинству пѣсень и подписали ихъ. Аккорды положены подъ мелодію гладко и ровно. Но послушайте, что изъ того вышло. Мелодія бѣжитъ и изворачивается рѣзко и несело, гармонія не можетъ ее догнать, мелодія стонетъ и вопитъ, гармонія холодна и безучастна къ ея горестному настроенію. Это бросается въ глаза сильно, а отъ время до времени разладъ мелодіи съ гармоніей, именно разладъ духовный, прямо таки рѣжетъ слухъ. Въ церковныхъ ладахъ, встрѣчающихся здѣсь, замѣтно не славянское широкое расположеніе, съ различными контрапунктическими побочностями, а скорѣе что то католическое, хоральное, мало подвижное и грузное. Все это никакъ не вяжется съ заключеніями изслѣдователей народной пѣсни и не оправдываетъ утѣшительныхъ выводовъ, которыхъ мы вправѣ были бы ожидать отъ всякаго, пожелавшаго показать народную пѣсню во всей ея наготѣ или роскошномъ одѣяніи. «Народный напѣвъ такая же святыня, какъ и народное слово» — говаривалъ извѣстный поклонникъ этнографической музыки кн. Одоевскій. И я думаю, чтобы найти эту святыню, нужно подойти къ ней съ чистымъ сердцемъ народа, не мудрствуя

дукаво, подойти какъ художнику, плакавшему слезами этого народа, радовавшемуся его счастью... Увы, какъ мало всего этого оказалось! Перейдемъ, однако, къ исполненію. Хоромъ управлялъ С. Мокраянецъ. Состоитъ хоръ изъ 33 мужчинъ и 20 женщинъ; послѣднія одѣты въ національные костюмы. Поетъ онъ твердо, звучитъ мощно, но далеко не компактно. Чаще всего голоса слышатся поровну, и это въ большой мѣрѣ разряжаетъ всеобщую ихъ стройность и цѣльность. Участники не чужды любви къ дѣлу, увлекаются своей ролью. Впечатлѣніе, во всякомъ случаѣ, получается отъ исполнения хора прекрасное. Женскіе голоса, сопрано и альты, звонкіе и чистые, теплора жидковатые, басы густы и сильны. Кромѣ пѣнія народныхъ пѣсень, хоръ исполнилъ еще «Старую пѣсню» Римскаго-Корсакова «Ахъ, ты время» Варламова, причемъ въ этой послѣдней сольную партію пропѣла г-жа А. Петровичъ, сопрано которой, хотя и чистое и пріятное для слуха, совершенно почти не разработанае. Чѣмъ руководствовался хоръ въ выборѣ пѣсы Варламова — сказать трудно, такъ какъ достоинства ея плохи, и изъ русскихъ композицій можно было бы найти произведение выше вѣтъ всякихъ сравненій съ Варламовской. Сборъ былъ крайне плачевный, потому что время для концерта выбрано было самое неудачное. Хоръ, а особенно дирижеръ его, г. Мокраянецъ, приняты были задушевно.

Послѣ этого концерта въ музыкальной жизни слова наступило затихше, и только черезъ недѣлю стали появляться объявленія о приѣмѣ въ консерваторію, въ училище при филармоническомъ обществѣ, а затѣмъ и отъ другихъ училищъ, курсовъ, школъ, профессоровъ, учителей и т. д. Въ Москвѣ въ нихъ недостатка нѣтъ, и желающихъ учиться музыкѣ можетъ сдѣлать выборъ по вѣтмъ спеціальностямъ. Намъ очень бы хотѣлось знать, какъ и чему учатъ въ этихъ мелкихъ учебныхъ заведеніяхъ, есть ли ощутительные результаты ихъ педагогической дѣятельности и въ чемъ они значительное всего высказались. Разъ существованіе вѣтхъ подобныхъ учреждений фактъ несомнѣнный, значить, и ученики имѣются, значить, кончаютъ курсъ и занимаются предметомъ, какъ паинаущейшей потребностью ихъ жизни. Къ сожалѣнію, кромѣ училища филармоническаго общества и консерваторіи, остальные учрежденія и частныя лица не даютъ печатному станку матеріала. Вѣт они ведутъ замкнутую, монастырскую жизнь, и какъ бы боятся гласности. Послѣдняя сводится только къ публика-

ціямъ о приѣмѣ учащихся, да замѣтна на вывѣскахъ ихъ. Остаются собственные наблюденія. Что жъ, они не утѣшительны. Вѣдь не тайна ни для кого, что въ крупныхъ педагогическихъ музыкальныхъ учрежденія поступаетъ сто процентовъ, а оканчиваетъ полный курсъ десять-пятнадцать. По разнымъ житейскимъ обстоятельствамъ изъ этихъ званыхъ отстаетъ еще одинъ-два процента, и избранники рѣдѣютъ и уменьшаются. Но, если это творится въ крупныхъ музыкальныхъ заведеніяхъ, то въ интересующихъ насъ — и того хуже. Поступаетъ туда сравнительно много, но и уходитъ тоже. Въ Москвѣ явленіе это сдѣлалось положительно характернымъ. Жаль и очень жаль, что лишены сообщеній нашихъ школъ, курсовъ и т. п., мы не можемъ подтвердить такой выводъ цифрами и вынуждены ограничиться только заключеніями, основанными на многолѣтнихъ наблюденіяхъ за мѣстной жизнью.

А она идетъ своимъ порядкомъ. Какъ всегда, прежде чѣмъ случится чему-нибудь, ходятъ толпы и слухи. Много было наобѣщано и наговорено о частной русской оперѣ. Но, отбросивъ лишній баластъ въ сторону, мы съ радостью скажемъ, что частная русская опера открыла свои двери 8-го сентября. Мѣсто ея дѣйствія — театръ Солодовникова. Не думайте, радость эта не имѣетъ основанія. Я уже писалъ въ одной изъ корреспонденцій, какъ въ прошломъ зимнемъ сезонѣ москвичей обуряла итальяноманія и какъ у насъ въ трехъ театрахъ распѣвали разныя «Лючия», «Фаворитки» и тому подобную приторную слащавость, конеркающую вкусъ и пріучающую публику смотрѣть на оперную музыку точно на третье пріятное блюдо послѣ обѣда. Въ нынѣшнемъ сезонѣ итальянцевъ вѣтъ. Хотя бы по этому одному понятна наша радость! Частная русская опера для перваго спектакля дала «Спѣгурочку» Римскаго-Корсакова. На этотъ разъ я не буду говорить о спектакляхъ вообще, а только коснусь одной, поэтической, художественной «Спѣгурочки». Не буду также говорить о великихъ достоинствахъ оперы. Это уже фактъ, признанный и ему посвященъ былъ не одинъ крупный и дѣльный приговоръ. Меня теперь интересуетъ отношеніе московской публики къ этой оперѣ. Отлично помню, также на сценѣ частной русской оперы, тою же дирекціею, десять лѣтъ тому назадъ поставлена была «Спѣгурочка». Это было въ сезонѣ 1885—86 гг. Москвичи въ первый разъ знакомылись съ созданіемъ Римскаго-Корсакова. Небольшой театръ Липозова былъ на-

бить посѣтителями. Уже и тогда опера припята была еочувственно, уже и тогда она возбудила къ себѣ всеобщее вниманіе эпических страницами хора гусларовъ, жизненно художника-царя Берендѣя, страстью Кулавы, неизвѣдавшей жизни Свѣгурочки, всѣхъ этихъ плясокъ, хороводовъ, обычаевъ, воскрешающихъ въ воображеніи сказочный русскій міръ. И все это плѣнило, обвороживало нашу публику такъ, что «Свѣгурочка» съ каждымъ днемъ находила себѣ новыхъ и новыхъ приверженцевъ. Когда поставили ее потомъ въ Большомъ театрѣ, публика валомъ валела. Теперь открылась ей частная опера — творится то же самое. На первомъ представленіи громадный солодовниковскій театръ ломился отъ публики. О «Свѣгурочкѣ» говорятъ, совѣтуютъ другимъ послушать и посмотреть эту красавицу-дочку Мороза, въ «Свѣгурочку» влюблены окончательно. Какъ хотите, это знаменательно! Съ одной стороны намъ говорятъ, что въ «мужицкихъ» операхъ композиторовъ новой школы нечего слушать, съ другой — отвѣтъ несетъ само большинство, сама жизнь, и безмилосердно раздавливаетъ приговоры.. ну хотя бы тѣхъ «благонамѣренныхъ», что попали въ «Раекъ» Мусоргскаго, того Мусоргскаго, который тоже писалъ «мужицкія» оперы, котораго мы забыли и о которомъ зато читаютъ лекціи въ Парижѣ! Вѣдь вотъ грѣховодники какие есть въ этой публикѣ, — ну не хотять слушать итальянщину, да и только. На «Свѣгурочку» въ оперу идутъ, а на «Аиду» пѣтъ, и театръ представляетъ пустыню Сахару! Но шутки въ сторону. И такъ, «Свѣгурочку» полюбили. Про толпу и про себя наши композиторы могутъ въ концѣ концовъ воскликнуть словами Отелло: «Она меня за муки полюбила, а я ее за состраданье!» Когда великаго художника начинаютъ правильно понимать масса — это лучшая даль его таланту! Вотъ этихъ то сторонъ, о взаимномъ единеніи слушателей упомянутой оперы съ ея творцомъ, мнѣ и хотѣлось коснуться. Что касается исполненія ея на сценѣ частной оперы, то мнѣ ничего не придется прибавить къ тому, что

уже было написано мной о представленіи ея въ нижегородскомъ театрѣ. Труппа та же, да и дирекція той же г-жи К. Винтеръ. Не могу умолчать только о нѣкоторыхъ подробностяхъ. Во-первыхъ, оркестръ здѣсь въ полномъ составѣ, чего не было въ Нижнемъ-Новгородѣ. Во вторыхъ, многочисленнѣе хоръ, и оттого выигрываетъ еще больше въ народныхъ движеніяхъ. Свѣгурочку исполняетъ та же г-жа Цвѣткова, по съ нѣкоторой переměной. Раньше она, въ Нижнемъ, дѣйствительно, казалась дѣтищемъ не отъ міра сего. Теперь у нея болѣе жизненныхъ элементовъ, а это въ значительной мѣрѣ не соотвѣтствуетъ характеру. Вѣдь жизненное, человѣческое начало просыпается у Свѣгурочки только въ послѣднемъ актѣ, но этотъ то внутренній жаръ человѣческой любви и растапливаетъ ее. Жаль, что талантливая артистка поддалась мнѣнію несправедливому. На этомъ пока и закончу о частной оперѣ. Дирекція за это время успѣла поставить «Аиду», «Демона», «Фауста» и «Миньону». Въ операхъ этихъ выступило много артистовъ незнакомыхъ москвичамъ. О нихъ поговоримъ въ слѣдующій разъ, а теперь перейдемъ къ двумъ важнымъ извѣстіямъ.

Русское театральное Общество открываетъ въ Москвѣ бюро для артистовъ. Съ открытіемъ его дѣйствій связаны мысли о всероссійскомъ сѣздѣ артистовъ драматическаго и музыкальнаго искусства. Есть много данныхъ, что сѣздъ этотъ, наконецъ-то, состоится. Время пзбрано — вторая или третья недѣля Великаго поста.

Недавно здѣсь открыта контора Н. Каждана, въ операциі которой будетъ входить, главнымъ образомъ, формированіе оркестровъ, коммисія по устройству концертовъ и различныхъ музыкальных увеселеній.

Большой театръ открытъ 1-го сентября оперой «Жизнь за Царя».

Музыкальная жизнь осенняго и зимняго сезона постепенно входить въ свои права. Какова будетъ эта жизнь, не премнемъ отзываться въ слѣдующихъ корреспонденціяхъ.

Ив. Липаевъ.

МУЗЫКА ВЪ ПРОВИНЦІИ.

Николаевъ (Херсонской губерніи). (Отъ нашего корреспондента). Въ воскресенье, 1-го сентября, въ залѣ Николаевскаго городского собранія состоялся концертъ мѣстной пѣвицы Р. Радиной при благо-

склонномъ участіи директора Николаевскаго Отдѣленія Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества Л. А. Щедрина. Концертантка (драматическое сопрано), бывшая ученица Николаев-

скаго Отдѣленія, въ настоящее время обучается въ Вѣнской консерваторіи. Она обладаетъ красивымъ, сильнымъ и звучнымъ голосомъ довольно обширнаго діагона. При передачѣ исполненныхъ ею произведеній обнаружила достаточную музыкальность и осмысленную фразировку. Наличие правильное дыханія, изящной манеры давать звукъ при ея прекрасномъ природномъ органѣ и хорошемъ темпераментѣ даетъ основаніе надѣяться, что изъ нея выработается выдающаяся оперная пѣвица. Публика, присутствовавшая въ концертѣ въ довольно большомъ количествѣ, шумно привѣтствовала концертантку при каждомъ ея появленіи и ей пришлось много пѣть сверхъ программы. Изъ исполненныхъ г-жей Радиной произведеній наиболѣе ей удалось какъ вокальномъ и такъ въ музыкально-художественномъ отношеніи: романсъ изъ оп. «Жидовка» Галеви, арія изъ второго дѣйствія оп. «Балъ Маскарадъ» Верди и романсъ изъ третьяго дѣйствія оп. «Жизнь за Царя» Глинки («Не о томъ скорблю подруженьки»). Единственные упреки, которые должно сдѣлать по адресу г-жи Радиной, это, во первыхъ,—исполненіе въ концертѣ такихъ атихудожественныхъ произведеній, какъ «Non m'amava» Guercia, что недостойно пѣвицы, учащейся въ одномъ изъ лучшихъ учрежденій и, во вторыхъ, полное отсутствіе въ спѣтомъ его репертуарѣ русской романсной литературы, въ которой много прелестнѣйшихъ и высоко-художественныхъ образцовъ. Большой успѣхъ выпалъ также на долю и участника въ ея концертѣ—А. А. Щедрина, исполнившаго съ выдающеюся музыкальностью и поэтичностью небольшія по объему, но содержательныя по музыкѣ пьесы: изящный минуетъ Чези (его бывшаго профессора), поэтически-нѣжный поктиорнъ Чайковскаго, пикантную мазурку Годара и полный огня и страсти бравурный вальсъ Рубинштейна. Мягкое туше, солидная техника, сила и элегантность игры, изящество и осмысленность фразировки въ игрѣ г-на Щедрина вызывали шумный восторгъ слушателей и требованіе повтореній; имъ не мало было исполнено, поэтому, сверхъ программы. Г-нъ Щедринъ лучший и наиболѣе образованный

пьянистъ во всемъ Николаевѣ и поэтому его участіе въ мѣстныхъ концертахъ всегда возбуждаетъ интересъ и сочувствіе николаевской публики.

Городъ нашъ начинаетъ мало по малу пробуждаться отъ лѣтняго затишья. Скоро откроется городская театръ, въ которомъ въ нынѣшнемъ году будутъ ставиться драматическіе спектакли. Это, конечно, болѣе желательно, чѣмъ существовавшая за годъ передъ этимъ нѣсколько лѣтъ къ ряду оперетка, которая лишь развращаетъ публику въ музыкальномъ отношеніи и отнюдь не служитъ подспорьемъ къ поднятію интереса къ музыкѣ. Въ виду этого можно надѣяться, что Николаевское Отдѣленіе въ нынѣшнемъ году проявитъ въ своей дѣятельности въ смыслѣ устройства музыкальныхъ вечеровъ еще болѣе энергіи и смѣлости, такъ какъ оно на весь зимній сезонъ будетъ единственнымъ центромъ музыкальной жизни города Николаева. 7-го сентября состоялся въ музыкальныхъ классахъ нашего Отдѣленія Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества молебень передъ началомъ учебнаго года, а съ понедѣльника 9-го сентября начались и самыя занятія. вмѣстѣ съ тѣмъ отдѣленіе объявило, что желающіе могутъ записываться въ члены отдѣленія съ платою по 5 руб. безъ права голоса и по 10 руб. съ правомъ голоса на общихъ собраніяхъ отдѣленія. Званіе члена отдѣленія даетъ право посѣщенія всѣхъ музыкальныхъ вечеровъ, устраиваемыхъ отдѣленіемъ, не исключая и ученическихъ. Въ концертахъ отдѣленія, по примѣру прошлаго года, будутъ приниматъ участіе оркестръ и хоръ любителей. а также гг. преподаватели въ музыкальныхъ классахъ отдѣленія и нарочно приглашаемыя лица. Такимъ образомъ эта небольшая плата даетъ возможность не только слѣдить за ходомъ музыкально-педагогическаго дѣла въ отдѣленіи, но и доставлять себѣ музыкально-эстетическое удовольствіе при исполненіи оркестромъ, хоромъ и опытными солистами выдающихся произведеній классическаго и современнаго репертуара. Поэтому можно надѣяться, что Николаевская публика, какъ и прежде, радушно отнесется къ предложенію отдѣленія записываться въ члены его, а также въ члены оркестра

и хора любителей, въ особенности въ виду отсутствія какихъ-бы то ни было другихъ музыкально-эстетическихъ удовольствій. Болѣе подробную характеристику музыкальной жизни въ Николаевѣ, а также дѣятельности Николаевского Отдѣленія, играющаго за послѣднее время видную роль въ городѣ, благодаря энергичному и преданному руководителю ея Л. А. Щедрину откладываемъ до слѣдующей корреспонденціи.

Баянъ.

Вотъ довольно подробныя и вѣрныя свѣдѣнія о дѣятельности опернаго товарищества въ **Архангельскѣ** втеченіе одного мѣсяца. Всѣхъ членовъ было одиннадцать человѣкъ, включая сюда дирижера и аккомпаниатора. Въ женскомъ персоналѣ участвовали г-жи: Хельде и Марпиа-Прегеръ (сопрано), Лермонтова и Епифанова (мецсо-сопрано и контральто); въ мужскомъ—гг.: Арсеньевъ и Дель-Ферро (тенора), Егизаровъ и Ермаковъ (баритоны) и басы Громивъ. Исполнялись акты и отрывки изъ оперъ частью съ хоромъ (мѣстнымъ), а частью и безъ него подъ аккомпаниментъ рояля и подъ управленіемъ гг. Дудышкина и Гинцбурга. Всѣхъ спектаклей было тринадцать кромѣ благотворительнаго концерта въ пользу бѣдныхъ студентовъ, уроженцевъ г. Архангельска. Товарищество, отправившееся на свой страхъ и расходы, не только окупило послѣдніе, но еще получило приличныя суммы на свои доли (около 300 р. каждый членъ). Репертуаръ вращался, конечно, на заграничныхъ и любимыхъ публикой операхъ. Главнѣйшая заслуга этого товарищества (а вѣсть съ тѣмъ и причина матеріальнаго и артивистическаго успѣховъ)—отсутствіе главы; всѣ соединились для общаго дѣла и всѣ другъ другу помогали. Пѣли и первыя и вторыя партіи, заботясь объ ансамблѣ. Это товарищество безъ главенства является первымъ примѣромъ (достойнымъ подражанія) возможности существованія у насъ оперныхъ труппъ при единодушномъ и дружномъ отношеніи къ дѣлу.

(Театр.).

Въ **Варшавѣ** въ настоящее время идутъ спектакли итальянской оперной труппы, въ составъ которой входятъ, между прочимъ, баритонъ Батистини, тенора Равелли, Апостола Дюкъ, сопрано Паччини, Анжелони, Циммъ и контральто Монте-Бальфини. Репертуаръ: «Риголетто», «Марія ди-Роганъ», «Карменъ», «Лакмэ», «Донъ-Жуанъ» и прочія.

Воронезское Отдѣленіе Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества открыло въ воскресенье, 8 сентября, въ залѣ Дворцискаго собранія, сезонъ концертовъ. Въ этотъ день состоялся концертъ при благосклонномъ участіи: ученика С.-Петербургской консерваторіи Г. И. Романовскаго, г-жи Е. П. Вентцель (фортепiano), В. Г. Шерь (сопрано) и гг. З. В. Зено (скрипка) и В. П. Конопко (теноръ).

Программа концерта состояла изъ 2-хъ отдѣлений.

Въ Александровскомъ театрѣ въ **Гельсингфорсѣ** 5 сентября начались спектакли итальянской оперной труппы, той самой, которая по субботахъ будетъ играть у насъ въ Маломъ театрѣ. Репертуаръ: «Аида», «Фаустъ», «Травиата», «Эрнани» и «Паяцы». Въ труппу входятъ г-жи Бруно, Шау, Ольгина; гг. Форначчи, Пимадзони, Кокини, Гандольфи.

Оперный театральнй сезонъ въ **Казани** открылся въ городскомъ театрѣ постановкою оперы Гюно «Фаустъ», съ слѣдующимъ распределеніемъ партій: Маргарита—г-жа Мелодистъ, Зибель—г-жа Тихомірова, Фаустъ—г. Супруненко, Мефистофель—г. Фюреръ и Валентинъ—г. Каміонскій.

Изъ этихъ исполнителей совершенно новою для Казани пѣвицею является, какъ извѣстно, только г-жа Тихомірова.

Казань. Оперное товарищество подъ упр. Я. М. Любина и М. Ф. Салтыкова, при участіи Г. В. Тартакова, по дорогѣ изъ Астрахани, дало на сценѣ лѣтняго театра въ саду Панаева, 7 спектаклей: 21-го іюля—«Князь Игорь», 22-го—«Севильскій цирюльникъ», 23-го—«Фаустъ», 24-го—«Наварьянка» Массенэ и «Паяцы», 25-го—«Баль-Маскарадъ», 26-го—«Демонъ» и 28-го—«Евгеній Онѣгинъ». Составъ труппы г-жи Абрамовичъ, Балабанова и Юрьева (сопрано), Дигби (мецсо-сопрано), Ленская (контральто), Дубинина, Кожевникова (компримар.); гг. Любинъ, Серебряковъ (тенора), Коросташевскій, Макареско (баритоны), Плавуктинъ, Чистяковъ и Глазуновъ (басы), Ильющенко, Маракинъ, Гавриловъ (компримар.). Балетъ съ уч. г-жъ Фальери, Чекетти, Бассовой и др. Режиссеръ И. А. Шухми, дирижеръ С. И. Барбини. Хоръ изъ 40 человѣкъ и оркестръ изъ 30 человѣкъ.

Николаевъ. 21 іюля закончились спектакли русской оперы съ участіемъ Медвѣдева. Шля: «Демонъ», «Фаустъ», «Пиковалъ дама», «Маккавей», «Евгеній Онѣгинъ», «Самсонъ и Далила» и «Жизнь

за Царя». Валовой сборъ 2900 р., — по 400 руб. на кругъ, причѣмъ «Пиковая дама», «Евгеній Онегинъ» и «Самсонъ в Давила», дали лучшіе сборы.

Въ с. Языковѣ, Бугурусланскаго уѣзда, въ мѣстѣ г-жи Аксаковой, были поставлены съ успѣхомъ г-жей Сѣровой сцены изъ оперы «Игорь», роли въ которыхъ исполнялись крестьянами. за исключеніемъ Игоря, Ярославны и Скулы, исполнявшихся дилетантами изъ интеллигенціи. Интересное описаніе этого рѣдкаго спектакля сдѣлала въ «Рус. Вѣд.» г-жа Бларамбергъ-Чернова, присутствовавшая въ немъ. Уже одинъ вышій и внутренний видъ зыковского народнаго театра, — говорить она, — меня пріятно поразило: довольно высокое каменное зданіе, мѣста выстроенныя амфитеатромъ вплоть до потолка, человекъ на 250—300, вентиляція весьма недурная, двѣ огромныя печи, видимо въ расчетъ и на зимнее время. Красивый занавѣсъ поднялся, и моимъ глазамъ предстала со вкусомъ украшенная древняя гридница, писанная художникомъ г. Курьодовымъ, съобщивъ по имѣнію г-жи Аксаковой, который общалъ и впрямь свое содѣйствіе для подобныхъ спектаклей. Сцена небольшая. поэтому наполнить ее было нетрудно. но все-таки на ней помѣстилось около 30 хористовъ, и доморощенная люстра ярко освѣтила умѣло сгруппированную около князя и княгини толпу. Г-жа Сѣрова, сиди у рояля передъ публикой, дала знакъ, и со сцены раздался стройный хоръ: «Слава солнцу красному». Костюмы были дешевые, амуниція у дружины — картонная, обклеенная золотой бумагой; бояре были одѣты частью въ грубые коричневые зипуны, обшитые галуномъ, князь и княгиня въ кумачевыхъ костюмахъ, расшитыхъ бусами и украшенныхъ поддѣльнымъ горностаевымъ мѣхомъ. Сцена прощанья, благословеніе войска и повтореніе перваго хора сошли дружно, согласно, стройно. Во 2-мъ дѣйствіи крестьяне-бояре въ сценѣ съ княгиней и во время сцены пожара неумѣло вертѣлись на подмосткахъ, и вообще вся сцена была явно плохо срепетована; поэтому въ день спектакля, утромъ, была назначена еще репетиція, и всего болѣе меня поразило то, что на моихъ глазахъ, въ одинъ день, участвующіе такъ сумѣли схватить и понять смыслъ сдѣланныхъ имъ замѣчаній, что вечеромъ, во время спектакля, прекрасно исполнили ту же сцену, не позволивъ ни единого указанія. Что касается до сценъ 3-го дѣйствія, то могу одно сказать: онѣ прошли такъ хорошо, что могли бы быть съ успѣхомъ поставлены на любой и незахолустной сценѣ: хоръ невольницъ, пѣсня половчанки, танецъ чаги (рабыни), пляска съ бубнами подъ аккомпаниментъ,

звуки барабана, стеклянныхъ колокольчиковъ рояли и флейты—дѣйствовали прямо обаятельно, особенно когда выступила 7-ми-лѣтняя дѣвочка, а за ней всѣ мальчуганы пустились въ плясъ; все было естественно, свѣжо, ново и красиво. Игорь пропѣлъ свою арію дилетантски, но очень горячо. Последнее дѣйствіе и сцена Скулы и Ерощки на репетиціи прошли прекрасно, за исключеніемъ заключительнаго хора, который поэтому тоже тщательно былъ срепетованъ еще разъ, утромъ, въ день спектакля, и затѣмъ вечеромъ прошель исполнѣ удовлетворительно. Народу было очень много, какъ въ день генеральной репетиціи, такъ и на самомъ спектаклѣ. Неудобно оказалось исполнимымъ — я слышала собственными ушами хоры изъ «Игоря», исполненные народомъ, видѣла, какъ крестьяне играли и входили въ свои роли, главное же — была свидѣтельницей того, какъ они слушаютъ замѣчанія и какъ они умѣютъ ими пользоваться, чѣмъ, по моему и объясняется отчасти та скорость, съ которой успѣваетъ В. С. Сѣрова разучивать въ деревняхъ музыку: ни единое замѣчаніе не пропадаетъ даромъ! Въ Языковѣ она впервые сдѣлала опытъ постановки сплошнаго опернаго представленія, безъ вставокъ разговорныхъ сценъ, какъ это было въ Рождественнѣ, и что народъ все понялъ, это доказываютъ нѣкоторые замѣчанія, долетавшія до нашего слуха случайно. Слушала эта трехъ-сотенная толпа съ замѣчательнымъ вниманіемъ, какъ музыку и пѣніе, такъ равно и краткія толкованія, которыя устроительница предпосылала каждому дѣйствію. Единственно, что спутало папвныхъ зрителей, это—исполненіе однимъ и тѣмъ же лицомъ двухъ ролей: роли Ярославны и половчанки. До насъ дошли комментаріи, будто Ярославна съ тоски убѣждала за мужемъ въ половецкій станъ, но болалась ему сказать. Стѣдуетъ избѣгать подобныхъ неловкостей и не нарушать возможной иллюзіи. Что Ярославна «больно хорошо вопіала» — было общимъ мнѣніемъ бабъ. Одна женщина заплакала во время спектакля и на вопросъ: что ее такъ растрогало? — отвѣтила: «Мой хозяинъ скоро въ солдаты пойдетъ, вотъ и я такъ съ нимъ простаться стану, какъ князь съ княгиней». Скула и Ерощка были оцѣнены по достоинству. Все-таки всего болѣе понравилось первое дѣйствіе, поставленное пышнѣ другихъ. Во время сцены пожара, когда бабы съ воплемъ врываются къ Ярославнѣ въ теремъ, око разбивается и огонь врывается въ него, было замѣтно нѣкоторое движеніе въ слушателяхъ, но въ антрактѣ объяснили, какой огонь будетъ горѣть, и что переполохъ только поддѣльный. Народъ въ Языковѣ не привыченъ къ театру и отнесся къ нему съ живымъ интересомъ. Хотя 600 человекъ видѣли спектакль

(300 на генеральной репетиции и 300 въ вечеръ, 30-го юня), но все-таки еще многіе не попали на него и успокоились только послѣ общаго увиданія на Рождествѣ его повтореніе. Въ Языковѣ будетъ постоянный театръ, и г-жа Сѣрова готовить для будущаго репертуара сцены изъ «Рогвѣды», «Жизнь за Царя» и «Руслана», «Тупишцевъ», «Вражьей силы» и «Бориса Годунова». Все, конечно, въ сокращенномъ и упрощенномъ видѣ. Уже послѣ столь успѣшнаго спектакля весной въ селѣ Рождественнѣ устроительница получила нѣсколько предложеній ставить въ деревняхъ оперныя сцены,—явный признакъ, что на музыкальныя представленія большой спросъ въ деревнѣ; теперь же послѣ спектакля 30-го юня, въ Языковѣ съ тѣми же просьбами къ ней обратились изъ равныхъ окрестныхъ отъ Языкова мѣстъ, и по всей вѣроятности Самарская губернія сдѣлается центральнымъ пунктомъ ея дальнѣйшей музыкальной дѣятельности. Отношеніе къ спектаклю въ Языковѣ всѣхъ безъ исключенія было самое симпатичное и сочувственное: всякій помогалъ, кто чѣмъ могъ и умѣлъ, работа была дружная. Спектакль 30-го юня ясно доказалъ, что согласіе въ общемъ дѣлѣ способно сдѣлать воз-

можнымъ то, что представляется съ перваго взгляда невыполнимымъ.

(Театр.).

Опера въ предстоящій зимній сезонъ будетъ въ одиннадцати городахъ въ Россіи, кромѣ предполагаемыхъ двухъ частныхъ оперъ въ Петербургѣ. Въ Харьковѣ по прежнему держится антрепривз Эспозито. Въ Ростовѣ товарищество—подъ управленіемъ Поздышева, капельмейстеръ Л. Икляшевскій. Въ Казанѣ и Саратовѣ—товарищество, имѣя во главѣ М. Г. Ярова съ дирижеромъ Барбини. Въ Вильнѣ устроилось тоже товарищество Дудышкина. Пермь имѣетъ оперу отъ города, капельмейстеръ Плотноковъ. Въ Тифлисъ—казенная опера въ новомъ театрѣ подъ управленіемъ Форкатти. Въ Оренбургѣ опера и оперетта будутъ чередоваться. Въ Черниговѣ будетъ пѣть товарищество съ Коломенко во главѣ. Одесса имѣетъ итальянскую оперу. Кіевъ и Екатеринославъ, по причинѣ пожаровъ, театровъ, нынѣшній годъ не будутъ имѣть оперы. Въ Гельсингфорсѣ устраивается Миллеръ съ итальянцами. Кромѣ постоянныхъ труппъ, составляются еще двѣ странствующія, — одна для Сибири, другая — для юго-западнаго края и балтійскихъ провинцій.



ЗАГРАНИЧНАЯ ХРОНИКА.

Новое, недавно оконченное произведеніе К. Сен-Санса, «Javotte» — небольшой балетъ въ 3-хъ картинахъ, появится впервые на оперныхъ сценахъ Брюсселя и Ліона.

— Археологическій конгрессъ въ Гентѣ, хотя и исключившій музыку изъ предметовъ обсуждения, тѣмъ не менѣе заключился концертомъ, программа котораго состояла изъ произведеній XV—XVIII вв. Сюда входили, какъ произведенія неизвѣстныхъ авторовъ, такъ и композиціи Жоскина де Прэ, Клода де Сервизи, Роланда де Лассуса, Люлли, Рамо, а также старинныя народныя голландскія пѣсни.

— Знаменитый капельмейстеръ Феликсъ Моттль организовалъ въ Карлсруэ рядъ оперныхъ спектаклей (съ 6 по 27 Сентября) классическаго репертуара. Сюда вошли: *Служанка-Госпожа* Перголезе, *Царица Мая* Глюка, *Антикаръ* Гайдна, *Волшебная Флейта* Моцарта, *Двое скупцы* Гретри, *Два маленькихъ сивора* Далеярака, *Португальская харчевня* Керубини,

Абу-Гассанъ Вебера, *Любовный напитокъ* Доницетти, *Троянинъ въ Карфагенѣ* Берліоза, *Джамилъ* Бизэ, *Тангейзеръ*, *Лоэнгринъ* и *Мейстерзингеры* Вагнера.

— С. В. Морицемъ въ Берлинѣ изобрѣтенъ новый инструментъ, названный «военнымъ рогомъ». Онъ сдѣлавъ изъ рога африканской антилопы, имѣетъ 125 сантиметровъ въ длину и снабженъ металлическимъ амбушюромъ. Его натуральная гамма состоитъ изъ 5 тоновъ: *do, sol, do, mi, sol*.

— Новинкою открывшагося опернаго сезона въ Дрезденѣ и Берлинѣ явилась послѣдняя, имѣвшая крупный успѣхъ въ Вѣнѣ, опера К. Гольдмарка «Запечный сверчокъ».

— Въ Испаніи, въ Бильбао, устроился конгрессъ по вопросу о реставраціи католической церковной музыки. Сѣхалось много иностранныхъ делегатовъ. Мѣстный орфеонъ завѣдуетъ музыкальною частью конгресса, устраивая

исполненія произведеній Витторіи, Моралеса и др., а также богослужебныхъ пѣснопѣній *мозарабскихъ* и X—XI в. Въ день закрытія католическаго конгресса будетъ исполнена «Тайная вечеря Апостоловъ» *P. Вагнера*.

— Въ Буда-Пештской оперѣ начался циклъ представленій оперъ національныхъ венгерскихъ композиторовъ. Его составили слѣдующія 9 оперъ: *Hunyadi Laszlo* и *Bánkban* Франца Эркеля, *Jlka* Дюплера, *Koralu* Иствана, *Valossa Balint* Фарки, *Toldi* Михаловича, *Alar*

Зичи, *Falurossza* Губая и *Matyas Corvin* Фроцлера.

— Въ Венеціи, на фасадѣ одного дворца въ Кампо-Сант-Анджело утверждена недавно доска съ слѣдующей надписью: «Здѣсь жилъ и умеръ Чимароза».

— Въ Остенде въ концертахъ курсаала было исполнено «Испанское Каприччіо» Римскаго-Корсакова. Симфоническая картина того же автора «Сказка» исполнялась въ симф. концертахъ въ Женевѣ подъ упр. Г. Дорэ.





БИБЛІОГРАФІЯ.

Русскій переводъ Вагнеровской драмы.

«Морикъ - Скиталець». Опера Г. Вагнера. Изд. II. Юргенсопъ.

Литературное достоинство драматическихъ произведеній Вагнера придаетъ каждому вновь являющемуся переводу какой-либо драмы его значеніе выдающагося и несомнѣнно важнаго факта въ области искусства. Одно тщательное музыкальное воспроизведеніе партитуры еще не дастъ намъ вагнеровскаго сочиненія; исполненіе же, вокальная сторона котораго опирается на плохія, неуклюже прилаженные вирши перевода явится уже кое-чѣмъ рѣшительно антивагнеровскимъ. Авторъ требуетъ признанія полнѣйшей *равноправности* слова и музыкальнаго звука въ своихъ произведеніяхъ; это требованіе, расширенное и углубленное всѣмъ процессомъ колоссальной работы мысли. всѣмъ взглядами и стремленіями, которые составили основу вагнеровской проблеммы, вызываетъ исключительное, почти педантическое вниманіе къ переводамъ его драмъ на иностранныя языки. Оно же дѣлаетъ задачу переводчика чрезвычайной, — трудной, но не невыполнимой. Последнее доказывается существованіемъ хорошихъ переводовъ Шекспира, Гете, Шиллера, Гейне, Гюго, Поэ и др. Трудность же усиливается не столько стѣсненіемъ, вытекающимъ изъ словесно-музыкальныхъ отношеній подлинника, не столько оригинальными особенностями поэтической рѣчи Вагнера, сколько тѣмъ фальшивымъ, распространеннымъ и почти врожденнымъ мнѣніемъ, что *это — не трудно*. Долговременная борьба за осуществленіе того тезиса, что музыка, вступая въ сообщество

слова, жеста, декораціи и костюма, тѣмъ самымъ ограничиваетъ свое право исключительнаго воздѣйствія на аудиторію и, отдавая часть этого права своимъ сообщникамъ, отнюдь не должна сводить ихъ значеніе на значеніе *необходимаго зла*. — Борьба эта (побѣдоноснымъ апофеозомъ ея явилось искусство Вагнера и сооруженіе Байрейтскаго театра) слишкомъ мало коснулась общей массы публики всего свѣта; результаты ея еще не выразились повышеніемъ общаго эстетическаго уровня и публика до сихъ поръ не утрачиваетъ способности одновременно восхищаться музыкой и хотеть надъ текстомъ, наслаждаться пѣніемъ артиста, не шокируясь его грубой, невѣжественной, сценической игрой, однимъ словомъ, любоваться брилліантами, разложенными на кучу грязнаго тряпья или, что тоже, довольствоваться *музыкальнымъ*. Сообразно съ этимъ взглядомъ, продолжаетъ жить и даже процвѣтаетъ беспособная небрежность въ отношеніи къ переводамъ иностранныхъ оперныхъ текстовъ. Обладаніе незначительной способностью къ версификаціи признается вполне достаточнымъ условіемъ для выполненія задачи перевода. Поэтому за переводъ берутся, ничѣмъ не смущаясь, съ девизомъ «лишь были бы стихи», съ мыслью, что «не въ словахъ тутъ дѣло», и въ результатѣ преподносятъ такіе шедевры, которые, подчасъ, затрудняешься отнести въ какой-либо изъ существующихъ литературныхъ формъ. Возможно, что въ недоброкачественности появляющихся переводовъ играютъ роль и экономическіе мотивы, но, послѣднихъ, какъ совершенно чуждыхъ искусству, касаться не будемъ.

Если выше сказано, что перевод произведений Вагнера, основанных на равновесии силъ выражешя отдѣльныхъ искусствъ, требуютъ исключительнаго вниманія со стороны переводчика, то въ данномъ случаѣ замѣчаніе это можетъ вызвать вопросъ такого рода: слѣдуетъ ли признавать «Моряка-Скитальца» за типично-вагнеровское произведение и дѣйствительно ли его литературная цѣнность такъ велика, что переводнымъ рѣчамъ его героевъ невозможно простить того, что прощается героямъ «Линды», «Люци», «Трубадура»? На это можно лишь отвѣтить, что, во первыхъ, хорошее *ведь* будетъ умѣстнѣе, желательнѣе и дѣйствительнѣе плохого, и что, во вторыхъ, «Морякъ-Скиталець» (Летающій Голландецъ) является дѣйствительно вагнеровской оперой. Достаточнымъ основаніемъ для причисленія ея къ этому типу можетъ служить уже то, что въ основу ея процессомъ творческаго вдохновенія почти инстинктивно положено то сочетаніе элементовъ художественнаго выраженія, которое впоследствии было блестяще разработано композиторомъ теоретическимъ путемъ; то, что сказавшееся здѣсь возникновеніе его реформы развилось далѣе въ «Нибелунговъ» и «Парсифала», въ Валгаллу и Монсальватъ; то, что обработка мифическаго сюжета свободно опредѣляется его развитіемъ и отнюдь не зависитъ отъ условныхъ музыкальныхъ требованій оперы (или произвольныхъ желаній пѣвцовъ), въ видѣ равномѣрнаго чередованія арій, дуэтовъ, хоровъ, ансамблей; то, что свобода музыкальной формы спорить съ установленными традиціями Веберовской оперы, что система законченно-округленныхъ номеровъ соединяется съ системой характерныхъ, символическихъ *лейтмотивовъ* (употребленныхъ здѣсь значительно сильнѣе и, такъ сказать, систематичнѣе, чѣмъ въ «Тангейзрѣ», написанномъ позже «Голландца»), что музыка слѣдуетъ за ходомъ дѣйствія, не отходя въ эпизодахъ речитатива (который здѣсь уже совершенно утратилъ условный характеръ старой оперы) и не дробитъ рѣзко пьесу ради склонности пѣвцовъ и слушателей къ апплодисментамъ, что музыкальные антракты «Голландца» являются по своему строенію и значенію прототипомъ интерлюдій «Золота Рейна», что, наконецъ, детальное указаніе положеній и движеній артистовъ, а также пріемъ «вѣмыхъ сценъ» предъявляютъ къ опернымъ исполнителямъ небывалыя дотолдъ серьезныя требованія, отличая въ то же время стремленіе автора подчинить все и вся единственно указаніямъ своей художественной воли. Все это, повторяю,

уже достаточно выдѣляетъ «Летающаго Голландца» изъ оперъ обиховеннаго репертуара, но *главнымъ* основаніемъ принадлежности его къ циклу Вагнеровскихъ драмъ служить еще не можетъ. Главнымъ же и самымъ неоспоримымъ доказательствомъ существованія этой связи является то, что въ основѣ настоящей драмы лежитъ присущая всемъ прочимъ *идея*, благодаря которой произведенія Вагнера, называемыя «романтическими операми», «лирическими драмами» или «торжественными, праздничными представленіями», несравненно удачнѣе и точнѣе опредѣлялись бы названіемъ *романтической мистеріи*. На мистической *идеѣ* «искупленія» основанъ и весь ея проникнуть и «Летающій Голландецъ», проникнуть не менѣе, чѣмъ Тангейзеръ, Ловнгринъ, Нибелунги, Парсифаль. Тяготѣніе и совершаемое таинствомъ «искупленія» возвращеніе къ чудному, неадѣльному свѣту, проявляющееся въ формахъ такого взаимодействія мужскаго и женскаго элементовъ, которое лучше всего было бы назвать культомъ «вѣчно-женственнаго»,—вотъ сущность этихъ мистерій XIX в. Языческое обожаніе вѣждительной силы приняло здѣсь подъ вліяніемъ христіанскихъ идеаловъ и протекшихъ вѣковъ, возвышенныя, облагороженныя формы и, перейдя изъ области религіи въ область искусства, до сихъ сохраняетъ и, вѣроятно, еще долго не утратитъ свой оригинальный характеръ секты. Исключительныя въ исторіи искусства, Байретскіе фестивали имѣютъ значеніе не обиховенныхъ оперныхъ спектаклей, а периодическихъ священнодѣйствій, великаго артистическаго сабата. Настроеніе приверженцевъ искусства Вагнера повышается вслѣдствіе особенности характера этихъ художественныхъ явленій, и доходитъ до фанатизма сектантовъ; эстетическія эмоціи пріобрѣтаютъ существенность и плодотворность религіозныхъ вѣрованій. Священныя распространяютъ свое благоволеніе и на прочія геніальныя созданія музыки. Этимъ уже ослабляется исключительность, сила и чистота первоначальнаго поклоненія. Своей экзальтаціей, всегда имѣющей нѣчто властное и захватывающее, они непрестанно расширяютъ кругъ вагнеропоклонниковъ. При эпидемическомъ распространеніи художественнаго культа, первоначальный смыслъ его все болѣе утрачивается, затемняется, искажается. Сознательность уступаетъ мѣсто инертности, воисторгъ и проникновеніе замѣняются стадной подражательностью и модой, искренность и безкорыстіе посвященности—хвастовствомъ и тщеславіемъ. Такимъ образомъ, какъ и всякій

предметъ, какъ и всякое движеніе, вагнеріанство въ основѣ своей заключаетъ тѣсно слитые зародыши развитія и гибели. Переходъ изъ секты въ общепринятое исповѣданіе — его конечная цѣль; но вмѣстѣ съ тѣмъ и срединный фазисъ разложенія и начало перерожденія въ нѣчто новое, можетъ быть даже противоположное себѣ въ основныхъ чертахъ. Таковъ внѣшній ходъ вагнеріанства, какъ искусства, привлекая въ себя нѣкоторые элементы и формы религіи подобно тому, какъ религія существенно вовлекаетъ въ себя элементы и формы искусства. Еще интереснѣе было бы рассмотреть соотношеніе философски-христіанскаго символизма Вагнера съ античнымъ языческимъ мистицизмомъ, соприкосновеніе причастныхъ къ культу «мистерій» мифовъ о Персефонѣ, Орфеѣ, Діонисѣ и Изидѣ, съ мифами, обусловившими своей яркой образностью возникновеніе и развитіе «искусства Вагнера», прослѣдить степени измѣненій въ преобладаніи активнаго характера за тѣмъ или инымъ изъ «элементовъ», борьба и сочетаніе которыхъ являлось неизмѣннымъ принципомъ мифической гіероглифики. Но, задача эта, слишкомъ капитальная, возможна лишь по внимательномъ разсмотрѣніи всѣхъ твореній Вагнера, всѣхъ воплощаемыхъ ими идей, понятій и мечтаній, что не можетъ лежать ни въ цѣли, ни въ размѣрахъ замѣтки, посвященной лишь «Летающему Голландцу», притомъ же «Летающему Голландцу» не столько, какъ драмѣ Вагнера, сколько какъ переводу вагнеровской драмы. Цѣлостность этой драмы, истекшей вмѣстѣ со всѣми подробностями развитія изъ единичной идеи, почти античная простота дѣйствія вслѣдствіе отсутствія фальшиваго театральнаго эффекта ради эффекта, самой собой отразились на текстѣ «Голландца», рѣзко выдѣливъ его изъ банальной ничтожности большинства современныхъ оперныхъ текстовъ. Сохранить серьезность, поэтичность и точность подлинника является главной задачей переводчика при мало-мальски разумномъ и сознательномъ отношеніи къ произведеніямъ искусства вообще и къ вагнеровской драматургіи въ частности. Отсутствіе такого отношенія можетъ не только вогнать избранную для перевода драму въ общую массу антилитературныхъ и пошлыхъ оперныхъ текстовъ, но и повести къ коренному искаженію подлинника. Упомянутое выше инстинктивное соглашеніе художниковъ, публики и издателей довольствоваться *полу-искусствомъ*, представляетъ наиболѣе благоприятную атмосферу для зарожденія и распространенія подобныхъ чудищъ,

безнаказанно прикрывающихся музыкой и своимъ безобразіемъ позорящихъ значеніе и свободу искусства. Когда и какимъ образомъ можетъ совершиться оводоревленіе этой атмосферы, когда люди станутъ требовательнѣе къ цѣльности своихъ наслажденій, когда ограниченность и небрежность перестанутъ прикрываться располняющими фразами своего обихода, вродѣ извѣстной «нельзя же требовать совершенства», — все это вопросы сложные, а можетъ быть и неразрѣшимые. Несомнѣно лишь одно, что оставлять безъ вниманія всѣ подобныя аномаліи въ искусствѣ, безмятежно взирать на нихъ, какъ на необходимое зло, значить, косвенно способствовать укороенію и процвѣтанію ихъ. Нѣтъ, необходимо каждый разъ указывать на нихъ, опредѣлять ихъ мѣсто и возмутительность, и при всякомъ случаѣ, какъ это ни странно, повторять, что храмъ искусства также мало имѣетъ общаго съ мелочной лавкой, какъ и храмъ Божій, что плохое искусство, какъ говорилъ Мейссонье, не имѣетъ ни права, ни смысла существованія и что всякая порча произведеній искусства является позорнымъ и почти ничѣмъ непоправимымъ поступкомъ.

Обратимся теперь къ новому переводу. Говорю *новому*, потому что существуетъ во многихъ отношеніяхъ прекрасный, отиѣчающій достоинству подлинника переводъ Г. А. Липина (изд. Тип. Имп. Театровъ). Авторъ новаго перевода неизвѣстенъ, фамиліи своей не выставить. Переводъ же сдѣланъ для изданнаго г. Юргенсономъ клавирауспуга «Моряка-Скитальца». Изданіе это своевременно, какъ нельзя болѣе. Это одинъ изъ надежнѣйшихъ способовъ ознакомленія публики съ Вагнеромъ, а въ настоящее время почти и единственный, такъ какъ сценическое исполненіе — самый дѣйствительный способъ — у насъ еще невозможенъ. Съ чувствомъ собственного превосходства мы подсмѣивались надъ Парижскими скандалами, сопровождавшими постановку «Лоэнгрина», — у насъ и «Тангейзеръ» съ «Лоэнгриномъ» въ репертуарѣ, къ намъ и «Нибелунги» пріѣзжали! Однако, до сихъ поръ затруднительно рѣшить, что смѣхотворнѣе: отвращеніе парижской улицы къ пѣмецкому имени или паше отношеніе къ произведеніямъ искусства? Возможно, что гдѣ либо показалось бы нестерпимо смѣшнымъ наше обыкновеніе бисировать рассказъ Лоэнгрина, пѣснь къ звѣздѣ Вольфрама, встрѣчать аплодисментами появленіе Эльзы передъ судомъ (если роль исполняется любимой пѣвицей), позабавилъ бы фактъ провала «Зигфрида» въ Москвѣ и то

обстоятельство, что обѣщаемые два сезона подряд, вагнеровскіе спектакли въ Маринскомъ театрѣ не могли состояться за отсутствіемъ публики, устраивающей себѣ въ 2—3-хъ лѣтѣхъ итальянскую оперу. При такомъ слабомъ развитіи вагнеровскаго вопроса особенную заслугу изданій г. Юргенсона (теперь предположено издать для русской публики всю тетралогію и 1-ый выпускъ «Золото Рейна» уже появився) составляетъ, во 1-хъ, это смѣло, приносящее честь издателю, предупрежденіе спроса и, во 2-хъ, общедоступность изданія. Можно прибавить, что денежница (3 руб. за томъ) ничуть не отражается на вѣщности издаваемыхъ нотъ. Но, если (это одно предположеніе) также отъ нея зависитъ достоинство переводнаго текста, то слѣдуетъ пожелать, чтобы общедоступность принималась въ расчетъ лишь послѣ соблюденія *полной* художественной цѣнности изданія. Плохой переводъ можетъ болѣе чѣмъ на половину обезцѣнить изданіе и въ довольно сильной степени подорвать его значеніе. Такъ случилось на этотъ разъ съ «*Fliegender Holländer*». Анонимный переводъ его принадлежитъ къ породѣ чудищъ, о которыхъ было упомянуто. Этотъ переводъ придется разобрать подробнѣе не только потому, что афоризмъ Микель-Анджело «о мелочахъ, создающихъ совершенство» вѣренъ и въ обратную сторону, но чтобы показать что мы требуемъ не роскоши, но только простой справедливости. Само собой, подробное разсмотрѣніе этого безчиннаго отношенія къ великому поэту-композитору должно сосредоточиться лишь на самыхъ существенныхъ, капитальныхъ пунктахъ драмы. Такими пунктами являются: арія Голландца (1 д.), баллада Сенты, дуэтъ ея съ Голландцемъ (2 д.) и финаль оперы.

Арію Голландца нельзя считать прологомъ драмы. Послѣднимъ, какъ наивнымъ, зачаточнымъ приемомъ драматургіи слѣдовало бы называть «балладу», еслибъ она не помѣщалась въ срединѣ пьесы. Она даетъ требуемое предварительное объясненіе заднимъ числомъ и посвящаетъ всѣ отрывистые, лаковичные и несовсѣмъ ясные намеки аріи Голландца, которую послѣдній поетъ, охваченный приливомъ думъ, а никакъ не желаніемъ отрекомендоваться публикѣ и сразу же обстоятельно изложить ей положеніе своихъ дѣлъ. Эта арія посвящена болѣе изображенію, характеристикѣ Агасера морей, фантастичнаго и мятежнаго, одержимаго байроповской гордостью страданія и лѣзняющаго подъ игомъ германскаго *Weltschmerz'a*. Коренящаяся въ глубинѣ человѣ-

ческаго духовнаго и идейнаго міра, а также въ соприкосновеніяхъ этого міра съ силами природы, реальныя основанія мифическаго образа разрастаются въ величавыя, призрачныя очертанія, — скорбь и страданія приписываютъ неукротимости и безпредѣльности стихій, стремленіе къ блаженству, жажда идеала божественными лучами пронизываютъ вѣчно и тяжело волнующийся мракъ. Сверхъестественность, преувеличенность разбѣговъ, стихійность мысли и чувства преобладаютъ въ этомъ монологѣ. Посмотримъ какъ передано это передомъ.

«Оконченъ срокъ. пронеслось еще семь лѣтъ; пресыщенное море выбросило меня на землю! О, гордый океанъ! Черезъ краткій срокъ вновь должно ты носить меня! Твое упорство ломляется, но мое мученіе — вѣчно!» — такъ начинается Голландецъ свою арію. Въ переводѣ это мѣсто передано слѣдующимъ образомъ: «Оконченъ срокъ. Семь долгихъ лѣтъ въ моряхъ скитался я, но что-же здѣсь мнѣ дастъ судьба моя! О гордый океанъ! Быть можетъ вновь я брошусь въ эти волны... *Нигдѣ нѣтъ счастья, нигдѣ отрады нѣтъ*». Изъ отмѣченныхъ курсивомъ фразъ, первая, какъ отсутствующая въ подлинникѣ и присочиненная ради грубоной рифмы, является не только образцомъ банальнаго опернаго пустословія, но и началомъ искаженія и обезцѣвленія образа подлинника. Она звучитъ хилымъ сомнѣніемъ, скучнойотой догадкой неудачнаго искателя приключеній, тогда какъ въ оригиналѣ выражена мрачная увѣренность отчаянія. Ея ослабленный смыслъ, подкрѣпляется слѣдующимъ недовѣрчивымъ «быть можетъ», которое въ связи съ заключеніемъ «*нигдѣ нѣтъ счастья, нигдѣ отрады нѣтъ*», окончательное даетъ впечатлѣніе скупающаго Чацкаго или Онѣгина, *добровольно* совершающаго морскія прогулки. Неумолимыя оковы рока отсутствуютъ и *добровольность* скитанія рѣзче и рѣзче подчеркивается слѣдующими фразами перевода: «*Опять помчусь на астръчу бури думъ печальныхъ полний. Вамъ, о волны, вѣчный мой привѣтъ! Неволю къ вамъ меня влечетъ, когда стремитесь вы впередъ!*» Въ послѣдней фразѣ проскальзываетъ уже нѣчто спортсмѣвское, при всемъ ея пустословіи, характерное по разладу съ подлинникомъ, въ которомъ это мѣсто читается такъ: «*Спасеніе, которое я ищу на землѣ, никогда мнѣ не найти его!*» и далѣе, горькій сарказмъ: «*Вамъ, струи океана, остаюсь я вѣренъ, пока не разобьется ваша послѣдняя волна и не изсякнетъ ваша послѣдняя влага*». Начало слѣдующей части (*Allegro*

agitato) съ подлинникомъ сходно, по далье въ строкахъ о «пиратахъ», авторъ снова дѣлаетъ прибавочку «отъ себя», которая по своей вулгарности звучитъ въ устахъ призрака довольно комично. «Дерако, припоминаетъ Голландецъ, «угрожаль я пиратамъ, надѣясь на смерть въ дикомъ бою. Вотъ, кричалъ я, покажи свою храбрость,—мой корабль наполненъ сокровищами! Увы! кровожадный сынъ моря трусливо осыпалъ себя крестомъ и спасался бѣгствомъ!» Переводъ: «Я въ бой съ пиратами стремился, мечтавъ пасть подъ ихъ мечомъ. И дерако *силой* имъ хвалился, пираты шли *своимъ путемъ*; — а я *сразиться былъ непрочъ хотъ съ сатаной въ мутную ночь*». Оставивъ въ сторонѣ то, что морякъ хвалился не силой и что пираты подлинника далеко не оказывали такого превратительнаго равнодушія къ его похвальбамъ, обратимъ вниманіе на послѣднюю *отсебятину*. Все безобразіе и неумѣтность этого задорно-хвастиваго выраженія удали пьяненькаго забіяки чрезвычайно рѣзко выдѣляется его *противоположеніемъ* музыкальной фразѣ. Таинственные, тихіе аккорды, глухое трепетаніе басовъ сопровождаютъ вокальную фразу, которая своимъ направленіемъ отъ высокихъ нотъ къ низкимъ вызываетъ естественное *diminuendo*, прекрасно передающее фантастическій, суевѣрный ужасъ пирата и ничуть не гармонирующее съ измышленнымъ переводчикомъ, бессмысленнымъ въ призракъ желаніемъ бокса. Такимъ образомъ эпизодъ, художественно отбѣняющій фантастичность и роковую отчужденность героя, не только утратилъ свою поэтическую дѣйствительность, но и искажился въ высшей степени нелѣпо. Далье искаженіе продолжаетъ все болѣе и болѣе проникать въ сущность драмы. Полная безотраднaго сознанія фраза уже точно указывающая на основную завязку драмы: «*Нидъ нѣтъ могли! Никогда нѣтъ смерти! Таковъ ужасный приговоръ проклятья!*» — въ переводѣ превращается въ рядъ бессмысленныхъ вопросительныхъ воплей: «*Гдѣ-жъ смерть моя? гдѣ-жъ смерть моя? гдѣ-жъ смерть моя? Приди за мной! Иль проклять я своей судьбой?*» Смыслъ получится тотъ, что морякъ даже и не знаетъ о существованіи рокового осужденія, а результатомъ подобнаго смысла можетъ явиться лишь *глупость переводной* драмы, герой которой скитался сотни лѣтъ по морямъ, ни о чемъ не догадывается и продолжаетъ тупо вопить сотни «общихъ мѣстъ», раздражающихъ ухо. «Тебя вопрошаю я, преславный ангелъ Божій, который испросилъ для меня возможность спасенія, былъ ли я жалкой игрушкой твоихъ на-

смѣшекъ, когда ты объявилъ мнѣ условіе освобожденія?» Опять прямой намекъ на суть драматической завязки, изложенный, какъ и дальнѣйшее, вполне субъективно, а потому слишкомъ лакопичный, и опять онъ безслѣдно пропадаетъ въ переводѣ, извращаясь вдобавокъ жаргономъ лакейскихъ романсовъ: «О для чего ты, *ангелъ мой хранитель, такъ много счастья въ жизни мнѣ сулилъ?* И для чего, безплотный небожитель, ты надо мной такъ страшно *подиутилъ?*» Тяжелая, неразрѣшимая до сихъ поръ загадка «освобожденія», «искупленія», превратилась уже въ посулъ «многого счастья!» Узда подлинника сброшена окончательно и переводчикъ становится все менѣе и менѣе разборчивымъ въ своихъ вдохновеніяхъ, все болѣе и болѣе деспотичнымъ въ обращеніи съ неподдающимся его ввиреплетству здравымъ смысломъ произведенія. Голландецъ опредѣляетъ жестокость небснаго милосердія, даровавшаго ему надежду въ почти неосуществимыхъ формахъ. «Напрасная надежда! Ужасно тщетное безуміе! Оно (избавленіе) основано на вѣрной вѣрности земной привязанности!» Вотъ уже опредѣленъ и сюжетъ, завязка и развязка драмы во 1-хъ, и смыслъ теперяшняго появленія Голландца въ бухтѣ и дальнѣйшаго — въ норвежской деревнѣ, во 2-хъ. Какое опредѣленіе, кромѣ явно противорѣчащаго завязкѣ, могутъ дать слѣдующія соотвѣтственныя строки перевода: «Мечтать о счастья я забылъ давно, *мнѣ вѣкъ быть одинокимъ суждено!*» Итакъ, нѣмецкому голландцу суждено найти спасеніе въ вѣрной любви, а русскому — *вѣчное одиночество!* Это уже и не вольность перевода, а смѣлость его! Продолжаю параллель. Подлинникъ: «Лишь одна надежда должна мнѣ остаться, лишь одна непоколебимая надежда. Какъ долго не тянулась бы жизнь земли, все-же должна она погибнуть!» Переводъ: «*Зачѣмъ въ груди не дремлютъ силы, не гаснетъ въ ней огонь святой? Зачѣмъ холодный мракъ могилы не воцарится на до мной?*» Опять банальное пустословіе переходитъ въ искаженіе, такъ какъ глупость и бессмысленность подобныхъ восклицаній въ устахъ фантастическаго скитальца, сознающаго свою кару и судьбу, очевидны. Конечная не представляетъ *существенныхъ* искаженій въ переводѣ, но онъ грубо до комизма. Страстный призывъ Голландца: «День страшнаго суда! когда наступишь ты вслѣдъ за моею ночью? когда прогремитъ онъ, громъ уничтоженія, вмѣстѣ съ которымъ разрушится міръ? Когда воскреснутъ всѣ мертвые, тогда обращусь я въ ничто. Вы, волны, кончайте свой

бѣгъ! Вѣчное небытіе прими меня», — превратился въ слѣдующія обрубленные, бездушныя вирши: «А ночь наступеть въ день суда! Когда архангелъ затрубитъ и громомъ мертвыхъ воскреситъ, и миръ исчезнетъ навсегда... А Богъ съ наорной высоты сойдетъ и скажетъ: снѣ и ты. Кончай же путь свой; шаръ земной, чтобъ смерть явилась и за мной». — «И насъ пускай возьметъ съ собой!» — лихо закаичиваетъ хоръ призраковъ, экипажъ Голландца, который въ оригиналѣ, тихо, подобно «ху, какъ и подобаеть призракамъ, повторяетъ заключительныя слова аріи съ простой замѣной мѣстоимѣнія *tich* — *uns*. Спокойствіе, убѣжденность заключительной переводной части аріи (въ подлинникѣ, какъ видно, это призывъ, рядъ брошенныхъ вопросовъ, на которыя отвѣчаетъ послѣдняя надежда безсильнаго страданія) рѣзко противорѣчатъ неопредѣленности и банальной ваволованности предыдущихъ, переводныхъ же строкъ текста. Въ результатѣ получился вызванный рифмой безсвязный наборъ пустыхъ фразъ, въ которомъ фигура Голландца, утративъ свою фантастичность, не только обезличилась и лишилась своего смысла, но и подорвала такимъ образомъ существенныя основы драмы, уничтожила всю поэзію ея содержанія. Вѣчный морякъ превратился въ блѣдную каррикатуру фальшивосплинирующаго Чайльд-Гарольда, занятого къ тому же, какъ увидимъ далѣе, поисками цѣлствія ради семейнаго счастья. Эти Бальзаминскія наклонности призрака сказываются уже въ слѣдующемъ за аріей дуэтѣ его съ Даладомъ, переводъ котораго, не менѣе разобранной аріи, приближается къ неостроумной, безтолковой пародіи. Въ ожиданіи попутнаго *тужнаго вѣтра*, простодушный христіанинъ Даладъ благодаритъ минувшую бурю, занесшую его къ мѣсту встрѣчи съ Голландцемъ. «Будьте благодарны вѣтры, принесшіе его къ этимъ берегамъ! То, къ чему стремятся всѣ отцы, я нашель: богатаго зятя!». По русски это излагается такъ: «Хвала богамъ, хвала! Повѣяль вѣтеръ тужный. Мнѣ счастье разомъ повезло... Богачъ отдался въ руки наши, пригрѣть такого я готовъ. Не я одинъ, *вѣдь всѣ напани для дочекъ ловить жениговъ!*». Пѣвшій въ это время подобно Лермонтовскому демону о «первой радости земной» Скиталецъ заражается водовильнымъ настроеніемъ своего партнера и совсѣмъ непристойно для своей титанической натуры, далеко отклоняясь отъ смысла подлинника, пропозноситъ слѣдующія жалкія, точно цѣлкомъ выхваченныя изъ репертуара пирсарскихъ романсовъ слова: «Ужели я, скита-

лецъ вѣчный, нашель завѣтный идеалъ? Ахъ, сколько разъ, *въ тоскъ сердечной*, о немъ я тайно помышлялъ!». Недвусмысленная ограниченность этой фразы усиливается еще тѣмъ обстоятельствомъ, что многозначительныя слова Голландца (въ началѣ дуэта), служащія основой и причиною всей этой сцены, объясняющія и дальнѣйшій ходъ драмы, «и такъ, она (дочь норвежка) моя, не она ли будетъ моимъ апгеломъ-спасителемъ?» въ переводѣ выброшены и замѣнены ничтожнымъ, истасканнымъ, ничего не говорящимъ восклицаніемъ: «Все это кажется мнѣ сладкимъ сномъ!..». Такимъ образомъ искаженіе содержанія и характера драмы идетъ *crescendo*.

Остановимся на балладѣ. Составляющій заключеніе cadaго куплета музыкальный мотивъ «искупленія», своей мягкостью, идиллической нѣжностью, гармонической простотой контрастирующій съ хроматическимъ бѣшенствомъ мотивовъ осужденія и скитанія, появляется обязательно въ сопровожденіи свѣтлыхъ словъ надежды. Сопоставленіе этихъ мотивовъ музыкально ревуируетъ всю сущность драмы. Въ балладѣ его первое появленіе твердо опирается на слова: «Но возможно и для блѣднаго человѣка избавленіе, если найдется женщина, вѣрная ему на землѣ до могилы». Въ переводѣ этой фразы получается дисгармонирующій съ музыкой переводъ мрачныхъ словъ: «*Чуждый веселью, вѣчно гонимый судьбой*, онъ безпріютный счастье найдетъ лишь съ вѣрной женой». Но, гораздо важнѣе этого словесно-музыкальнаго разлада является опять таки извращенность смысла въ употребленіи слова «счастье». До сихъ поръ въ переводѣ нигдѣ не упоминалось о проклятіи, тяготящемъ надъ скитальцемъ, какъ надъ вѣчнымъ жидомъ, о провлятіи, дарующемъ ему безсмертіе и отчуждающимъ его одновременно отъ человѣческой живни. «Счастье» скитальца— это избавленіе, возвращеніе права смертныхъ умереть во время, спасеніе отъ мукъ вѣчно-одинокой жизни, совершаемое чрезъ посредство вѣрной женской любви. Наряду съ отсутствіемъ слова «осужденіе», въ переводѣ не употребляется и слово «избавленіе» или «искупленіе», вслѣдствіе чего, какъ въ сценѣ сватовства, такъ и въ приведенныхъ стихахъ баллады слово «счастье», къ тому же сопоставленное со словомъ «жена», принимается въ *прямомъ* смыслѣ и въ результатѣ *идея искупленія* сворачивается на простое пожеланіе моряку *семейнаго счастья*. Таково поддерживаемое всѣмъ дальнѣйшимъ коренное искаженіе вагнеровской драмы, убившее ея смыслъ.

превратившее ее въ вздорный, лишенный поэзии анекдотъ. Чтобы не быть голословнымъ, продолжая дѣлать сопоставленія, подкрѣпляющія высказанное. Подлинникъ: «Ахъ, когда же ты, блѣдный морякъ, найдешь ее? Молите небо, чтобы скорѣе женщина была ему вѣрна!». — Переводъ: «Ахъ, если небо услышитъ молитвы, счастье скитальцу въ *второй женѣ*, Боже, пошли». Во второмъ куплетѣ баллады объясняется причина возмездія, преступленіе моряка. «При злобномъ вихрѣ, въ яростную бурю онъ хотѣлъ обогнуть мысъ и поклялся съ безумной отвагой: не отступлю *во тѣхъ*. Сатана услышалъ это и поймалъ его на томъ словѣ. И вотъ, осужденный, онъ носится по морямъ, безъ отдыха, безъ покоя!». Преступленіе, какъ видно, очень элементарно, но для возникновенія легенды и существенно, и характерно. Это демоническій протестъ противъ стихій, противъ божества, гордое сатанинское сознаніе своей силы, въ самомъ себѣ носящее наказаніе. Въ борьбѣ со стихіей морякъ преступилъ границы человѣческой природы; одинъ моментъ «сверхчеловѣчности» дѣлаетъ его безсмертнымъ, не уничтожая этой природы; для отчужденной души является страшной мукой приобрѣтенная божественность и всѣ ея надежды тяготеютъ къ человѣческой привязанности, къ человѣческой любви. Приведенные выше стихи баллады въ переводѣ излагаются такъ: «Въ грозу, съ надеждой на *устыгъ*, онъ вздумалъ къ мысу *приставать*; но въ гнѣвѣ проклялъ все и всѣхъ, и клятву даль не отступать. А *бѣса* былъ тамъ; проклятъ будь ты самъ. Охъ! удрученный проклятемъ съ *тѣхъ* поръ, онъ плыветъ, да плыветъ!». Сопоставляя начало этого куплета съ концемъ предыдущаго, приходишь къ заключенію, что слова: съ надеждой на *устыгъ*, къ мысу *приставать*, ничего иного означать не могутъ, кромѣ намека на поиски вѣсты. Извращеніе смысла укрѣпляется уже окончательно, разъ *стдствоіе* въ оригиналѣ становится въ переводѣ *причиною*. Относительно *бѣса* («а тутъ бѣсенокъ изъ-за печки») читатель можетъ судить самъ, насколько умѣстна въ драмѣ Вагнера подобная мелочность выраженія и насколько усиливаетъ она самостоятельный колоритъ перевода. Дѣло не исправляется и тѣмъ, что въ переводѣ слѣдующихъ строкъ баллады: «Въ *трудный часъ* живяи ангела шлетъ ему провидѣнне и возвѣщаетъ, что на землѣ найдеть онъ *спасенне*» (подлинникъ. «но, чтобъ еще на землѣ несчастный нашель избавленне, возвѣстилъ ему Божій ангелъ какъ можетъ свершиться его спасенне»), упоминается слово *спасенне*, такъ какъ въ дальѣй-

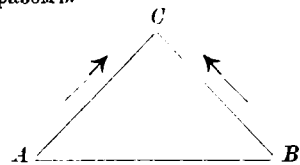
шемъ дуэтѣ (Сента и Голландецъ) оно снова теряетъ смыслъ; кромѣ того, выраженіе «въ трудный часъ жизни» бессмысленно для фантастической жизни, являющейся вѣчнымъ страданіемъ; и, наконецъ, характеръ слова *спасенне* утрачивается сейчасъ же въ прилѣвѣ, нарочно подчеркивающимъ вымышленныя матримоніальныя нужды скитальца: «Боже, Ты мой, дай за муки страдальцу счастье и радость съ *второй до гроба женой!*».

Перейдемъ къ дуэту Сенты съ Голландцемъ, составляющему самую важную, центральную сцену драмы. Проникая взглядами въ душу другъ друга, герои еще ни слова не говорятъ *между собою*. Ихъ рѣчи (удобное въ оперѣ *a parte*, для себя) выражаютъ загорающуюся съ одной стороны надежду на осуществленіе обѣтованнаго спасенія, съ другой — страстное, доходящее въ своей силѣ до страданія, желаніе быть орудіемъ этого спасенія. Въ переводѣ, разумѣется, все это обстоитъ *иначе* и *насколько иначе* — покажутъ нѣкоторые приводимыя ниже выдержки. «Мрачный пылъ, чувствую, вспынувшій во мнѣ», задумывается Голландецъ, «могу ли несчастный назвать его любовью? О, нѣтъ. То жажда спасенія, жажда, чтобъ совершилось оно чрезъ этого ангела!». Переводъ: «Тотъ страстный жаръ души моей мятежной мнѣ не давалъ любви глубокой нѣжной; но свѣтлый ангелъ здѣсь передо мной, спасетъ меня любовью онъ святой!». Сразу же является полная увѣренность, въ сущности, дѣлающая излишнимъ развитіе этой части дуэта. Русская Сента также не долюбиваетъ мечтательной неопредѣленности настроенія героини Вагнера. «Что вижу я... мечта ли то?» — лепечетъ послѣдняя, тогда какъ первая утвердительно заявляетъ: «Нѣтъ, я не грежу... это онъ!» Сента Вагнера погружена въ созерцаніе Голландца: «Какимъ часто грезилъ я его, такимъ стоитъ онъ здѣсь», въ то же время Сента переводчика уже спѣшить признаемъ: «Другъ мой, давно, давно люблю тебя!». Первая: «Скорбь, сжигающая мою грудь, ахъ! это влеченіе! какъ должна познать его?». Вторая: «Давно душа моя полна страданій, о какъ унять ихъ? Скрыть огонь желаній?» и т. д. Однимъ словомъ, одна остается загнипнотизированной созерцаніемъ сбывшейся мечты, тогда какъ другая уже успѣла — первая признаться незнакомцу въ любви, а потомъ, съ величайшей постѣдовательностью, хочетъ что-то скрывать... Герои вступаютъ въ разговоръ. Изумленное восклицаніе Голландца — «такъ непосредственно (возможно-ль?) могла ты проникнуться глубочайшимъ сочувствіемъ къ моимъ страданіямъ!» — переводчикъ пре-

вращаетъ въ формальное предложіе: «Согласна-ль ты дѣлать мои мученія, всю жизнь не знать покоя ни на мгнѣ?» И далѣе, заключеніе первой половины дуэта: *Сента (про себя)*: «О, какія страданія! О, если-бъ могла доставить тебѣ облегченіе!». *Голландецъ (услышавъ восклицаніе Сенты)*: «Свѣтлый-звукъ проникъ въ сумракъ ночи!» — Переводъ: *Сента (обращаясь къ Голландцу)*: «Въ тяжеломъ ирѣ страсть намъ дастъ забвеніе!». *Голландецъ*: «О, что за звукъ! Онъ въ сердце мнѣ проникъ!». Подчеркиваю восклицаніе Сенты. Въ немъ выражена одна изъ двигательныхъ силъ вагнеровской драмы. сила эта—*чувство состраданія*, всегда имѣющее таинственное, разрешающее загадку души, воздѣйствіе. Восклицаніе Сенты является важнѣйшимъ моментомъ дуэта, имъ оканчивается первая часть его, имъ приводится слѣдующая, въ которой преобладаетъ торжественность и радостность настроенія. Въ переводѣ эти многозначительныя слова замѣнены грубой, банальной фразой цыганскаго романа и нельзя ее признать, что въ этомъ отношеніи «сжигаемая огнемъ желаній» Сента № 2-й остается вѣрна себѣ. Во всемъ дальнѣйшемъ авторъ послѣдовательно поддерживаетъ фальшь своего перевода и весь дуэтъ въ его толкованіи приобретаетъ лишь тотъ смыслъ, что Сентѣ очень хочется выйти замужъ за Голландца, а Голландцу ужасно хочется жениться на Сентѣ, а такъ какъ отцовское разрѣшеніе получено и никакихъ затрудненій не предвидится, то и поютъ они все это только потому, что ужъ всегда въ оперѣ о любви поется. Вотъ, напримѣръ, оригинальные Голландецъ и Сента, охваченные экстазомъ надежды, поютъ: «Ахъ, если есть надежда на спасеніе, пусть совершится оно чрезъ меня (или: эту женщину)!». Въ переводѣ же свадьба занимаетъ всѣ ихъ помыслы, а спасеніе прилагается чѣмъ-то врѣдъ приданнаго: «О, если тебѣ (или: мнѣ) дарить Господь спасеніе, молю тебя, ты будь моей (или: то вѣчно я твоя, твоя)!». Сента чувствуетъ себя осѣненной могучимъ чудомъ, стремленіемъ къ искупленію грѣшника; по русски она продолжаетъ наивно ликовать: «мнѣ говорить мой голосъ тайный, что буду я женой его!». Затѣмъ Голландецъ, точно не понимая бессмысленности подобнаго выраженія въ своихъ устахъ, называетъ Сенту «своей наградою», хотя въ подлинникѣ онъ лишь торжественно обращается къ властвующимъ надъ нимъ силамъ. Сообразно съ этимъ и заключительные возгласы дуэта — «вы, ангелы, поклупившіе меня, укрѣпите это сердце въ его вѣрности!» — передѣланы въ пусто-

словное «*пошли ей Богъ со мною счастье и укрѣп ей любовь*». На какое счастье для своей жены можетъ надѣяться этотъ осужденный — падшій ангелъ морей и Синяя Борода вмѣстѣ?

Въ финальномъ тріо (третій актъ) особенныхъ разнорѣчій съ подлинникомъ не замѣчается, но, разумѣется, это не въ состояніи исправить искаженный смыслъ драмы и горячая сцена смятенія, послѣ всего предыдущаго, выдѣляется изъ себя чуждый оригиналу духъ комизма. Женихъ спасается бѣгствомъ отъ невѣсты, невѣста гонится за нимъ, за нею въ свою очередь гонится ея экс-женихъ, охотникъ Эрикъ, за нимъ отецъ, нянька и вся деревня. Кстати, Эрикъ, пользуясь, вѣроятно, тѣмъ, что въ ансамблѣ слова понимаются съ трудомъ, бормочетъ нѣчто совершенно несообразное, врѣдъ: «*Онъ нашъ злодѣй! ее не любитъ... Мы уберечь ее должны*» (въ подлинникѣ стоитъ: «*Что слышу? Богъ! что долженъ видѣть! Долженъ ли вѣрить своимъ глазамъ и ушамъ?*») Некрасиво переложено и объясненіе Голландца, являющееся прототипомъ разсказа Лоэнгрина о Граалѣ... Но, вотъ финальный возгласъ Сенты! Она взбѣжала на скалу, она находится выше всѣхъ на сценѣ, въ центрѣ ея, ея торжественный, побѣдный крикъ разрѣшаетъ всю драму. «*Прославь своего ангела и его благовѣстіе! Здѣсь я, вторная тебѣ до смерти!*» и она исчезаетъ въ волнахъ. Корабль гибнетъ, тайна искупленія совершилась, начинается апоэозъ свѣта. Повторяю, всѣ грани драмы сходятся въ этомъ крикѣ, какъ въ вершинѣ пирамиды, что даже можно изобразить графически слѣдующимъ образомъ:



Основаніемъ *AB* служить—арія Голландца ребрами *BC* и *AC*—баллада Сенты и дуэтъ ея съ Голландцемъ, вершиной *C*—финальное восклицаніе Сенты. — Вспомните подобный этому по своему значенію для драмы крикъ Леопоры въ «Фиделіо» — «убей прежде его жену!» Возможно ли перевести его слѣдующимъ образомъ: «дайте мнѣ стаканъ лимонада!» Что останется отъ драмы? во что превратится героиня ея?! При всей невозможности представить себѣ подобную безцеремонность перевода, приходишь къ убѣжденію, что она возможна, разъ торжествующій крикъ экстаза Сенты:

«Preis' deinen Engel und sein Gebot!—

«Hier steh ich, treu dir bis zum Tod!»

могъ превратиться въ слѣдующую непроходимую бессмыслицу:

«Твой ангелъ будетъ всю жизнь съ тобой!

«О сжался, сжался надо мной!»

Что осталось отъ «Летающаго Голландца», одного изъ поэтичѣйшихъ произведеній оперной литературы? Ничего, кромѣ глупости, безтолковости, набора пустыхъ и пошлыхъ общихъ мѣстъ, почти ничѣмъ не связанныхъ между собою, кромѣ рифмы!. Могу повторить въ заключеніе вопросъ поставленный вначалѣ: роскоши или справедливости требуемъ мы, относясь внимательно къ достоинству переводныхъ текстовъ?

Послѣ сказаннаго становится излишнимъ и даже неприятнымъ входить въ остальные болѣе или менѣе значительныя подробности этого постыднаго перевода. Неточностей, часто противорѣчивыхъ, въ немъ много, много и неправильныхъ удареній; въ изобиліи прибавокъ звука обвинить его нельзя, ихъ немного, да и тѣ болѣе частью относятся къ фразамъ речитативнаго характера. О красотѣ языка можно судить по вышеприведеннымъ выдержкамъ, которыя, впрочемъ можно пополнить слѣдующими наудачу взятыми стихами: «Одно и то-же все жужжите, пора вамъ бросить этотъ вздоръ» (Сента) или «А все-жъ мы удеремъ отсюда» (хоръ дѣвушекъ) или «Что, по душѣ-ль вамъ наша Сента?.. Скажите мнѣ безъ комплимента» (арія Даланда) и т. д.—Издана опера, какъ большинство изданій П. Юргенсона, хорошо и добросовѣстно, особыхъ опечатокъ не замѣчается (на стр. 68, т. 3, знакъ діеза представленъ къ *sol*, тогда какъ долженъ находиться при *do*; изрядка слоги текста подставляются подъ слабые дѣленія такта, оставляя пробѣлы на сильныхъ). Шедверъ переводной литературы напечатанъ даже отдѣльнымъ либретто во главѣ тома. Этотъ то шедверъ, къ несчастію, и подорвалъ болѣе чѣмъ на половину значеніе русскаго изданія «Моряка Скитальца»,—говорю *на половину* оттого, что дѣло полу-исправляется присутствіемъ напечатаннаго на второстепенномъ мѣстѣ (второй строкой) текста нѣмецкаго оригинала. Для лицъ незнакомыхъ съ языкомъ Вагнера, но желающихъ ознакомиться съ его произведеніемъ по настоящему изданію, является возможность устранить это крупное затрудненіе, *собственноручно* вписавъ третьей строкой текстъ перевода Г. А. Липина.

Е. П.

«Къ вопросу объ авторскомъ правѣ на произведенія литературныя, художественныя и музыкальныя» проф. Импер. Новороссійск. Университета А. Ф. Федорова.—Одесса, 1896 г. цѣна 50 коп.

Въ небольшой брошюркѣ въ 38 стр. авторъ довольно обстоятельно излагаетъ то неприглядное современное положеніе, въ которомъ у насъ находится одинъ изъ важѣйшихъ вопросовъ объ обеспеченіи правъ духовно-умственной и художественно-музыкальной собственности въ международномъ законодательномъ отношеніи.

Отсутствіе у насъ конвенціонныхъ законодательныхъ нормъ, основанныхъ на принципѣ взаимности создаетъ у насъ, по мнѣнію проф. Федорова, особенно неблагоприятныя обстоятельства, которыя тормазятъ развитіе и интенсивность русскаго національнаго творчества.—это резюмируется слѣдующимъ образомъ: «вслѣдствіе огражденія закономъ правъ только русскихъ авторовъ¹⁾ все наше музыкально-издательское дѣло построено чуть ли не единственно на перепечаткѣ произведеній иностранныхъ композиторовъ. Наши музыкальные издатели, не платя никакого гонорара, дѣлаютъ изданія иностранныхъ композиторовъ своею собственностью, затраты на которую ограничиваются издержками механическаго изданія (печать и бумага), о чемъ не можетъ быть, конечно, никакой рѣчи при изданіи произведеній русскихъ композиторовъ. Удешевленіе цѣны на продукты иностраннаго творчества способствуетъ распространенію относящихся сюда произведеній, что влечетъ за собой очень частое ихъ публичное и частное исполненіе; а послѣднее обстоятельство въ свою очередь возвышаетъ спросъ, а слѣдовательно и цѣну, но отнюдь не стоимость (издательскую) таковыхъ произведеній.

Въ результатъ распространеніе трудовъ русскихъ авторовъ значительно сокращается, а публика односторонне воспитывается во вкусъ чужеземнаго творчества, въ связи съ чѣмъ, въ концѣ концовъ, и привыкаетъ отдавать предпочтеніе иностраннымъ авторамъ. Немудрено, что при такихъ условіяхъ значительной долѣ русскихъ композиторовъ не удастся даже увидѣть своихъ произведеній въ печати—за трудностью найти издателя. Объ авторскомъ же гонорарѣ со стороны издатели могутъ разсуждать, естественно, развѣ лишь первоклассные таланты. Наконецъ, въ виду отсутствія обязанности уплачивать иностраннымъ авторамъ гонораръ за публичное исполненіе, и театры, ставящіе пьесы съ музыкой, пытаются

¹⁾ См. 48 Прилож. къ примѣч. 2 ст. 420 Зак. Гражд.—по которому фактическое огражденіе закон. правъ иностран. авторовъ обуславливается ихъ пребываніемъ въ Россіи.

главным образом иностранными произведениями. Если оркестровую партитуру или оркестровые голоса не удастся добыть у автора, хотя бы при помощи подкупа,—инструментовку дѣлают театральные антрепренеры сами по фортепианному переложению (клавираусцугу), заказавъ ее за безцѣнокъ какому либо попавшемуся подъ руку музыканту. Конечно, публика вмѣсто произведенія искусства будетъ слушать продуктъ грубаго ремесла, но, вѣдь, страдающій въ своей репутациі иностранный авторъ оградить себя отъ такого извращения не въ состояніи, а антрепренеру выгодно, до эстетическихъ же интересовъ публики ему дѣла нѣтъ. Въ этомъ правѣ безграничной эксплуатаціи иностраннымъ композиторамъ можно до значительной степени искать объясненія, что у насъ не только какіе-либо мелкіе театры, но даже оперные, субсидированные правительствомъ или общественными учрежденіями, если и объявы во что-бы то ни стало давать русскія оперы, то въ значительной доль подъ видомъ русскихъ преподносятъ опять-таки оперы иностранныхъ—лишь въ русскомъ переводѣ; иначе-же держать исключительно иностранную оперу, совсѣмъ не давая доступа ни русскимъ композиторамъ, ни русскимъ пѣвцамъ и не смотря на являющееся послѣдствіемъ этого крайнее однообразіе репертуара, съ одной стороны, а съ другой — невозможность развитія нашего народнаго творчества и загражденіе дороги русскимъ пѣвцамъ. Единственнымъ выходомъ изъ этого непригляднаго положенія, проф. Федоровъ считаетъ,—широкое законодательное огражденіе авторскаго права на интернаціональной почвѣ, ибо «огражденіе авторской собственности лишь на отечественной территоріи оказывается въ этомъ отношеніи недостаточнымъ. Положеніе авторовъ можетъ быть обезпечено только въ случаѣ признанія за литературную и художественную собственность характера международнаго института, какового возвращенія и стало держаться громадное большинство современныхъ законодательствъ», въ чемъ съ нимъ нельзя не согласиться.

Тѣмъ не менѣе, нѣкоторыя положенія проф. Федорова не выдерживаютъ критики, ибо разсматривать авторское право, какъ нѣчто вполнѣ абсолютное, (несоприкасающееся ни съ какими другими) здраво разсуждалъ, нельзя, и въ особенности въ отношеніи музыкально-художественнаго творчества. Цѣль и задача искусства—раньше всего интеллектуальная, и матеріализмъ въ искусствѣ долженъ явиться уже результатомъ жизненныхъ и практическихъ требованій, а отнюдь не долженъ лежать въ основѣ его какъ наиболее важный факторъ, ограничивающій условія и цѣль творчества.

Въ нашемъ прогрессивномъ движеніи по пути

культуры и цивилизаціи, мы ратуемъ раньше всего за то, чтобы искусство находилось на высотѣ своего положенія и было бы «искусствомъ для искусства». Экономическіе расчеты должны вытекать изъ естественной роли искусства въ жизни, а отнюдь не должны обусловливать и создавать эту роль.

Широкое распространеніе литературно-художественно-музыкальныхъ произведеній, и обусловливаемое этимъ публичное исполненіе, заимствованіе и перепечатаніе наиболее желательно, но для того чтобы въ этой области не было аномалій, нужно раньше всего создать законодательнымъ путемъ солидарность интересовъ (Union, Association, Convention и др.) на интернаціональной почвѣ, а вмѣстѣ и нормы ограничивающія эти интересы, а то право смѣшно, когда проф. Федоровъ говоритъ, что нашъ законъ и въ музыкальной области едва-ли достаточно ограждаетъ отъ заимствованій, а между тѣмъ весь интересъ музыкальнаго произведенія подчасъ сводится на *единственной удачной музыкальной фразѣ* ¹⁾, которую и оказывается возможнымъ похитить, лишая такимъ образомъ оригинальное сочиненіе настоящей его цѣны. Онъ ратуетъ при этомъ всего лишь за произведеніе, которое сводится на *единственной музыкальной фразѣ*, но простите, мы подобное произведеніе музыкальнымъ считать ни въ какомъ случаѣ не можемъ, ибо въ музыкальномъ произведеніи мы раньше всего должны видѣть цѣльность, законченность и содержаніе, а что же это будетъ за произведеніе если всѣ эти элементы будутъ находиться въ исключительной зависимости отъ единственной музыкальной фразы?

Надѣемся однако, что своимъ трудомъ проф. Федоровъ внесъ посильную лепту въ несомнѣнно важный вопросъ объ авторскомъ правѣ и брошюра его освѣтитъ въ дѣйствительности многія неприглядныя стороны этого вопроса, что будетъ безусловно имѣть значеніе при его разрѣшеніи.

С. Зусманъ.

„Изъ замѣтокъ музыкальнаго реформатора“.

Въ редакцію прислана для отзыва слѣдующая книжка: *«Тайна музыки и ея разоблаченія. Какъ играть на фортепьяно не зная нотъ. Составилъ А. И. Поперкога»*. Подобный ошеломляющій титулъ сразу заставляетъ думать, что имѣешь дѣло съ несомнѣнной шарлатанской рекламой, столь же мало касающейся музыки, какъ и объявленію феноменальномъ волосостворномъ элексирѣ «Элеопатъ». Однако, при чтеніи,—если удастся преодолѣть ту-

1) Курсивъ нашъ.

пую головную боль, вызываемую содержанием и изложением брошюры, — впечатаніе нѣсколько измѣняется и въ шумномъ заглавіи начинаетъ чувствоваться известная доля искренности. За рекламой, характеръ которой выдержанъ до конца, начинаетъ проступать кое-что безспорно интересное. Правда, «интересное» это заключено не въ содержаніи книжки, не въ открытіяхъ автора, а въ томъ, о чемъ послѣдній, очевидно, заботился менѣе всего, — въ умственномъ процессѣ, подвляніемъ котораго составлялась означенная книжка. Ясность и опредѣленность, съ которыми обрисовывался этотъ сложный, таинственный процессъ на 55 страничкахъ брошюры рѣшительно испускаютъ предосудительный характеръ рекламы (къ слову, очень наивной), но въ то-же время сильно затрудняютъ возможность обстоятельнаго отапы о ней. Совершившеся помимо воли автора переищещіе тяжести интереса дѣлаютъ изъ «Тайны музыки» одно изъ тѣхъ произведеній, съ которыми необходимо знакомиться лицомъ къ лицу, о которыхъ нельзя составить себѣ никакого понятія по произвольно выбраннымъ цитатамъ или по сокращенному изложенію содержания.

Въ виду послѣдняго, а также въ виду невозможности перепечатать цѣликомъ брошюру г. Поперекова, я рѣшился сообщить вмѣсто нея нижеслѣдующій документъ, вполне и съ большимъ удобствомъ ее замѣняющій. Авторъ этого, случайно доставшагося намъ документа, былъ также, какъ и г. Поперековъ, лицомъ, постигшимъ тайны музыки и изобрѣтателемъ удивительной нотной системы, долженствующей осчастливить міръ. Встрѣтивъ вражду и недоверіе, онъ удалился изъ города и нашелъ пріютъ въ бывшемъ загородномъ дворцѣ Потемкина, превращенномъ теперь въ причудливый пантеонъ всевозможныхъ идей, великихъ и малыхъ, омертвѣвшихъ и остановившихся на одной точкѣ подобно стѣлкамъ башенныхъ часовъ главнаго дворцоваго корпуса. Открытіе неприваннаго изобрѣтателя (насколько это можно судить по сдѣланному имъ описанію) почти тождественно съ открытіемъ г. Поперекова; но, что еще важнѣе, содержаніе и даже многія отдѣльныя фразы оставленныхъ имъ «записокъ» почти буквально совпадаютъ съ содержаніемъ и выраженіями брошюры «Тайны музыки». Послѣднее обстоятельство и позволяетъ мнѣ, главнымъ образомъ, надѣяться, что г. Поперековъ не будетъ въ претензіи на подобную произвольную замѣну его сочиненій, сочиненіемъ другого автора. Дѣлается это лишь въ виду большей краткости послѣдняго, а также вслѣдствіе полнѣйшей увѣренности, что читатели получатъ полное и ясное понятіе объ открытіи и великой заслугѣ г. Поперекова.

Е. П.

3-го Января 18...

Двѣ недѣли, какъ не выхожу изъ комнаты... Невозможно иначе! Теперь-то и нужна удвоенная осторожность, — о! какимъ осторожнымъ слѣдуетъ быть теперь! — Они обо всемъ догадались... Я знаю, я чувствую — они стерегутъ меня у воротъ, кричатъ на дворѣ, высматриваютъ на улицѣ, — даже подходятъ близко, совсѣмъ близко къ моимъ дверямъ, прикладываютъ ухо, слушаютъ... Поэтому я залѣпилъ замочную скважину воскомъ. А выйти мнѣ все еще нельзя!.. Они догадались, что здѣсь зарождается открытіе, великое открытіе, которое измѣнитъ міръ, которое уничтожитъ ихъ ковы, ихъ козни, ихъ темное владычество. О, господа профессора консерваторы, мы еще увидимъ, мы посмотримъ тогда... И подумать, что можетъ быть завтра, завтра оно будетъ у меня, завтра я свершу это... только подумать!.. Господи, какая мысль!.. Тридцать лѣтъ занимаюсь я преподаваніемъ музыки, тридцать лѣтъ стараюсь проникнуть въ тайны нотныхъ знаковъ... и тридцать лѣтъ — у меня ничего не выходитъ... Я развертываю ноты, смотрю на нихъ, ударяю по клавишамъ — ничего! Перевертываю ихъ, снова смотрю, снова ударяю... Ничего! звенить, греметь и ничего больше!.. Мало того, тридцать лѣтъ вожусь я съ учениками, но и изъ нихъ никто не можетъ понять нотъ, никто не можетъ научиться играть!.. Легко сказать: *понять ноты!* Да объясните мнѣ, какъ можно понять то, что придумано профессорами консерваторіи съ одной цѣлью: мучить меня, не давать мнѣ ходу!.. Развѣ я не вижу, какъ летятъ деньги въ ихъ карманы, какъ они смотрятъ на меня и смѣются, довольные своей выдумкой!.. О, эта выдумка! эта музыка на откупъ, это искусство за замкомъ!.. Но, мы увидимъ... Развѣ я не понимаю, что значить, когда въ сумеркахъ по моей комнатѣ расползаются знаки, черные, съ круглыми головками, съ тонкими хвостиками, злые, безобразные... Ползутъ по бумагѣ, падаютъ съ потолка, отравляютъ кушанье, забираются въ волосы, дрожатъ въ глазахъ, щиплютъ горло... Развѣ я не слышу смѣхъ въ то время, затаенный звенящій смѣхъ?.. Но, погодите, мы увидимъ, кто засмѣется послѣдній!.. и, можетъ быть, ждать недолго. Да. Каждый вечеръ я чувствую — *недолго*... Когда зажгется фонарь, я подхожу къ окнамъ, я опускаю локти на подоконникъ. Не знаю, на что я смотрю, но чаще всего вижу передъ глазами фонарь противоположнаго дома. Тамъ стоитъ яркое «81» — это меня странно успокаиваетъ. Тогда много мыслей проходить въ

головѣ... и въ одну минуту (я не замѣтилъ ее по часамъ!) мнѣ кажется — оно близко, со-всѣмъ близко, тутъ, въ комнатѣ, мое откры-тіе!.. позади меня... Надо только какъ можно осторожно повернуться... совсѣмъ, совсѣмъ незамѣтно... Повернуться потихоньку... по-ти-хонь-ку... п... Ахъ, эти профессора консер-ваторіи!

7-го.

Свершилось!.. найдено, открыто... Ухъ! не могу отдышаться!.. Кто могъ подумать, что это будетъ такъ скоро! Кто бы думалъ, что это такъ просто!.. Удивительно! Удивительно какъ всѣ гениальныя открытія просты! Просты до смѣшного!.. Вспомните: Архимедъ, Христофоръ Колумбъ... Не въ томъ дѣло! Слушайте!.. Прежде всего необходимо узнать врага. Чтобы найти противоядіе — надо опредѣлять ядъ. И вотъ — подойдите сюда, милостивые государи, посмотрите ближе... Что вы видите? Аккордъ. Какой?.. Все равно, — его придумали профессора консерваторіи.. Всмотритесь, всмотритесь внимательно! Что вы въ немъ видите? что въ немъ понимаете?.. Ничего не видите. Ничего не понимаете... Не спорьте! Конечно, нѣтъ, разумѣется, нѣтъ... Вы вѣдь не сидѣли долгіе вечера въ этой комнатѣ!.. Да взгляните же, не бойтесь, — я понялъ *это*, я открылъ секретъ... и мы въ безопасности!.. Считайте: черный шарикъ сверху, еще шарикъ, еще ниже, — три шара, — промежутокъ. ниточка, снова шаръ.. Ну-съ, теперь?... Впрочемъ, гдѣ-же вамъ!.. Ну, такъ слушайте: *эф*, *дас*, *бе*, *эф* — они такъ это называютъ... И всѣ такъ называютъ, потому что всѣ вѣрятъ имъ... Милостивый государь, то — сигналъ. сигналъ Московской Части, ничто иное.. Имъ меня не обмануть! Говорю вамъ, сигналъ!.. Поражены? не вѣрите?... Возьмите календарь, возьмите скорѣй календарь!.. Каково?!.. Это я открылъ. Но не все, но еще не все!.. Вы подойдете къ роялю, вы ударите по клавишамъ, вы возьмете этотъ аккордъ, вы его возьмете, вы ничего не подозреваете — бацъ! — а у васъ въ комнатѣ пожарные, а у васъ горитъ, а *они* хохочутъ, хохочутъ въ своемъ 81-мъ номерѣ... Мое открытіе, мое открытіе, — вотъ оно! — Я могу такъ написать его, могу такъ подойти, могу такъ ударить, что... Слушайте, слушайте!.. Вы блѣднѣете. вы хотите убѣжать... О, не бойтесь — пожарные не придутъ, *они* въ дуракахъ!.. Я открылъ это, я это нашелъ, милостивый государь!.. О, о! господа профессора консерваторіи, вамъ не удалось зажечь мой домъ!..

8-го Января.

Разослалъ сообщенія въ страховыя обще-ства.

Пятница.

Въ послѣднее время занимался составле-ніемъ Руководства. Теперь оно готово. Стоить оно два рубля.. Вотъ и сбылось, вотъ и исполнилась моя мечта, и я счастливъ... Нѣтъ! былъ бы счастливъ, только снова этотъ гнус-ный страхъ находить.. Все беспокоюсь.. Вѣдь они все знаютъ. Всемогуци и коварны по-прежнему... Что тутъ дѣлать, какъ устроиться?.. Привлеченная мною масса учениковъ, моя слава, мое дѣло Прометей, — все взбѣсить ихъ. Они меня настигнутъ, завлекутъ къ себѣ, отравятъ меня цикутной настойкой, какъ отравили они Сократа, Лобачевского. Ферди-нанда Гиллера, Гумбольта, Ашера, Фреско-бальди, Галилея и всѣхъ гениальныхъ лю-дей.. Грустно мнѣ и страшно!

А все-таки она вертится!.. Идея!.. Прикажу книжнымъ магазинамъ продавать мое Руко-водство профессорамъ консерваторіи не де-шевле, какъ за 3 руб. 50 коп. *И безъ всякой уступки!*

28-го Февраля.

Ученики прибываютъ. Трещусь безъ отды-ха. Спать почти не приходится. Взгляды мои продолжаютъ расширяться и находятъ сочувствіе. Два часа проговорилъ сегодня съ кухаркой Маврой (выучился по моей системѣ въ пять дней хорошо играть на ф-пьяно) объ искусствѣ. Убѣждалъ ее, что *возвышенная* му-зыка ничего не стоитъ.. Упиралась! — Подо-зрительно, очень подозрительно!.. Чтобы на-крыть ее окончательно, объявилъ ей свой великій тезисъ: «не публика», говорю, «для артистовъ, но артисты для публики». Продол-жала упорствовать, но, когда пришелъ двор-никъ Семень, сдалась.. Онъ вполне со мной согласенъ. Конечно, иначе не могло и быть. Сказалъ: «отъ самаго Бога всегда такъ поло-жено было; бери пятьбалтынный — тѣшь мою душу!». Замѣчательно!.. «тѣшь мою душу!..». Да. неисчерпаема она, гениальность нашего простого народа и никто меня не разувѣритъ, что въ своей системѣ я вполне постигъ духъ народный!.. Слова Семена тронули меня до глу-бины души. — Попросилъ на чаекъ. Подарилъ ему Руководство съ уступкой 17 к.

Того же числа, 2 часа ночи.

Безумный, безумный, безумный!.. Все по-глобило!.. Съ уступкой 17 копеекъ!.. Не семнад-цать, три, четыре, шесть, семь, десять рублей долженъ былъ я взять съ него!.. Нѣтъ сомнѣ-

ня, ясно какъ день: онъ былъ подосланъ... Подослать профессорами консерваторіи... Онъ самъ — профессоръ!

13-го Марта.

Предложеній масса, но такъ и должно быть!.. Уроки непрерывны. На улицу еще не выхожу. Заваленъ благодарственными письмами!.. Еще бы!.. Всѣ выучились, всѣ играютъ!.. Система моя проста, такъ проста, что вамъ и не придумать! Да, вамъ не придумать этого, вамъ не придумать, потому что — за малымъ стало! — вы не Архимеды, не Ньютоны, не я... ха, ха, ха! Проще простого, яснѣ снаго!.. И всѣ могутъ играть, и всѣ могутъ сочинять!.. Объяснить недолго. У меня 85 звуковъ!.. Вотъ какъ это дѣлается. Берется листъ бѣлой бумаги, пишется цифрами, рядами сверху внизъ, затѣмъ берется другой и также пишется, и третій также, и т. д., сколько угодно (каталогъ моихъ пьесъ скоро появится, 37 копѣекъ безъ переплета!.. А въ переплетѣ дороже!) Затѣмъ, къ клавиатурѣ съ помощью особаго приспособленія (продается отдѣльно, 1 р. 50 к. за штуку) прививаются конторскіе счеты!.. Ноты положите на пюпитръ, садитесь на стулъ, играйте!.. Играйте-же!.. Ха, ха!.. учится?!.. Вотъ вздоръ!.. По моей системѣ вы уже умѣете играть!.. Поймите, сразу вы уже играете и играете, какъ я, какъ Рубинштейнъ. Каково?!.. И вы можете играть рѣшительно все, что хотите, съ одинаковой легкостью, съ одинаковымъ удобствомъ, какъ солаты Моцарта, такъ и тиражныя таблицы билетовъ Государственнаго Займа!.. Мало того, вы можете сами сочинять!.. Рядъ цифръ—симфонія, рядъ цифръ — другая!.. О, вы еще не то узнаете, вы представить себѣ не можете, что вы узнаете, купивъ мое Руководство!.. Продается во всѣхъ магазинахъ, цѣна 2 р. 50 к. сер.

Сегодня.

Ночью слышалъ странный гулъ, по не обрачаю вниманія. Конецъ имъ подходить!.. Что я съ ними сдѣлаю?!.. Не придумалъ еще.. ну да все равно!

Успѣхи моей методы необыкновенны. О ней много говорятъ за границей!.. А дальше-то, дальше! то-ли еще будетъ?!.. Сегодня день замѣчательный — я приглашалъ слушать игру моего ученика, золотаря Ивана Вислоухаго. Долженъ былъ исполнить по моей методѣ сонатину Кюлау!.. Слушали и умилялись. Впрочемъ, малепькая неудача, — но, совершенные пустяки!.. Вслѣдствіе того, что Иванъ не моетъ рукъ отъ рожденія, онъ ничего не

могъ разобрать на своихъ потахъ. Но пустяки! и уже исправлено!.. Я подарилъ ему новыя ноты (2 р. 75 к. сер., съ уступкой). Другая мелочь затруднительнѣе. Иванъ не умѣетъ считать дальше 10 (такъ какъ это — число его пальцевъ), а у меня 85 звуковъ!.. Какъ быть?!.. Непреодолимо?!.. Да, для васъ, можетъ быть!.. Слушайте, какъ легко и какъ изумительно просто обходится оно для человѣка, какъ я!.. Я избрѣлъ перчатки съ 85 пальцами (по 42½ на каждую руку)!. И такъ? — вѣтъ препятствій; и такъ? — онъ можетъ играть и одновременно не пачкать свои ноты!.. И такъ! *открытіе за открытіемъ!*.. Господи, Господи! слезы душатъ меня, какимъ умомъ, какимъ необъятнымъ умомъ угодно Тебѣ было наградить меня недостойнаго!..

PS. Если желаете убѣдиться въ достоинствѣ моей системы, послушайте игру Ивана Золотаря. Живетъ онъ въ сердцѣ Россіи, по улицѣ!.. по улицѣ!.. не могу вспомнить улицу! домъ №!.. тоже забылъ!.. Да, послушайте, Ивана, посмотрите сама, правъ ли я!.. Только, ради Бога, прошу васъ, не сообщайте его адреса профессорамъ консерваторіи!

7-го Четверга.

...Кромѣ того, прочелъ въ газетахъ, что въ Батавіи открываютъ мнѣ памятникъ. Ага! господа профессора консерваторіи!.. Кромѣ того, назначенъ старшимъ преподавателемъ музыки короля Бельгійскаго, королевы Испанской, императрицы Французской и пр. и пр. Мавра платитъ навзрыдъ. Семена приказалъ запереть въ тюрьму, но простыль!.. Не стойте!.. Профессора рѣжутъ въ Константинополь армянь. Безмозглые! Они думаютъ, что я армянинъ и живу въ Константинополь! Долго улыбался своей хитрости!.. Кромѣ того, книжнымъ магазинамъ приказалъ сдѣлать переводы своего Руководства на швейцарскій, австрійскій и американскій языки!.. Забылъ еще, нужно и мадоросійскій!.. Кромѣ того, съѣлъ котлетку. Также, былъ у меня Верди, приходилъ поговорить на меня. Долго говорили. Сознался, что всѣ свои оперы сочинилъ по моей методѣ, а я давно зналъ это. Предлагалъ прислать мнѣ половину своихъ вѣнковъ, если Направникъ не воспротивится. Не могъ не разсмѣяться, «зачѣмъ мнѣ», говорю, «да знаете-ли, что теперь, благодаря моему открытію, каждая швея, каждый извозчикъ можетъ написать десятокъ, дюжину, сотню такихъ оперъ!». Ушелъ уничтоженный!.. Потомъ я ѣлъ котлетку!.. А въ Батавіи, на открытіи памятника сказалъ слѣдующее: «Да, милостивые государи!», я хочу

служить лишь народу. Это было цѣлью всей моей жизни. Лица, заинтересованные моей методой, найдутъ подробности въ моемъ Руководствѣ. Пользуйтесь! Теперь открытъ секретъ вѣковой тайны! Нынѣ можно, не зная нотъ, играть на фортепьяно, микروفонѣ, бубнахъ, барабанѣ и церковномъ органѣ любую пьесу механически правильно. Взглядъ на музыкальное искусство расширился. Моя система это двигатель музыки, это современное чудо изобрѣтенія, это первое мое примѣненіе простой основы къ трудности великихъ задачъ практической жизни.. Теперь только пришло настоящее Царство музыки, теперь каждый можетъ обладать; кто не знаетъ и тотъ можетъ играть теперь! Тайна разоблачена! Торжествуйте! пользуйтесь!.. Польз... торж... Господа, господа! не надо, не надо этого, зачѣмъ вы? Я вѣдь ничего... Я только о чудѣ.. О, не дѣлайте такихъ гримасъ!.. Не смѣйтесь, не грозите мнѣ, не подходите.. О, злодѣй, о черныя головы, черныя гримасы!.. Это они, это они валили намъ воды въ уши. Они!.. я зналъ это, зналъ давно, зналъ еще тогда, когда Направникъ сочинялъ Пиковую Даму!

Wagner und seine Werke. Die Geschichte seines Lebens mit kritischen Erläuterungen von Heinrich T. Finck. Deutsch von Georg von Skal. Mit einem Portrait von Richard Wagner. Breslau. Verlag von G. Schottlaender. 1896. (2 тома).

Небольшихъ два томка компактной печати, посвященные жизни реформатора музыкальной драмы. Эта біографія къ Вагнеру не совсѣмъ похожа на предъидущія. Авторъ ея — г. Гейнрихъ Финкъ — не только остроумецъ, но и справедливъ по отношенію Вагнера. Онъ осуждаетъ біографовъ Вагнера, которые смотрѣли на него только съ возвышенной точки зрѣнія, старались затушевать темныя, *негениальныя* стороны его дѣятельности и характера. Далѣе авторъ настоящей біографіи пытается особую ненависть къ критикамъ и рецензентамъ, преслѣдованнымъ Вагнера криками и насмѣшками не только при его жизни, но и послѣ его смерти. Съ особеннымъ наслажденіемъ г. Финкъ высмѣиваетъ заблужденія критиковъ, которые «самымъ наглýmъ образомъ вызванивали (ausposaunten) свое заблужденіе какъ правду». Лучшій способъ подобной насмѣшки — это цитированіе всѣхъ этихъ глупыхъ и пристрастныхъ выходокъ. Этотъ способъ и принять удачно авторомъ настоящей біографіи Вагнера. Жалко только, что г. Финкъ не знакомъ съ нашими критиками и противниками Вагнера — онъ

безъ сомнѣнія заставилъ бы своихъ читателей похотать до истерики.

Книга читается въ вѣдкомъ переводѣ легко, живыя, дѣятельность и приключенія Вагнера съ критиками описаны очень удачно. Новая біографія Вагнера, рассчитывающая на средній кругъ читателей, вполне интересна.

L.

Bayreuth. 1896. Praktisches Handbuch für Festspielbesucher, herausgegeben von Friedrich Wild. Mit 41 Künstler-Porträts und Landschaftsbildern, 2 Plänen und 2 Eisenbahnkarten. Leipzig. C. Wild.

Настоящій путеводитель и справочникъ, изданный фирмой К. Вильда въ Лейпцигѣ, ко дню минувшихъ байретскихъ представлений имѣетъ не только интересъ дня. Кромѣ любопытныхъ воспоминаній «старѣйшаго вагнеріанца» — Рихарда Поля — о возникновеніи Байрейтскаго театра и первыхъ представленій «Кольца Нибелунговъ», а также весьма подробнаго историко-критическаго изслѣдованія о созданіи, характерѣ и содержаніи упомянутой тетралогіи, принадлежащаго перу Августа Геллериха, — путеводитель включаетъ въ себѣ цѣлый рядъ біографическихъ очерковъ исполнителей и дирижеровъ нынѣшней юбилейной постановки «Кольца Нибелунговъ». Кромѣ того книжка снабжена цѣлымъ рядомъ практическихъ свѣдѣній и указаній.

L.

Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876. Von Heinrich Porges. Leipzig. 1896. Verlag v. Siegismund und Volnening. Preis 4 M.

Весьма кстати появились къ Байрейтскому юбилею эти четыре брошюры воспоминаній одного изъ сотрудниковъ Вагнера въ основаніи Байрейтскаго театра — Гейнриха Поргеса — о сценическихъ пробахъ въ 1876 году, подъ управленіемъ Вагнера. Самое заглавіе воспоминаній указываетъ на ихъ характеръ. Авторъ съ тщательной подробностью описываетъ исполненіе и толкованіе Вагнеромъ своей тетралогіи «Кольцо Нибелунговъ». Воспоминанія другихъ близкихъ сотрудниковъ Вагнера укажутъ, на сколько память не измѣнила г. Поргесу и съ какой достовѣрностью можно къ нимъ относиться. А подобное установленіе правильнаго исполненія очень важно. При постановкахъ тетралогіи часто могутъ встрѣчаться весьма непріятныя разногласія въ толкованіи того или другого мѣста «Кольца Нибелунговъ»; подчасъ такое толкованіе можетъ итти прямо въ разрѣзъ съ намѣреніемъ композитора и тогда музыка

«Нибелунговъ» можетъ принять пестрый и весьма нелогичный видъ. Такого рода жалобы въ особенности встрѣчались при выѣзжихъ юбилейныхъ «празднествахъ». А воспоминанія, подобныя г. Поргеса, хорошо могутъ эти ошибки вывести на свѣжую воду. **Ф.**

Katechismus der Orgel. Erklärung ihrer Struktur, besonders in Beziehung auf technische Behandlung beim Spiel. Von E. F. Richter. Vierte, verbesserte und vermehrte Aufl. bearb. v. Hans Menzel. Leipzig Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber 1896.

4-е изданіе этой прекрасной книжки уже указываетъ на степень полезности и распространенности ея. Хотя органное *производство* въ нашемъ музыкальномъ дѣлѣ и не играетъ большой роли, но все-же у насъ существуетъ любовь къ этому типичнѣйшему и важнѣйшему музыкальному орудію. Настоящая книга представляетъ крупный интересъ для любителей органной игры, такъ какъ въ ней, помимо весьма тщательнаго описанія и объясненія устройства органа, особенно указывается на употребленіе его для музыкальныхъ исполненій. Въ этомъ отношеніи «Katechismus organa» необходимъ и всѣмъ вообще серьезнымъ музыкантамъ, а въ особенности композиторамъ.

Katechismus обработанъ полно, тщательно и добросовѣстно; едва-ли въ немъ упущено что либо касающееся органа. Текстъ снабженъ 25 рисунками. Вся книжка издана чрезвычайно изящно и по цѣнѣ очень недорого (въ переплетѣ—3 марки, т. е. около 1 р. 50 к.). **Л.**

Ueberleitungen zum Introitus der Liturgie für sämtliche Melodienbuches zum Gesangbuche der evangelisch-lutherischen Kirche in Bayern von Elias Oechsler. Erlangen, Th. Blaesing. Preis M. 1. 80.

Въ своей книгѣ авторъ представилъ образцы модуляцій 183 хораловъ въ одну тональность C—dur. Онъ исполнилъ эту задачу очень добросовѣстно и дѣйствительно помогъ дѣлу, которому и хотѣлъ служить: не предполагая въ каждомъ органистѣ достаточно знанія и вкуса при модулированіи изъ тональности одного хораля въ тональность другого (а скверные приемы и исполненіе органиста отвзываетъ и на поющій общинъ, всегда спинопирующей мелодію хораля за испол-

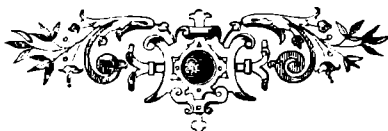
неніемъ ея на органѣ) г. Oechsler и хотѣлъ такихъ органистовъ избавить отъ труда наполнять храмъ Божій скверными гармоніями и модуляціями. Модуляціонныя средства употреблены, какъ и слѣдовало ожидать, просто: доминантсептаккордь новой тональности, уменьш. септаккордь VII ст. минора и только въ рѣдкихъ случаяхъ (при чрезачуръ отдаленномъ средствѣ тоновъ)—эгармоническія модуляціи.

Кромѣ органистовъ это изданіе можетъ быть полезно и для изучающихъ гармонію, какъ практической указатель способовъ модуляціи. **Ф.**

Das Dresdner Hoftheater der Gegenwart. Biographisch-Kritische Skizzen der Mitglieder. Neue Folge von Ernst Roeder. Mit 61 Portraits. Dresden, E. Pierson's Verlag 1896. Pr. 4 m.

Изящно изданная книга представляетъ собраніе біографическихъ очерковъ членовъ выѣзжнаго придворнаго театра въ Дрезденѣ. Это полезное справочное изданіе даетъ много свѣдѣній, кромѣ драматической труппы, и объ оперной и объ артистахъ оркестра. Весьма желательно, чтобы почтенный «Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ» включилъ-бы подобный отдѣлъ (біографій главныхъ персонажей труппъ) и на страницы своего изданія

Недавно отпечатано и поступило въ продажу очень изящное изданіе (фирмы **Albert Frisch** въ Берлинѣ), представляющее собраніе 30-ти портретовъ членовъ жюри и удостоенныхъ премии 2-го конкурса на премию А. Г. Рубинштейна, происходившаго въ Берлинѣ 9-го (17-го)—15-го (27-го) Августа прошлаго года. Это цѣлое собраніе интересныхъ и удачно выполненныхъ портретовъ. Въ серединѣ всей группы — портретъ А. Г. Рубинштейна, основателя конкурса, окруженнаго членами жюри (изъ русскихъ музыкантовъ мы находимъ здѣсь гг. Ю. Иогансона, В. Сафонова, И. Слатина и Н. Соловьева); внизу — портреты выигравшихъ состязаніе: талантливаго пианиста Іосифа Левина и молодаго композитора Генриха Мельцера.



ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ О МУЗЫКѢ.

Воспоминанія о „Демонѣ”.

Въ своемъ отчетѣ въ «Бирж. Вѣдом.» о возобновленномъ «Демонѣ» г. Н. Соловьевъ сообщаетъ небезынтересныя свѣдѣнія о Рубинштейнѣ.

Съ первой постановки «Демона» прошло болѣе 20 лѣтъ, но въ отношеніи публики къ этой оперѣ не произошло никакой перемены: какъ «Демона» цѣнили въ 1875 году, такъ его цѣнятъ и теперь. Публика видитъ въ ней хорошія стороны и пропускаетъ слабыя, которыхъ гораздо меньше хорошихъ. Она слушаетъ съ увлеченіемъ хоръ дѣвушекъ въ первомъ дѣйствіи, все второе, восхищается партией демона въ третьемъ и дуэтомъ демона и Тамары въ четвертомъ.

Мнѣ пришлось на-дняхъ говорить съ г-жею М., которая была другомъ покойнаго композитора, и по ея словамъ. А. Г. въ «Демонѣ» любилъ именно вышеуказанныя мѣста. Кстатѣ припомню нѣкоторые детали моего разговора съ г-жею М. Хотѣ А. Г. больше всѣхъ оперъ своихъ любилъ «Маккавеевъ», но ни одну изъ нихъ онъ не писалъ съ такимъ непрерывнымъ стремленіемъ, какъ «Демона». Въ полгода съ небольшимъ эта опера была готова, и если-бы не отказъ дирекціи поставить ее въ 1871 году, то знаменитая побѣдка А. Г. въ Америку не состоялась-бы, а между тѣмъ эта побѣдка, какъ оказывается, легла въ основаніе матеріальнаго благосостоянія покойнаго композитора. А. Г. страстно желалъ слышать свою оперу какъ можно скорѣе. Его друзья, видя насколько непріятно подѣйствовала на него медленность театральнаго дирекціи, устроили въ квартирѣ г-жи М., еще въ то время, когда опера только что была окончена, исполненіе нѣкоторыхъ нумеровъ изъ «Демона».

Кружокъ любителей и друзей исполнилъ первое дѣйствіе и нѣкоторые отрывки изъ другихъ. Первыми исполнителями были г-жа Раабъ (Та-

мара), баритонъ г. Алениковъ, тогда еще ученикъ консерваторіи (демонъ), г-жа Полякова-Хвостова (няня) и хоръ.

А. Г. аккомпанировалъ, а затѣмъ игралъ танцы изъ «Демона», романсъ князя Синодала. Къ этому прелестному номеру авторъ чувствовалъ особенную симпатію. На этой импровизированной пробѣ А. Г. интересовало, какъ будетъ звучать соло Тамары, которая въ первомъ дѣйствіи должна пѣть стоя на возвышенности сравнительно съ хоромъ. Чтобы удовлетворить композитора, г-жа Раабъ встала на стулъ, который и оказался импровизированной возвышенностью.

А. Г. съ чрезвычайно искренней похвалой относился ко многимъ артистамъ, исполнившимъ партію демона и Тамары, но преимущественно давалъ среди русскихъ артистовъ гг. Мельникову и Корсову, какъ лучшимъ исполнителямъ партіи демона (г. Яковлева и многихъ другихъ, насколько мнѣ извѣстно, А. Г. не слышалъ), а изъ иностранныхъ артистовъ, г-жѣ Альбанъ, замѣчательной исполнительницѣ партіи Тамары въ Лондонѣ.

Барышники Маринскаго театра.

Хроникеръ «Нов. Вр.» приводитъ слѣдующій любопытный фактъ изъ дѣятельности барышниковъ Маринскаго театра (кстатѣ недавно одинъ изъ нихъ попался и предсталъ передъ мировымъ судьей). Этотъ фактъ вполне иллюстрируетъ отношеніе къ нашимъ театрамъ не только публики, но и лицъ, стоящихъ близко къ театральному листу.

Репертуаръ Императорскихъ театровъ выходитъ теперь, какъ извѣстно, на двѣ недѣли и со дня выхода репертуара установлена предварительная продажа билетовъ. Хорошая сама по себѣ, эта новая мѣра вызвала, однако, на пер-

выхъ порахъ совершенно невѣроятныя происшествія. Вотъ послушайте, что случилось.

Приблизительно за недѣлю до выхода послѣдняго репертуара, вышедшаго въ субботу 14-го сентября, въ городъ стало извѣстно, что передъ Мариинскимъ театромъ уже дежурить голпа, выдаются какіе-то очередные билеты, происходятъ какія-то переклички и что всѣмъ этимъ орудуютъ, повидимому, барышники.

Желалъ приобрести нѣсколько билетовъ въ русскую оперу, служащій въ министерствѣ внутреннихъ дѣлъ г. Н., мнѣ лично извѣстный, въ понедѣльникъ, 9-го сентября, отправился къ Мариинскому театру. Когда онъ пріѣхалъ къ театру въ 9½ час. утра, публики было уже много. На его вопросъ, гдѣ выдаются очередные билеты, ему указали на какихъ-то двухъ людей, отъ которыхъ онъ получилъ очередной билетъ № 102 съ предупрежденіемъ, что въ 10 часовъ будетъ перекличка. Въ 10 ч. дѣйствительно началась перекличка, происходившая слѣдующимъ образомъ: самозванные распорядители проходили по фронту выстроившейся передъ театромъ толпы и выкликали: № 1! № 2! и т. д., при чемъ отъ № 1 отбирали равнѣ (на предшествовавшей перекличкѣ) полученный имъ билетъ (бѣлый съ черной цифрой) и взамѣнъ давали другой (синій съ красной цифрой). Очередь дошла до № 41 и такъ какъ его на мѣстѣ не оказалось, то № 41 выдали слѣдующему № 42, 43 дали 42 и т. д. Г. Н. получилъ № 99. По окончаніи переклички, «распорядителями» было объявлено, что слѣдующая перекличка назначена въ 6 часовъ вечера. Въ назначенный часъ перекличка повторилась и г. Н. вмѣсто № 99 (синяго), получалъ новый билетъ (бѣлый съ сивей цифрой) съ № 93, вѣроятно, по причинѣ неявки шести переднихъ билетовъ. Распорядители объявили, что слѣдующая перекличка въ 12 часовъ ночи. Ночью г. Н. не пошелъ, а во вторникъ, 10-го сентября, въ 10 час. утра, отъ тѣхъ же «распорядителей» получилъ уже билетъ подъ № 137 (бѣлый съ печатной черной цифрой), при чемъ старый билетъ № 93 оказался уже нѣдѣйствительнымъ. Пришлось, такимъ образомъ, опять очутиться въ хвостѣ. Послѣ этого г. Н. сталъ являться на всѣ переклички и въ четвергъ, 12-го числа, въ 10 час. утра у него уже былъ очередной билетъ № 53) (красная бумага съ печатной цифрой); но на 6-ти часовую перекличку онъ, будучи задержанъ на службѣ, въ тотъ день не поспѣлъ, а потому на ночной (въ 12 ч.) перекличкѣ получилъ № 176 (черная рукописная цифра на бѣлой бумагѣ и съ помѣтной въ видѣ сврейской надписи снимъ карандашомъ). Переклички происходили ежедневно въ теченіе всей минувшей недѣли: въ 10 ч. утра, 6 ч. вечера и 12 ч. ночи.

Въ пятницу же, 13-го сентября, на ночной перекличкѣ «распорядителями» было объявлено, что такъ какъ репертуаръ выйдетъ въ субботу, 14-го, то слѣдующая перекличка будетъ въ 4 часа утра.

Рѣшась перетерпѣть до конца (русскіе люди терпѣливы), г. Н. пріѣзжаетъ къ театру въ 4-мъ часу утра и застаётъ слѣдующую картину: вдоль стѣны театра народъ стоять, сидятъ и лежатъ въ разныхъ позахъ. Тутъ пожилая дама, уткнувшись головой въ стѣну театра, стоя дремлетъ; тамъ студентъ разослалъ свой непромокаемый плащъ, на которомъ спятъ три барыни; невдалекѣ нѣсколько молодыхъ людей улеглись такимъ образомъ: первый лежалъ головой на полнѣ, подложивъ фуражку; второй покоился головой на ногахъ перваго, третій—на ногахъ втораго и т. д. Вся эта публика, сонная, измученная и грязная, представляла, по словамъ г. Н., и жалкую и въ то же время смѣшную картину. Публика безропотно повиновалась какому-то самозванымъ распорядителямъ, придумавшимъ эту необычную еще въ Петербургѣ комедію съ очевидною цѣлью отвратить публику отъ кассы театра. Въ числѣ первыхъ номеровъ публика невзрачная и много барышниковъ, которыхъ г. Н. знаетъ въ лицо. Всѣ первые номера, отъ 1-го до 40-го или 50-го, были между собою знакомы и составляли, повидимому, одну шайку...

Въ 4 часа началась перекличка, при чемъ у одного изъ распорядителей былъ на груди привѣшанъ фонарь. Въ 7 час. утра опять перекличка, послѣдняя, послѣ которой всѣ остались на своихъ мѣстахъ дожидаться репертуара, который долженъ былъ выйти въ 9 ч. Одинъ изъ распорядителей, еврей, служащій въ ближайшемъ аптекарскомъ магазинѣ ухитрился, однако, достать репертуаръ раньше. Къ 10 ч. собралась полиція и стала прибывать посторонняя публика, въ томъ числѣ нѣсколько студентовъ-технологовъ, старавшихся пробиться къ кассѣ. Но полиція ихъ не пустила, посоветовавъ стать въ заднихъ рядахъ, такъ какъ сперва будутъ пропущены въ кассу снабженные нумерами. Студенты возражали на это, что они пришли первыми въ день выхода репертуара и что, слѣдовательно, ихъ должны пустить въ кассу, что имъ дѣла нѣтъ до тѣхъ, кто тутъ дожидается недѣлю. Что дожидаться и ходить на переклички могутъ только барышники или люди совершенно не занятые, что нигдѣ объ этомъ объявлено не было и что они, студенты, распоряженіямъ какихъ-то подозрительныхъ добровольцевъ подчиняться совсѣмъ не обязаны...

Развѣ студенты не правы? Но правы они или нѣтъ, ихъ протестъ оставили безъ послѣдствій. Въ 11 часовъ открылись двѣ кассы: въ одной продавались ложи и кресла, въ другой—балконы

и галерея. Передъ дверями кассы стали около- точный и городовые, пропускавшіе въ кассу лишь тѣхъ, у кого были очередные билеты. Въ этотъ первый день, съ 11 до 3 часовъ въ кассу про- никло всего 69 человекъ, т.-е. почти исклю- чительно члены шайки, изъ которыхъ каждый ку- пилъ въ кассѣ максимумъ билетовъ, т.-е. по 4 би- лета на каждую изъ объявленныхъ оперъ, исклю- чая абонементныхъ. Слѣдующимъ затѣмъ нуме- рамъ было объявлено, что они сохранятъ свою

очередь на слѣдующій день, но на слѣдующій день (когда барышники были уже удовлетворены) добытые съ такими трудами очередные билеты оказались уже недѣйствительными. Въ этотъ же самый день барышники продавали билеты по фор- сированнымъ цѣнамъ: мѣсто на 1-й скамейкѣ га- лереи, стоящее 1 р. 45 к., продавали за 5 р.; мѣсто на 3-й скамейкѣ, стоящее 75 к.,—за 2 р. 50 к.; мѣсто на 5-й и 6-й скамейкѣ, вмѣсто 32 к., по 1 р. 50 к. и по 2 р.



Редакторъ-Издатель *Ник. Финдейзенъ.*

ОБЪЯВЛЕНІЯ.

Въ Книжномъ складѣ Конторы Редакціи поступило въ продажу новое изданіе:

Цезарь Антоновичъ Кюи КАКЪ РОМАНСИСТЪ.

Музыкальный очеркъ.

Составилъ П. П. ВЕЙМАРНЪ.

⇒ Цѣна 30 коп. ⇨

Доволено пепзурою. С.-Петербургъ, 28-го Сентября 1896 г.

Тип. Н. Финдейзена, М. Морская, 9.

МУЗЫКАЛЬНАЯ

№ 11 (Ноябрь).

ГАЗЕТА.



РУССКІЯ ВЛІЯНІЯ

въ музыкальномъ творествѣ Нагайбаковъ,
крещенныхъ татаръ Оренбургской губерніи.

Кнородцы, обращенные въ христіанство, имѣютъ несравненно больше точекъ соприкосновенія и связей съ русскими, чѣмъ нехристіане, и потому русскія вліянія особенно успѣшно распространяются среди нихъ.

Въ этомъ отношеніи большой интересъ представляетъ народность немногочисленная, малоизвѣстная, среди которой мнѣ привелось быть лѣтомъ 1894 г., это — нагайбаки, крещенные татары, обитающіе въ верхнеуральскомъ уѣздѣ Оренбургск. губ. и причисленные къ Оренбургскому казачьему войску.

Названіе этой народности произошло отъ имени крѣпости Нагайбакъ, построенной въ 1736 года въ предѣлахъ нынѣшняго белебеевскаго уѣзда Уфимск. губ.

Въ окрестностяхъ этой крѣпости, по словамъ Рычкова, извѣстнаго бытописателя и топографа Оренбургскаго края, жившаго въ прошломъ столѣтіи, издавна двоякаго сосѣдства люди находились, а именно: новокрещенные

и иновѣрцы». Новокрещенные, которыхъ Рычковъ предлагалъ вѣрнѣе называть старокрещенными въ отличіе отъ позднѣйшихъ крещенныхъ, были обращены въ христіанство, какъ они сами о себѣ говорили, при царѣ Иванѣ Грозномъ изъ магометанъ и язычниковъ, но не были наставлены въ правилахъ вѣры и являлись христіанами по имени; русскаго языка не знали вовсе, церквей у нихъ не было.

Въ составъ нагайбаковъ вошли представители многихъ племенъ; главный контингентъ составляли Казанскіе татары, затѣмъ выходцы изъ киргизскаго плѣна: персіяне, аравитяне, турки, армяне и др.

До 1842 г. нагайбаки мирно жили въ Уфимской губ., въ окрестностяхъ упомянутой станицы Нагайбакъ и дер. Бакалы. Но въ 1842 г., какъ мнѣ рассказывали старпки на новыхъ мѣстахъ жительства нагайбаковъ въ Оренб. губ., по Высочайшему повеленію ихъ переселили на теперешнія мѣста въ верхнеуральскій уѣздъ

Оренбургск. губ. для предупрежденія нападеній киргизовъ со стороны степи. Нагайбаки не хотѣли добровольно переселяться съ насиженныхъ мѣстъ, и переселеніе ихъ совершилось при посредствѣ угрозъ и массовой порки, какъ это помнятъ еще здравствующие донныѣ старики 70—80 лѣтъ.

Нагайбаки живутъ теперь въ 6 поселкахъ, которые имѣютъ двоякія названія: именныя и по номерамъ, напр. Кассель или № 1 (т. е. первый поселокъ, считая отъ гор. Верхнеуральска), Остроленко или № 2, Трѣбія или № 3, Парижъ или № 4 и т. д. Такія громкія имена поселки получили по распоряженію высшаго казачьяго начальства, которое, размѣщая по своимъ соображеніямъ казачьи поселенія, называло ихъ часто въ честь главнѣйшихъ побѣдъ, одержанныхъ русскими войсками въ Италіи, Германіи и Франціи въ 1799 г. и въ наполеоновскую войну 1812—1814 гг., водворяя въ этихъ странахъ чуждыя имъ названія.

Въ нагайбакскихъ поселкахъ есть церкви, въ которыхъ христіанское Богослуженіе совершается на татарскомъ языкѣ, при чемъ участвуютъ хоры изъ учителей, учительницъ, учащихся и любителей—и поютъ довольно стройно: такое пѣніе рѣдко встрѣчается въ русской сельской церкви. Напѣвъ хотя сходенъ съ русскимъ обычнымъ церковнымъ напѣвомъ, но проявляетъ въ себѣ уже нѣкоторые оригинальные обороты, и здѣсь, можетъ быть, сказывается одно изъ возможныхъ направленій самостоятельнаго духовнаго развитія инородцевъ на почвѣ христіанскаго просвѣщенія. Аналогичный этому примѣръ даютъ японцы, принявшіе православіе: они, по сообщеніямъ прессы, уже вырабатываютъ собственный церковноспѣвъ (напѣвъ).

Хотя въ недавнее время были случаи уклоненія, отпаденія нагайбаковъ отъ христіанства, но послѣднее, а съ нимъ и грамотность, вообще начали сильнѣе утверждаться среди нихъ въ послѣднее десятилѣтіе благодаря дѣятельности профессора Каз. Дух. Академіи Ильминскаго, казанскаго братства св. Гурія и военнаго казачьяго начальства.

Кромѣ религіи, другой почвой общенія нагайбаковъ съ русскими является военная служба. Входя въ составъ Оренбургскаго казачьяго войска, нагайбаки вмѣстѣ съ казаками отбываютъ всѣ ихъ военныя повинности, участвуя въ ежегодномъ формированіи изъ казаковъ нѣсколькихъ полковъ (6—8), которые отбываютъ дѣйствительную службу въ Европейской и Азіатской Россіи: въ Харьковѣ, Кіевѣ, Варшавѣ, Каменецъ-Подольскѣ, Ташкентѣ, Самаркандѣ и пр.

Съ теченіемъ времени они уже прониклись духомъ казачества: они ловки, отважны, энергичны, отличаются ростостью и почти всѣ хорошо говорятъ по русски, за исключеніемъ женщинъ.

Такимъ образомъ, на почвѣ христіанства и казачества нагайбаки имѣютъ не мало точекъ сближенія съ русскими и постепенно усваиваютъ отъ нихъ различные обычаи, нравы, воззрѣній, занятія и т. п.

Русскому вліянію они подчиняются и въ своемъ пѣсенномъ творествѣ.

Нагайбаки по ихъ словамъ поютъ въ настоящее время двояко:

по стариковски—коротко (на старинныя оригинальныя мелодіи безъ русскаго вліянія)

и *какъ молодые*—протяжно на мелодіи съ русскимъ пошибомъ,—новый родъ пѣнія.

Нѣсколько десятилѣтій назадъ этихъ новыхъ протяжныхъ пѣсенъ

не знали, а пѣли доморощенные, болѣе короткія.

Теперь ихъ помнятъ только старики и рѣдко кто изъ молодежи поетъ. Отъ стариковъ мнѣ удалось записать нѣкоторыя изъ этихъ оригинальныхъ нагайбакскихъ мелодій, которыя привожу въ приложеніи см. (№№ 1—9).

Добавлю къ этому, что старинныя пѣсни называются *иске-куй*, а новыя—*жанай-куй*.

Пѣсня № 1 относится къ разряду узункуй (протяжныхъ) и поется въ хороводахъ.

Мелодія № 2 принадлежитъ къ разряду кыска-куй (скорыхъ) и исполняется на гулянкахъ; ея оригинальный характеръ самъ собою чувствуется.

Мелодія № 6, съ русскимъ припѣвомъ: «дѣвица красна»,—узункуй (протяжная).

Хотя лицо, игравшее эту мелодію, называло ее *искекуй*—старинною, но по характеру она похожа на русскія народныя мелодіи, имѣетъ русскій припѣвъ и поэтому она скорѣе *жанай-куй*—новая пѣсня, чѣмъ старинная.

Своеобразна мелодія № 7—кыскакуй (скорая), называется Варненской отъ поселка Варны.

Мелодія № 8, также характерная, имѣетъ свой постоянный припѣвъ:

Жугура урдак баласы будайдап
Теляп алдым теляп алдым сине худайдап.

Мелодія № 3, съ припѣвомъ «Апай-ай-алмакай», записана мною двояко—съ игры на скрипкѣ и съ пѣнія, со словами (см. № 13); оба варианта близки другъ другу; второй вариантъ записанъ мною одногласно; хоровое переложеніе сдѣлано мною.

Мелодія № 10—русскаго происхожденія и поется на свадьбахъ одновременно русскими на русскій текстъ, а нагайбаками на татарскій.

Мнѣ оригинальны новыя пѣсни—*жанай-куй*, которыя болѣею частію протяжны (узункуй).

По словамъ Матрены Терентьевны Кузьминой, нагайбачки-учительницы въ Парижскомъ поселкѣ, сообщавшей мнѣ пѣсни, среди нагайбаковъ каждый годъ появляются все новыя мелодіи, которыхъ старики не знаютъ, а старыя мелодіи забываются; тексты же сохраняются и появляющіеся новыя все увеличиваютъ ихъ число.

Временами вспоминаются и старинныя мелодіи (памятливыми людьми).

Пѣсни (тексты) сочиняются всѣми: каждый нагайбакъ или нагайбачка въ радости или горѣ сочиняетъ пѣсню, поетъ, а ее перенимаютъ другіе: сочинитель посмотритъ на что нибудь и составляетъ пѣсню, соблюдая размеръ и риѣму; составляютъ на собесѣдника и т. п. Вышеупомянутая Матрена Терентьевна Кузьмина, пѣсельница-нагайбачка, сочиняла строфы въ то время, какъ я записывалъ съ ея словъ пѣсни, если вѣрить ея словамъ.

Наряду съ сочиненіемъ новыхъ мелодій съ русскимъ припѣвомъ нагайбаки переняли отъ русскихъ въ послѣднія десятилѣтія обычай устраивать хороводы-гулянія съ пѣснями.

Хороводы—по нагайбакски *таганасъ* (подъ качелями)—съ участіемъ женщинъ, начинаются съ Пасхи, продолжаются всю Пасху, а съ Өмина воскресенья—каждое воскресенье до Троицы; съ Троицы до Петрова дня устраиваются особыя гулянья за селомъ, такъ наз. кишкуинъ—(вечерняя игра)—каждый день; съ Петрова дня опять хороводы 3 дня. Послѣ этого до зимы бываютъ лишь кишкуинъ. Хороводы устраиваются у всѣхъ на глазахъ, на общественной площади и сопровождаются различными играми; *кишкуинъ* быва-

ютъ только за поселкомъ въ тѣ періоды времени, когда старики не позволяютъ пѣть и когда молодежь должна скрываясь удовлетворять своему стремленію къ увеселеніямъ и взаимному общенію. Кишкуинъ состоитъ въ томъ, что участвующіе, раздѣляясь на двѣ группы, парочками ходятъ отъ группы къ группѣ, каждый разъ мѣняя одного или одну изъ участниковъ на новыхъ и распѣвая непринужденно пѣсни; при этомъ допускаются объясненія въ нѣжныхъ чувствахъ и даже вольности въ обращеніи; поэтому-то молодежь скрываетъ отъ стариковъ устройство этихъ гуляній.

На подобныхъ гуляньяхъ распѣваютъ болѣе новыя, многоголосныя пѣсни, въ которыхъ легко замѣтить русское вліяніе.

Усвоивъ отъ русскихъ хороводы, нагайбаки переняли отъ нихъ и многоголосное пѣніе, тогда какъ инородцы вообще поютъ одногласно.

Я успѣлъ записать нѣсколько образцовъ хорового пѣнія нагайбаковъ съ ихъ же народнымъ голосоведеніемъ, которые и предлагаю здѣсь (см. прилож. №№ 11—18).

Пѣсня № 11—узункуй (протяжная), поется на русскую, повидимому, мелодію; содержаніе ея слѣдующее:

На рѣкѣ растетъ желтый камышъ,
Изъ него несутся крики дикихъ гусей;
Отправляюсь ля въ путь, возвращаюсь ли,
Всегда я скучаю по родныхъ.

Пѣсня № 12—узункуй (протяжная) и вмѣстѣ жана-куй (новая), имѣетъ также русскій пошибъ; ея мелодія полна поэзіи, какой-то шири, точно степного простора. Содержаніе ея:

Вышедши изъ темнаго лѣса,
Я сломилъ рябину;
Ушедши отъ своихъ родныхъ,
Съ кѣмъ теперь я буду совѣтоваться?

Пѣсня № 13—иске-куй (старинная), съ припѣвомъ «Апакай, алмакай,»

записана мною одногласно, хоровое голосоведеніе — мое;

Содержаніе ея текста:

Пріятно было смотрѣть,
Какъ у вѣтреной мельницы ровню
вертелись крылья;
Когда я ея не вижу, то много у меня
въ запасѣ словъ,
А когда ее увижу, то языкъ мой точно
связанъ.

Пѣсня № 14—кыска-куй (скорая), имѣетъ двѣ каденціи, характерныя для русскихъ пѣсенъ, а именно—одну какъ бы на шестой ступени обычной мажорной гаммы, а другую—какъ бы на доминантѣ.

Пѣсня № 15—узункуй (протяжная) и вмѣстѣ жана-куй (новая), заимствована отъ русскихъ по словамъ самихъ нагайбаковъ; мелодія отличается положительностью, покойнымъ характеромъ; любопытны ея окончанія, представляющія пустыя квинты.

Содержаніе:

Я оборачиваюсь: на вершинѣ горы
Большой лѣсъ, о Боже мой!
Хорошихъ дней которые видятъ люди,
Я не могу вовсе видѣть, о Боже мой!

Пѣсня № 16—узункуй (протяжная) и иске-куй (старинная). Ее пѣли раньше, а потомъ оставили; въ послѣднее время вновь начали ее пѣть. Мелодія — опять въ характерѣ русскихъ протяжныхъ пѣсенъ со своеобразными оборотами во второмъ голосѣ (басу).

Содержаніе текста:

Красный платокъ хвалятъ такъ,
Какъ плотъ въ верховьяхъ рѣки (?);
Дѣвцы—тоже,
Что имущество, отдалное въ закладъ.

Русское вліяніе замѣтно и въ самомъ текстѣ припѣва: «милайларда, гулай жилама былай».

Пѣсня № 17—кыска-куй (скорая), мелодія заимствована отъ русскихъ, поется лѣтъ 6.

Любопытно вступленіе голосовъ: сначала одинъ голосъ, затѣмъ два голоса, послѣ чего присоединяется весь хоръ.

Пѣсня № 18—кыска-куй (скорая) и жапа-куй (новая), лѣтъ 20, какъ появилась; поется при маршировкахъ; оживленный, разудалый характеръ ея мелодіи, опять-таки въ духѣ русскихъ плясовыхъ пѣсенъ, прекрасно контрастируетъ съ неожиданнымъ минорнымъ унисоннымъ окончаніемъ, какъ бы переносящимъ внезапно изъ русскаго, славянскаго міра въ міръ инородцевъ, востока, Азіи.

Содержаніе текста:

Если бы я былъ воромъ, я укралъ бы
 лошадь,
 Если бы я былъ великимъ (ловкимъ), я
 укралъ бы дѣвокъ;
 Если бы я былъ красная дѣвица.
 Я распустилъ бы косу и легъ бы у окна.

Во всѣхъ приведенныхъ примѣрахъ новыхъ нагайбакскихъ мелодій легко могутъ быть замѣчены характерныя особенности русскихъ народныхъ мелодій: окончанія или каденціи въ квинту, унисонъ или октаву, какъ бы на доминантѣ, или тоникѣ, или 6-ой ступени; извѣстные характерныя обороты въ мелодіяхъ, и наконецъ многоголосное (двухъ и трехголосное) сложеніе вопреки обычаю инородцевъ пѣть унисонно, которое могло быть заимствовано не иначе, какъ отъ русскихъ.

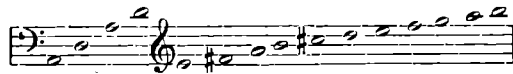
Такимъ образомъ русское вліяніе проникаетъ, на ряду съ другими сторонами жизни, и въ духовное, поэтическое творчество инородцевъ. Этому факту слѣдуетъ давать должную оцѣнку. Примѣры заимствованія башкирами русскихъ мелодій показываютъ, какъ уродливо можетъ быть это заимствованіе, если оно не прошло черезъ горную самостоятельную народную работу, и какъ оно вредно для оригинальнаго творчества тѣмъ, что вытѣсняетъ собою прекрасныя собственныя мелодіи у народа.

Хоровыя мелодіи нагайбаковъ, но-

саяція значительно русскій характеръ, производятъ болѣе удовлетворительное и иногда хорошее впечатлѣніе благодаря тому, что при сочиненіи ихъ творчество народа отнеслось по всѣмъ видимостямъ къ чужимъ образцамъ болѣе самостоятельно: народъ довольно хорошо уловилъ духъ русскихъ пѣсенъ, ихъ характерныя обороты, и найдя ихъ себѣ по вкусу, сталъ самъ сочинять на этихъ основахъ, а не просто копировать русскія мелодіи; изъ всѣхъ приведенныхъ пѣсенъ нагайбаковъ трудно сказать о какой либо изъ нихъ, что она похожа на такую-то опредѣленную русскую пѣсню.

Оригинальныя же мелодіи инородцевъ, какъ и всякаго народа, несравненно интереснѣе подражательныхъ, хотя бы и удачныхъ.

Мнѣ остается по поводу музыки нагайбаковъ упомянуть объ инструментахъ, какіе у нихъ употребляются. Старики и рѣдкіе изъ молодежи играютъ на *гусляхъ* (по нагайбакски — кусля). Они имѣютъ 15 струнъ жильныхъ и металлическихъ, настроенныхъ такъ:



7-я струна снизу настраивается въ тонъ *ля*.

Гусли дѣлаются изъ сосны, причѣмъ берутся куски дерева безъ сучковъ. Устройство ихъ такое же, какъ и русскихъ гуслей.

Верхняя дека имѣетъ форму правильной трапеціи или трехугольной шляпы съ закругленными углами и состоитъ изъ двухъ частей—большей, покрывающей кузовъ или резонаторъ гуслей, и меньшей, выходящей наружу, такъ какъ подъ нею кузовъ

не продолжается, обрѣзанъ. На меньшей половинѣ деки укрѣпляются колки—деревянные, иногда мѣдные, на которые натягиваются струны, привязываемыя другимъ концомъ къ выпуклой деревянной дугѣ, укрѣпленной на декѣ. Рядъ колковъ и эта дуга представляютъ изъ себя двѣ расходящіяся дуги.

Среди верхней деки дѣлается круглое отверстіе или нѣсколько маленькихъ отверстій въ одну линію со среднимъ, большимъ.

Изготавливаются гусли мастерами въ нѣкоторыхъ нагайбакскихъ поселкахъ, напр., въ поселкѣ № 1 (Касель) или № 4 (Парижъ). На гусяхъ играютъ болѣе плясовыя мелодіи;—протяжныя плохо выходятъ.

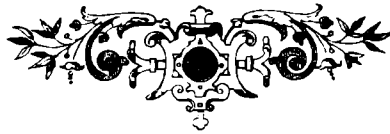
Струны уменьшаются въ длинѣ постепенно отъ нижнихъ къ верхнимъ; онѣ обыкновенныя, жильныя, покупаются въ гор. Верхнеуральскѣ. Стоимость гуслей отъ 3 до 5—7 руб. Есть старинныя гусли. Молодежь иг-

раетъ на скрипкахъ, гитарахъ, гармоніяхъ

Нагайбаки особенно воспріимчивы къ русскимъ вліяніямъ, и послѣднія съ каждымъ годомъ все болѣе и болѣе распространяются среди нихъ. Причины тому: общность религіи и казачество, приводящее ихъ въ частныя соприкосновенія съ русскими и даже непременно водворяющее у нихъ извѣстныя русскія нормы; всѣ обстоятельства клонятся къ тому, что придетъ время, когда нагайбаки забудутъ свой языкъ, и тогда ничто не будетъ отличать ихъ отъ русскихъ. Но это должно совершиться постепенно, незамѣтно для инородцевъ,—и тогда инородческая политика русскихъ будетъ внѣ упрековъ.

Вообще же говоря, жизнь каждой народности хороша и интересна сама собой, въ своей самостоятельной и свободной дѣятельности.

Сергій Рыбановъ.



ПРИЛОЖЕНІЕ

къ статьѣ С. Г. Рыбакова: Русскія вліянія въ музыкальномъ творествѣ нагайбаковъ - крещеныхъ татаръ.

I. СТАРЫЯ НАГАЙБАКСКІЯ МЕЛОДИИ, свободныя отъ русскаго вліянія.

Запис. въ пос. Остроленко верхнеур. уѣзда
отъ Альметева со скрипки.

УЗУНКҮЙ (протяжная), ИСКЕКҮЙ (старинная); хороводная.
Дов. медленно.



КЫСКА-КҮЙ (скорая); поется на гулянкахъ.
Дов. скоро.



КЫСКА-КҮЙ (скорая)
Умѣренно.



КЫСКА-КҮЙ (скорая)
Дов. скоро.



УЗУНКҮЙ (протяжная), ИСКЕКҮЙ (старинная)

Медленно.

№ 5.  *p*

 *Замедляя.*

ИСКЕ-КҮЙ; УЗУНКҮЙ.

Умеренно.

№ 6.  *p*

 *mf* *p*

ВАРНЕНСКІЙ НАПЪВЪ. КЫСКА-КҮЙ (скоро и)

Умѣр. скоро.

№ 7.  *mf*

 *p*

№ 8.  *Умеренно.*

 *p*

№ 9.  *Протяжно.*





МЕЛОДИЯ НА РУССКУЮ ПѢСНЮ (ой вздохи мои, вздохи), по татарски
НАЗІКАЙ-БИЛЬ (тонкій въ талин).

3

Умѣренно.

№ 10.

II. ХОРОВЫЯ ПѢСНИ НАГАЙВАКОВЪ.

УЗУНКҮЙ (протяжная)

Умѣренно.

№ 11.

Са - ры дар - жа - ляр - нын эй ка - - мы - шы,

бар - да кыр - каз - ла - ры - нын та - - - у - шы.

УЗУНКҮЙ (протяжная) ЖАНӘ-КҮЙ (новая)

№ 12.

Ка - ра ур - маннан шик - кан ча - кта, у - зупа - лып

кап - тым - на шул ту - га - на - ла - рым бер ми - - ляш.

ИСКЕ-КҮЙ (старинная). См. № 3.

Умеренно.

№ 13.

Жпль ты-гыр-ма-ны-ры- нам шу-ны-сын сый ам

ка-нат-ла-ры ты-гыз- -лар эй-ля-нэ. А-па-

кай, ал-ма-кай. Ка-нат-ла-ры ты-гыз-лар эй-ля-нэ.

КЫСКА-КҮЙ (скорая), ЖАНА-КҮЙ (новая)

Дов. скоро.

№ 14.

Ал-ты та-ган ай а-га-гы жи-ден че-се а-лар-

нын. Ай хай за- - ный тү-ба- - се.

УЗУН-КҮЙ (протяжная), ЖАНА-КҮЙ (новая)

№ 15. Умѣренно.

Тау ба-шында ай бу-рам у-рымында ми-кан Ху-да-ым.

Вот лю-ли спа-лю-ли, лю-ли спа-лю-ли, у-рымында ми-кан Ху-да-ым.

УЗУН-КҮЙ (протяжная), ИСКЕ-КҮЙ (старинная)

№ 16. Умѣренно.

Т(ы) ран - цуа-лар жау-лык аур-лар жау - лык смуёсь

припѣвъ

кай-ля-рында ай сал кеу - ек. Ми-лай-лар-да гу-лай

жи-ла-ма бы-лай бер Ху-дай-лар-ым ку-шу-вы шу-лай.

КЫСКА-КҮЙ (скорая)

№ 17. Не оч. скоро. одинъ гол. два гол. Хоръ

Жи-ран ми-кан кө-ран ми - кан ту-ган нар-нын

жи-кан на-зи - кай бил ай ат-ла - ры, ай хай ат-ла-ры.

КЫСКА-КҮЙ (скорая), ЖАНА-КҮЙ (новая)

№ 18. Скоро.

Атларур-ларый-дым, мин бур бул-сал кызларур-ларый-дым

зур бул-сам тыкыр ты-кырбу-да-на Гумбей-лар-дан ки-ля-ля

Замедля.

Ах, мо-лод-ца, бер-лар ул-сән ки-нә-нә, та гын ул дин и-нә-ля.



МНѢНІЯ ПАРИЖА О МУСОРГСКОМЪ.

Просмотрѣвъ списокъ слушателей своихъ лекцій, П. д'Алеймъ выбралъ изъ него рядъ именъ, извѣстныхъ въ литературныхъ и музыкальныхъ слояхъ Парижскаго общества; имъ онъ разослалъ письменныя приглашенія сообщить (письменно-же) впечатлѣнія, произведенныя на нихъ его лекціями вообще и исполнявшимися на послѣднихъ отрывками музыки Мусоргскаго въ частности. Полученныя отвѣты онъ сгруппировалъ въ своей книгѣ „Moussorgski“ (см. „Р. М. Газета“ 1896, № 9, отдѣлъ библиографіи) въ видѣ особаго отдѣла, озаглавленнаго „Opinions“. Въ виду интереса, представляемого этою частью книги, помѣщаемъ переводъ ея, совершенно воздерживаясь отъ какихъ-бы то ни было комментарій, оспариваній и опроверженій, такъ какъ, независимо отъ содержанія этого отдѣла, одинъ фактъ, что множество лицъ, услышавшихъ немного музыки Мусоргскаго, считаютъ возможнымъ и нужнымъ высказывать свои мнѣнія о ней, является знаменательнымъ для русскаго искусства и вполне говоритъ самъ за себя.—Изъ предлагаемаго перевода исключено лишь мнѣніе А. Soubies, не счумѣвшаго ничего прибавить къ сказанному имъ въ книжкѣ „Précis de l'Histoire de la Musique russe“. Исключение это мотивируется тѣмъ, что названная книжка составляетъ жиденькій пересказъ книги Ц. Кюи „La Musique en Russie“, а слѣдовательно высказанное въ ней мнѣніе о Мусоргскомъ не можетъ считаться „парижскимъ“.

М.

Мусоргскій—это новая душа, вдохновленная жизнью, и его идея сочетать слово съ музыкой въ единую форму является вичѣмъ инымъ, какъ тѣмъ конечнымъ предѣломъ, къ которому искусство приходитъ послѣ эволюцій, наиболѣе отклоняющихся отъ природы. Въ

тайну углубляются лишь съ цѣлью яснѣе познать объектъ. Преирательство между идеалистами и реалистами было всегда напрасно въ томъ отношеніи, что они взаимно отрицали другъ друга. Поочередно поколѣнія изслѣдуютъ субъективное или объективное, смотря потому—первое или второе исчерпало вниманіе предшествующихъ наблюдателей. Изъ того, что вы дали намъ узнать о русскомъ музыкантѣ, я вижу, что его искусство слило въ высшій монизмъ оба вида изысканій аналитиковъ.

Поль Аданъ.
(романистъ).

Помимо своихъ гармоническихъ достоинствъ, музыка Мусоргскаго является, я думаю, самой выразительной, т. е. такой, которая даетъ наиболѣе точное впечатлѣніе того, что она хочетъ сказать, не будучи въ тоже время исключительнымъ и фотографическимъ звукоподражаніемъ.

Аманъ Жанъ,
(художникъ).

Существуютъ, какъ кажется, *orecchi-anti* (ушеугодники), способные уловить униссонъ повозки, катящейся по мостовой... Но отъ этого до сочиненія «Телъги»¹⁾ еще слишкомъ далеко. Пусть такъ. Но, совсѣмъ не въ описательномъ искусствѣ (хотя и наиболѣе близкомъ къ совершенству) поэтъ проявляетъ себя. Я оставлю въ сторонѣ даже несравненные «Московскіе колокола»²⁾ и многіе другіе шедевры художника (*maître*).

Для меня Мусоргскій прежде всего тотъ геній, одаренный идеальной, но

¹⁾ «Польская Телъга» изъ «Картинокъ съ выставки Гартмана».

²⁾ Трезвонъ изъ оп. «Борисъ Годуновъ».

вполнѣ человѣческой чувствительностью, который могъ услышать въ своей душѣ таинственные звуки «Безъ Солнца!»¹⁾

Дума глубокая, пѣсня унылая...

Въ часы скорби, многіе изъ насъ испытывали ѣдкое упоеніе чувствовать себя убаюкиваемымъ *неуловимыми звуками* кантилены, также призрачной; они чувствовали все свое бѣдное существо исходящимъ отъ умиленія при воображаемомъ слушаніи гармоній, неподдающихся воспроизведенію...

Маленькій ребенокъ, чувствующій *тяжесть на сердцѣ* и облегчающій себя втихомолку слуханьемъ собственного плача,—такимъ ребенкомъ, безъ сомнѣнія, были когда-то и мы; но, владѣть ли хоть одинъ изъ тысячи силой вызвать подобныя далекія и почти безсознательныя впечатлѣнія своего *зачаточнаго я*, воскресить въ звукахъ молчаливыя смуты своего прошлаго?

Мусоргскій-же былъ, на мой взглядъ, всецѣло артистомъ, ибо, сверхъ способности осуществленія, о которыхъ скажу ниже, онъ обладалъ постояннымъ проникновеніемъ въ мучительные ритмы, въ грозныя и глубокія эхо, являющіеся высшими элементами той «внутренней музыки», которую не слышимъ мы, мы остальные, когда страданіе пригнетаетъ насъ *прозаически*.

Мусоргскій, если вамъ угодно еще, былъ похожъ на фантастическаго норвежскаго рыбака²⁾, который, свергнувшись въ Мальстремъ, настолько сохранилъ тамъ совершенную ясность разсудка, что могъ исчислить мѣру уклоновъ и скорости... Что до обыкновенныхъ смертныхъ, то это — его несчастный братъ, машинально вцѣпившійся въ болтъ смака: онъ исчезъ въ водоворотѣ. Вотъ отчего, безъ сомнѣнія, «голоса возвращающіеся издалека», какъ называли вы это, такъ безгранично рѣдки.

Я буду долженъ предоставить другимъ—а они, полагаю, будутъ, многочисленны—заботу выяснить роль *ти-*

¹⁾ Сборникъ романсовъ (шесть) Мусоргскаго на слова гр. А. Голеницева-Кутузова. Приведенные стихи взяты изъ романа «Въ четырехъ стѣнахъ». Но французскія она переведены слѣдующимъ образомъ:

Rêve qui chante en moi,
Chant qui s'émeut tous bas...

²⁾ Герой разсказа Эд. Поэ «Наскожденіе въ Мальстремъ».

ланта въ произведеніяхъ Мусоргскаго; роль, безъ сомнѣнія, значительную и которую, какъ кажется, совершенно невозможно преувеличить. Между тѣмъ, я опасуюсь, что на самомъ дѣлѣ, «композиторъ Мусоргскій» является для большинства композиторовъ не болѣе, какъ «уважаемымъ собратомъ...». Одинъ изъ нихъ, правда, уже протестовалъ противъ этой ошибки въ обозначеніи и я искренне поздравляю его съ вѣрнымъ пониманіемъ вещей, сказавшимся въ восклицаніи:

«Ахъ! если-бы я обладалъ только *чувствительными способностями* (émotion) Мусоргскаго...»

Этимъ сказано, что *мастерство* не составляетъ всего. Это бросаетъ свѣтъ на неособенно завидную способность сдѣлать фразу стихомъ, который омузыкалить вслѣдъ затѣмъ или построить рядъ звуковъ, къ которому необходимо подыскать стихи... Нѣтъ, здѣсь не то, какими-бы преимуществами это не отличалось; но, то что слѣдуетъ окончательно назвать его схоластическимъ именемъ—*Quid proprium* совершенно не передаваемый, непередаваемость котораго слѣдуетъ уважать въ концѣ концовъ.

Прекрасно! Господа, искусные въ задачахъ... Не въ приемы просодіи, ни въ двойные контрапункты, ни въ смѣлыя сопоставленія непредвидѣнныхъ тональностей, ни въ преднамѣренное распоряженіе каббалистическими числами 5, 7, 11 или 13, сбивающее наши метрономическія привычки, ни во что это не втиснуть вамъ гиганта, подобнаго Мусоргскому.

Р. Баронъ,
(философъ общества 1).

Для меня является, къ сожалѣнію, невозможнымъ сообщить вамъ серьезное сужденіе о Мусоргскомъ. Помимо того, что моя музыкальная компетенція слишкомъ ограничена,—бывая рѣдко въ Парижѣ, я могъ присутствовать лишь только на одномъ изъ вашихъ интересныхъ сеансовъ, на томъ, который былъ посвященъ Пѣснямъ Смерти. Чтеніе и мелодіи совершенно заполонили мое вниманіе. Въ особенности наслаждался я первой изъ двухъ мелодій (съ русскимъ текстомъ), сгруппированныхъ подъ заголовкомъ: *Безъ солнца*. Я былъ

пораженъ вѣрностью музыкальной декламации, проникновеннымъ характеромъ и самостоятельностью мелодій. Въ то же время я получилъ впечатлѣніе мыслей, неотвязно вертящихся въ ограниченномъ кругѣ нотъ, какъ если-бы мелодія была задерживаема словомъ и будучи не въ силахъ освободиться отъ него, не могла течь свободно. Желешь ее, но она не хочетъ идти къ вамъ. Таково мое впечатлѣніе, которое при новомъ слушаніи можетъ быть измѣнилось-бы совершенно. Это не приговоръ; тѣмъ болѣе, что я не музыкантъ.

Морисъ Бушоръ,
(поэтъ).

Мусоргскій, не напиши онъ даже ничего, кромѣ единственной партитуры «Борисъ Годуновъ», заслуживалъ-бы и тогда причисленія къ наиболѣе смѣлымъ и наиболѣе оригинальнымъ музыкантамъ-творцамъ нашей эпохи.

Бурго-Дюкюдрэ.
(композиторъ).

Г. Пьеръ д'Алеймъ оказалъ большую услугу музыкантамъ, свободнымъ отъ зависти, открывъ намъ причудливую мелодію Мусоргскаго: и послѣ недавнихъ собраній, выставившихъ въ свѣтъ тонкій исполнительскій талантъ г-жи Маріи Олениной, авторъ *Бориса Годунова*, неизвѣстный здѣсь, сразу предсталъ предъ нами скорѣе какъ исключительная личность (nature), чѣмъ какъ артистъ въ нашемъ классическомъ и латинскомъ смыслѣ слова; натура сильная и живая, которая доводитъ до конца сладострастіе скорби.

Бородинъ и Балакиревъ, болѣе пышные, менѣе субъективны. «У него не было достаточно таланта для своего генія» говорили о Берліозѣ: то же повторяютъ и о Мусоргскомъ.

Реймонъ Буйе.
(музыкальный критикъ).

Въ 1874 г., я былъ однажды вечеромъ у Камиля Сен-Санса, только-что вернувшись изъ поѣздки въ Москву, мнѣ попалась подъ руки партитура (ф-пьянная) *Бориса Годунова*. И когда я ее перелистывалъ, просматривая съ возрастающимъ интересомъ страницы,

авторъ которыхъ былъ мнѣ неизвѣстенъ, Сен-Сансъ заявилъ, что «всѣ смѣшныя критики, обращенныя къ музыкѣ Вагнера, приложимы одинаково и къ Мусоргскому».

Быстрый просмотръ, только-что сдѣланный мною, не позволялъ мнѣ присоединиться къ этому мнѣнію; и двѣ или три недѣли спустя, придя снова къ Камилю Сенъ-Сансу, я унесъ партитуру, чтобы изучить ее на свободѣ.

Много разъ я пытался тогда заставить нѣкоторыхъ друзей раздѣлять мое непрестанно возрастающее восхищеніе предъ этой музыкой, формула которой была такъ странно нова. Но, повсюду я встрѣтилъ лишь пренебреженіе, насмѣшки или равнодушіе.

Дѣйствительно, мнѣніе Сен-Санса не было единичнымъ и множество «музыкальныхъ тузовъ», *мнѣніе которыхъ составляетъ законъ*, раздѣляло его возрѣніе.

«Мусоргскій былъ лишь сумасшедшимъ, безтолковымъ и уродливымъ декламаторомъ».

Между тѣмъ, около 1885 г., я имѣлъ радость подѣлиться своимъ энтузіазмомъ къ партитурѣ *Бориса Годунова*: Робертъ Годе, молодой музыкантъ рѣдкихъ достоинствъ и артистъ въ душѣ, въ свою очередь горячо увлекся этимъ необычайнымъ произведеніемъ.

Отъ *Бориса* мы перешли къ *Заговору Хованскихъ* (Хованщина), затѣмъ къ сборникамъ мелодій, обозначеннымъ названіями *Дѣтской* и *Безъ солнца*.

Мы увидѣли тогда, что Мусоргскій былъ поэтомъ и композиторомъ самаго перваго разряда; не во гнѣвъ будь сказано патентованнымъ критикамъ вроде Рейэ¹⁾, т. е. тѣмъ, которые Берліоза ставятъ также высоко, какъ Вагнера и воображаютъ себѣ, что *Воззваніе къ природѣ* въ *Осужденіи Фауста*—«великое произведеніе».

Правда, они не знаютъ даже или не понимаютъ третій актъ *Зигфрида*.

Это они, которые называютъ Франца Листа «знаменитымъ виртуозомъ». Такъ оцѣняютъ они того, кто далъ музыкальному міру три симфоніи, на *Фауста*

¹⁾ Авторъ оперъ «Статуя», «Сигюръ» и «Саламбо», музык. критикъ, горячій поклонникъ Берліоза.

Гете, на *Фауста* Ленау и на *Божественную Комедию* Данте.

«Виртуозъ», авторъ *Гранской* и *Коронационной Мессы*, *Трехъ годовъ странствованія*, *Благословенія Бога въ одиночествѣ* и сотни другихъ оригинальныхъ шедевровъ! «Виртуозъ», тотъ, кто первый, какъ дирижеръ оркестра, заставилъ узнать и понять Бетховена; кто первый, самъ по себѣ, изъ собственныхъ средствъ, воздвигъ ему памятникъ. «Виртуозъ», тотъ, кто, въ нѣкоторомъ родѣ, былъ создателемъ современной музыки, разумѣя въ томъ и новую русскую школу! «Виртуозъ», наконецъ, историкъ-поэтъ, который написалъ эти изумительныя книги о *Цыганахъ и ихъ музыкѣ*, о *Тамгейзерѣ*, о *Лоэнгримѣ* (1850) и о *Шопенѣ*!

Они не знаютъ даже, что безъ Листа имя Шуберта было-бы совсѣмъ неизвѣстно, и они не вѣдаютъ или представляются невѣдающими, что въ значительной долѣ только благодаря Листу, могъ Вагнеръ написать *Тристана*, *Мейстерзингеровъ*, *Тетралогію* и *Парсифала*.

Удивительно-ли послѣ этого, что имя Мусоргскаго до сихъ поръ не могло выйти на свѣтъ?

Единственный и первый Пьеръ д'Алеймъ написалъ книгу, въ которой Мусоргскій былъ оцѣненъ, какъ слѣдуетъ; единственно, Пьеръ д'Алеймъ говорилъ достойно великаго русскаго художника въ своихъ очень успѣшныхъ семи лекціяхъ, на которыхъ посвященная публика непрестанно апплодировала гениальнымъ произведеніямъ, совершенно неизвѣстнымъ до тѣхъ поръ; послѣднее, благодаря также преданному участію, убѣжденію и таланту г-жи Маріи Олениной.

Отсюда до постановки *Хобанщины* на большой сценѣ въ исполненіи достойномъ этого шедевра, такого драматичнаго, такъ чудесно спеничнаго, еще далеко, но эти лекціи были возстановленіемъ, лучомъ свѣта, началомъ освященія имени Мусоргскаго и за это слѣдуетъ благодарить Пьера д'Алейма.

Изъ того, что Мусоргскій самъ писалъ большинство текстовъ для своей музыки,—ибо онъ одновременно и великій поэтъ и великій композиторъ,—выдумали, что онъ былъ болѣе литераторомъ, чѣмъ музыкантомъ и, слѣдовательно,

что его музыкальная техника оставляетъ порой желать большаго.

Подобная критика могла-бы быть приложена къ Берліозу, но не къ Мусоргскому.

Безспорно, Берліозъ обладалъ изумительными качествами. Съ точки зрѣнія оркестровки, онъ чудесенъ. И еще, онъ, говорившій такъ краснорѣчиво, съ такимъ восторгомъ о Глюкѣ,—въ особенности о «великой *Альцестѣ*» и о «возвышенныхъ вдохновеніяхъ» Лезюера, онъ часто выражалъ, такъ сказать, этотъ восторгъ въ своихъ собственныхъ музыкальныхъ произведеніяхъ: отсюда—возбужденность (*l'émotion*), которая въ нихъ проявляется.

Такъ, искусство Берліоза основано на возбужденіи, не на избрѣтательности.

Его мелодическая избрѣтательность—и въ этомъ онъ имѣетъ нѣчто общее съ Цезаремъ Франкомъ,—совершенно не нова, не индивидуальна, не оригинальна; но она шевелитъ душу, и насколько сильнѣе у автора *Осужденія Фауста*, нежели у ученаго автора *Блаженства*¹⁾, который, главнымъ образомъ, очень сильный контрапунктистъ,—не на манеръ Себастьяна Баха, Боже сохрани отъ подобнаго кощунства!—но, какъ многорѣчивый и порою скучный профессоръ.

Въ общемъ, если Берліозу и не хватало *техники*, если вѣрно, что онъ писалъ очень искусно, какъ литераторъ, но, немножко неправильно, какъ музыкантъ, если, наконецъ, его музыкальнымъ мыслямъ не достаетъ оригинальности, то тѣмъ не менѣе вѣрно, что онъ былъ великимъ артистомъ и гениальнымъ композиторомъ.

Мусоргскій же, можетъ быть, не владелъ оркестромъ съ такимъ мастерствомъ, какъ Берліозъ, что неособенно существенно, по моему мнѣнію; но за то онъ былъ надѣленъ дарами, которые къ несчастью отсутствовали у автора *Осужденія*.

Во всякомъ случаѣ, то что преобладаетъ у Мусоргскаго, не будетъ мастерствомъ: хотя, въ то же время, какъ совершенна его музыкальная техника! Многому могъ-бы онъ научить въ этомъ

¹⁾ Ораторіи Ц. Франка.

отношеніи даже самаго Цезаря Франка и многихъ другихъ извѣстныхъ за безупречныхъ!

Чѣмъ слѣдуетъ прежде всего восторгаться въ Мусоргскомъ, это—красотой и оригинальностью его мелодической изобрѣтательности, которую можно сравнить лишь съ удивительной правдивостью его декламации. Что преобладаетъ еще въ его произведеніяхъ, что составляетъ ихъ высокую цѣнность, это—чувство напряженной жизни, и истекающая изъ этого проникновенная прелесть; это его искренность, порой наивная, порой тоскливая, но всегда трогательная и жизнетрепетная, изливается ли она въ акцентахъ радостныхъ, меланхолическихъ, печальныхъ или запечатлѣнныхъ острымъ отчаяніемъ, и все это, съ небывалыми находками, восхитительными модуляциями, необычайнымъ богатствомъ ритмовъ, съ волшебнымъ варьированными гармоніями, и никогда ничего противорѣчащаго, насильственнаго, вымученнаго или дѣланнаго.

Ибо все у него ясно, все достигается не изысканіемъ эффекта, но единственно силой и увѣренностью генія.

И мы смѣло можемъ поставить Мусоргскаго въ первый рядъ самыхъ знаменитыхъ композиторовъ, появленіе которыхъ видитъ нашъ вѣкъ начиная съ Бетховена.

Дѣлаемъ исключеніе лишь для Вагнера, который долженъ быть поставленъ внѣ и выше всякаго сравненія. Ибо, какъ сказалъ Листъ, говоря о *Тристанъ, Мейстерзингерахъ, Тетралогіи* и *Парсифаль*, было-бы немного глупо уподобить эти «чудеса» какому-бы то ни было шедевру.

Мусоргскій не былъ композиторомъ преждевременно развившимся и въ этомъ онъ сходится съ Бетховеномъ и Глюкомъ. Но, Мусоргскій, не забудемъ того, умеръ молодымъ. Онъ могъ, между тѣмъ, показать размѣры своего генія и его первые шаги были шагами гиганта.

Жюль де Брэйе,
(композиторъ).

Что поражаетъ меня болѣе всего въ произведеніяхъ Мусоргскаго, это—наивно народный, сельскій размахъ мелодій, мелопей.

Какъ и всѣ русскіе музыканты, впрочемъ, но, только при полной гармонической

свободѣ, Мусоргскій пытался выразить въ звукахъ народную душу.

Эта то свобода выраженія, составляющая оригинальность его произведеній, обусловить можетъ быть ихъ дальнѣйшую жизнь и, по моему мнѣнію, оправдываетъ какъ интересныя лекціи, такъ и поучительную книгу, которую вы ему посвятили.

Альфредъ Брюно,
(композиторъ).

Я смотрю на Мусоргскаго, какъ на очень великаго музыканта и гениальнѣйшаго изъ всѣхъ, извѣстныхъ мнѣ русскихъ композиторовъ. Главнымъ образомъ, онъ—композиторъ драматическій. Симфоническая работа, мнѣ кажется, менѣе соответствуетъ его темпераменту, независимому и самородному. Средствами, совершенно простыми, онъ достигаетъ глубокой силы выраженія и съ рѣдкой мелодической изобрѣтательностью соединяетъ полную проникающую прелесть, вполне самостоятельную гармонизацію. Знакомство съ сочиненіями Мусоргскаго, оставляетъ впечатлѣніе искусства молодого, совершенно свободнаго отъ всякаго вліянія классической музыки, слегка сѣраго и подчасъ дикаго, но всегда вкуснаго и жизненнаго. Болѣе русская, чѣмъ чья-нибудь другая, его музыка далеко выходитъ изъ границъ выраженія чувствъ живописнаго или національнаго. Въ *Хованщинѣ*, на примѣръ, нѣкоторые звуки изшли изъ наиболѣе глубокихъ тайниковъ души человѣческой. Наконецъ, насколько я могу судить о томъ при своемъ незнаніи русскаго языка, Мусоргскому удалось установить въ своихъ драмахъ вѣрное, необходимое отношеніе между поэзіей и музыкой:—голоса свободно переходятъ отъ речитатива къ мелодіи, никогда не производя впечатлѣнія «музыкальной пьесы», прерывающей дѣйствіе;—а музыка своей воздержанностью и отсутствіемъ развитій допускаетъ слова сохранить все значеніе, каксе они должны имѣть.

Я думаю, что рано или поздно Мусоргскій окажетъ сильное и весьма благодѣтельное вліяніе на музыкально-драматическое искусство.

Эрнестъ Шоссонъ,
(композиторъ).

Мое знакомство съ произведеніями Мусоргскаго еще слишкомъ недостаточно вообще, но вполне достаточно для того, чтобы признать этого композитора за вполне первозряднаго музыканта,—я скажу даже, за музыканта философа и поэта, котораго индуктивное чувство безотчетно заставляет доводить выразительность мелодій до самаго высшаго предѣла напряженности и правдивости.

Его лира, по моему мнѣнію, лира славянская прежде всего—но, скорѣе чувствительная, чѣмъ мощная, она звучитъ подѣ дуновеніемъ всякаго человѣческаго страданія,—она надѣлена высшимъ состраданіемъ—и одинаково становится выразительницей жалобы, какъ самой скромной (Дѣтская), такъ и самой возвышенной, доходящей даже до социальныхъ вопросовъ.

Притомъ-же Мусоргскій не является только музыкантомъ въ строгомъ смыслѣ слова. Это отзывчивый артистъ, всегда искренній талантъ котораго исходить отъ благороднаго сердца, отъ высокой души въ соединеніи съ музыкальнымъ мышленіемъ (я сказалъ-бы почти *интуиціей*) громаднаго достоинства, чѣмъ обуславливается въ композиторѣ его высшее качество истинной возбуждаемости и вызывается этотъ гибкій, хотя всегда характерный, ритмъ.

Въ заключеніе, я считаю себя ревностнымъ сторонникомъ и большимъ поклонникомъ этой русской музыки (какъ-бы современна она не была) представителями которой служатъ, кромѣ Мусоргскаго, Бородинъ, Римскій-Корсаковъ, Балакиревъ и вѣроятно много другихъ замѣчательныхъ композиторовъ, произведенія которыхъ мнѣ неизвѣстны.

И не малая слава заключается въ возможности сказать, что теперь существуютъ три великія школы, изъ которыхъ происходитъ вся музыка: Школа нѣмецкая, Школа итальянская, Школа русская.

А. Дютэйль д'Озаннь,
(композиторъ).

Мусоргскій плѣнилъ меня, съ перваго же раза, непосредственностью ритмовъ, изящною непринужденностью музыкальной фразы, также странной утонченностью, свободной проникновенностью чувства. Желалъ-бы я услышать съ ор-

кестровкой, которую представляю себѣ сочной, новой, нѣсколько рѣзкой (какъ у Балакирева), большія произведенія: *Заговоръ Хованскихъ* и эту чудесную драму *Борисъ Годуновъ*, въ которой толпа играетъ такую живую и значительную роль.

Андрэ Фонтэна,
(поэтъ).

Я сообщилъ читателямъ «Nouvelle Revue», съ первыхъ-же исполненій произведеній Мусоргскаго, свое впечатлѣніе, очень ясное и очень живое. Я любовался свободнымъ вкусомъ этой музыки, силой и оригинальностью ея драматической выразительности. Вы исполнили прекрасную и благородную задачу, заинтересовать насъ столь разнообразными произведеніями музыканта-поэта.

Луи Галлэ,
(музыкальный критикъ).

Когда Мусоргскій мнѣ надоѣдаетъ, то надоѣдаетъ вполне,—напримѣръ, въ нѣкоторыхъ пьесахъ для фортепяно, какъ его *Vecchio Castello*¹⁾, романтическая развалины котораго не кажутся мнѣ особенно превосходящими произведенія нашего покойнаго Бенжамина-Годарскаго... Несмотря на хвалы, которыми увѣличиваетъ его г. Пьеръ д'Алеймъ, я отказываюсь восторгаться съ одинаковой горячностью всѣми мелодическими эскизами *Выставки*, произведенія парадоксальной музыка-живописи, въ которомъ композиторъ добивается передать звуковыми штрихами впечатлѣнія, вызванныя въ немъ обзорѣмъ акварелей Гартмана: грандіозная транспозиція *Богатырскихъ Воротъ въ Киевѣ*, да; но. это слабенькое стрекотаніе *Рынокъ въ Лиможѣ*, ухъ!..

Ильской персидокъ и ея восточной дикостью—томностью и животностью—я восторгался-бы еще сильнѣе, если-бы не узнавалъ въ ней вліяніе этого изумительнаго чувственника Балакирева...

Предъ *Дѣтской* я преклоняюсь. Въ семи мелкихъ шуточныхъ пьескахъ, въ семи моментальныхъ музыкальных снимкахъ, поразительныхъ по искренности, ребенокъ схваченъ и закрѣпленъ, съ его буйнымъ озорничествомъ, съ ран-

¹⁾ «Картинки съ выставки Гартмана».

нимъ притворствомъ его слезъ и нена-
сытной жаждой чудеснаго. Специалисты
найдутъ чѣмъ изумляться въ ритмиче-
ской гибкости подобной 50-ти тактной
пѣснѣ «Разскази мнѣ няня», въ кото-
рой музыкальная фраза разбрасывается,
расчлененная въ безконечно разнообраз-
ныхъ ритмахъ, переходитъ отъ $\frac{7}{4}$ къ $\frac{5}{4}$,
задѣваетъ $\frac{6}{4}$, перебѣгаетъ къ $\frac{3}{4}$ и
двадцать три раза мѣняетъ тактъ. Но,
если интересна эта полиритмика, что-же
сказать объ интенсивности выраженія?
Для Мусоргскаго, музыка не служитъ
единственно изложеніемъ чувствъ по-
средствомъ звуковъ, но главнымъ обра-
зомъ музыкальной записью рѣчи. Она
можетъ, она должна передавать много-
сложныя интонаціи человѣческаго слова;
въ *Молитвѣ Ребенка* («На сонъ грядущій»)
набожной сначала, чтобы привле-
чь Божье благословеніе на папу, маму,
бабушку «добренькую» (здѣсь переходя-
щая интонація заученнаго умиленія),
мелопея, утомленная представленіемъ
небесамъ столькихъ дядей, Пети, Саши,
Володи, тетей Кати, Любы, Наташи,
колеблется, сбивается и, не переставая
быть музыкой, дѣлается почти словомъ
при вопросѣ: «Няня... а, няня?» обра-
щенномъ къ нянькѣ, уже задремавшей
подъ эту литію о родственникахъ. Это
способно вызвать крикъ восторга!

Мнѣ не хватаетъ мѣста, чтобы при-
знаться, что я остаюсь герметически
закрытымъ для пониманія «музыкаль-
наго юмора», въ такомъ видѣ, какъ
желалъ Мусоргскій, *Стрекозница* кото-
раго забавляетъ меня столь-же мало
какъ и Блоха въ Осужденіи Фауста. При-
томъ-же, между нами, звучать-ли даже
Мейстерзингеры той веселостью, которую
принято въ нихъ находить? Во всей
музыкѣ, претендующей на названіе
смѣшной, насъ забавляетъ ничто иное
какъ только оркестральныя шутки,
сиплая лютня Бекмессера или капуцин-
ски гнусавые фаготы Валенштейна¹⁾...

Въ общемъ Мусоргскій—геній, геній
несовершенный, конечно. но, знаете-ли
вы генія, который былъ-бы совершен-
нымъ? Къ чему-же я однако пришелъ?²⁾

Анри Готье Вилляръ.

Вы просите меня высказать мнѣніе о
музыкѣ Мусоргскаго. Съ великимъ удо-
вольствіемъ я сдѣлалъ-бы это, если-бъ
могъ... Но, имѣю-ли я на это право?
Не думаю. То, что я слышалъ спѣтымъ
такъ просто, и вслѣдствіе того такъ
замѣчательно, г-жей Маріей Олединой,
оставило во мнѣ впечатлѣніе странности
и декламационнаго рода совершенно
далекаго отъ нашей музыкальности,
настолько далекаго, что временами мой
умъ воображалъ себѣ первобытные,
исчезнувшіе народы, которые могли-бы
пѣть такимъ образомъ.

Осужденіе-ли это или скорѣе великая
похвала?

Во всякомъ случаѣ, могу васъ увѣ-
рить, что я всегда приверженъ къ пе-
редовымъ явленіямъ и когда я почув-
ствую, что на сторонѣ Мусоргскаго
свѣтитъ свѣтъ, даже въ «Безъ Солнца»,
я пойду къ нему, подобно жаворонкамъ,
привлекаемымъ зеркаломъ, отражаю-
щимъ лучи согрѣвающего насъ луче-
зарнаго свѣтила.

Александръ Жоржъ,
(композиторъ).

Мусоргскій—крупный поэтъ и гені-
альный драматическій композиторъ и,
однимъ разомъ болѣе, слѣдуетъ глубоко
пожалѣть, что у насъ не имѣется больше
Лирическаго Театра, чтобы ознакомить
нашу большую парижскую публику,
столь жадную до всего *истинно новаго*,
съ такимъ грандіознымъ по замыслу и
столь-же сильнымъ по выполненію про-
изведеніемъ, какъ партитура *Бориса
Годунова*.

Большая Опера, субсидируемый те-
атръ, рѣшится-ли онъ когда-либо по-
пробовать сдѣлать для русскаго компо-
зителя то, что вполне справедливо и
безъ всякихъ поводовъ раскаяваться въ
томъ, было сдѣлано для композиторовъ
итальянскихъ и нѣмецкихъ? Будемъ на-
дѣяться на это ради искусства, ради
запоздалаго триумфа памяти оѣднаго
Мусоргскаго, а также ради удовлетво-
ренія публики и нашего.

Ж. Гартманъ
(Музыкальный критикъ *Illustration*).

Возможно-ли, что всѣ музыканты не
знаютъ Мусоргскаго?

Во время исполненія нѣкоторыхъ его

¹⁾ Муз. трилогія Венсана д'Энди.

²⁾ Это письмо было напечатано въ *Revue
Blanche*, 1-го апрѣля 1896 г. съ подписью Вяли.

произведеній, мнѣ пришло въ голову, что многіе изъ нихъ, не признавая его публично, какъ гениальнаго музыканта, познали его втихомолку, какъ неистощимое сокровище.

А. Уельденъ Гоукинсъ,
(художникъ).

...Этотъ идеальный городъ, возстающій изъ глубины нашихъ печалей и скорбей, и построенный изъ всѣхъ нѣжностей, всѣхъ опьяненій, каждая человѣческая раса украшаетъ его, оживляетъ его отгѣнкомъ и трепетаніемъ своей собственной чувствительности. Изъ трехъ великихъ европейскихъ расъ, латинской германской и славянской, двѣ первыя уже выдвинулись на сценѣ чтобы превозгласить невыразимый призывъ любви и свободы. И втеченіе трехъ вѣковъ западное человѣчество погружается въ пѣнистыя воды, въ море гармоніи, изливающейся отъ Палестрины до Бетховена. Теперь наступила очередь третьей дѣвы, очередь таинственной славянской души.

Мусоргскій, какъ я полагаю, одинъ изъ четырехъ или пяти современныхъ великихъ русскихъ музыкантовъ. То небольшое, что слышалъ я въ исполненіи г-жи Олениной, заставляетъ меня думать, что чрезъ него въ особенности, чрезъ его самобытную, страстную музыку является возможность проникнуть въ глубины русской души, въ тайну этой обширной коллективной души, въ которой смѣшиваются и смутно бродятъ безконечныя мечты Востока и Запада.

Однимъ словомъ, будь я главой нашего Министерства Иностранныхъ Дѣлъ, я чувствую, что мелодіи Мусоргскаго много помогли-бы мнѣ въ пониманіи депешъ французскаго посла въ Петербургѣ.

Изулъ,
(профессоръ философіи).

Ваши чтенія о Мусоргскомъ, судя по тѣмъ, которыя я имѣлъ удовольствіе слышать, представляютъ очень большой интересъ и рѣдкое артистическое достоинство, какъ, конечно, и произведенія, для уясненія которыхъ они предназначались. Нѣкоторыя изъ этихъ произведеній глубоко меня *взволновали*, тогда

какъ другія *очаровали* меня своей наивностью и искренностью. Къ несчастію, чтобы смѣть высказать обдуманное мнѣніе объ *артистѣ подобной рѣдкой оригинальности*, какъ Мусоргскій, надо знать его лучше, чѣмъ увѣ! знаю я, а главное, услышать его большія симфоническія и драматическія произведенія.

Фернандъ Ле-Борнь,
(композиторъ).

Душа и искусство Мусоргскаго болѣе современны, чѣмъ то можно себѣ представить, принявъ во вниманіе поколѣніе, къ которому онъ принадлежитъ. Мусоргскій—это «натура» въ томъ смыслѣ, какой придаетъ этому слову Гёте. Русскій композиторъ, въ противность большинству своихъ музыкантовъ соотечественниковъ, онъ—настолько «русскій», что его можно-бы было называть русскимъ композиторомъ по преимуществу. Этимъ опредѣляются его достоинства и недостатки. Очень причудливый, меланхолическій, одѣленный необычайной чувственностью, онъ старается изображать одновременно съ помощью опредѣленныхъ тональности и тембра воображаемое или дѣйствительно видѣнное лицо, передать внутреннюю силу ситуации, выразить всѣ чувства, волнующіяся въ кругу слишкомъ большой, почти безграничной окружности! Такимъ образомъ его *lieder* (пѣсни) чудесны по своей оригинальности, свободны отъ всякой банальности или вульгарности. Но, работа часто музыкальная, логическое развитіе одного мотива, выполненіе цѣльнаго произведенія посредствомъ архитектурнаго соединенія частей не являются, я думаю, удѣломъ Мусоргскаго. Онъ обладаетъ чувствами живыми, возбуждающими, но *непродолжительными*. Есть характерная черта въ его дѣятельности: онъ не сочинялъ *камерной музыки*.

Юліусъ Левень,
(корреспондентъ Börsen Courier).

Мнѣ кажется—трудно судить о произведеніяхъ Мусоргскаго. Въ музыкальномъ отношеніи, это—несвязно, спутано, неровно, артистично выдержало въ характерѣ дома умалишенныхъ.

Я охотно вѣрю, что въ области пре-

краснаго это может имѣть большой успѣхъ, во всякомъ случаѣ, какъ свободное отъ банальности и повтореній уже слышаннаго.

Клеманъ Липпашэ,
(композиторъ).

Мусоргскаго я знаю лишь по тому, что далъ услышать г. Пьеръ д'Алеймъ въ своихъ интересныхъ парижскихъ лекціяхъ; такимъ образомъ мнѣ слишкомъ трудно составить опредѣленное мнѣніе о произведеніяхъ этого композитора. Слѣдовало-бы, чтобы узнать его полное значеніе, услышать его работы во всѣхъ областяхъ его искусства; все же я предоставляю себѣ право сказать, что «Дѣтская» и нѣкоторыя фортепьянныя пьесы меня сильно изумили и оставили большое впечатлѣніе правды и поэзіи. Гармоніи, часто жесткія и рѣзкія, сохраняютъ, несмотря на то, прелестную очаровательность. Отрывки изъ *Хованщины* отличаются большой драматической правдой; чувствуешь, что это произведеніе играло значительную роль въ развитіи молодой русской школы, такъ какъ въ послѣдней часто встрѣчаются живописный элементъ и новизна музыки Мусоргскаго. Въ заключеніе, впечатлѣніе произведенное на меня исполненіемъ сочиненій Мусоргскаго внушаетъ мнѣ живое желаніе ознакомиться поближе съ этимъ авторомъ.

Риманъ Мандль,
(композиторъ).

Мусоргскій — артистъ перворазрядный. Лично, я испыталъ большое удовольствіе провѣрить на немъ одинъ изъ наиболѣе дѣйствительныхъ, по моему, законовъ искусства: каждый умъ производящій развитіе въ послѣднемъ, придаетъ ему одновременно упрощеніе. Своимъ теоретическимъ сведеніемъ музыкальнаго искусства на степенъ «нотной записи человѣческой рѣчи», Мусоргскій возвышается въ рядъ наиболѣе высокыхъ упростителей и по всей видимости его произведенія слѣдуютъ другъ за другомъ въ твердомъ восхожденіи къ благородному идеалу теоретическаго положенія, отъ *Интермеццо* къ *Безъ Солнца*.

Шарль Морисъ,
(поэтъ).

Приношу вамъ живую благодарность за полученное, посредствомъ вашей книги и вашихъ лекцій, знакомство съ Мусоргскимъ. Музыкантъ и поэтъ, онъ казался мнѣ всегда и во всемъ достойнымъ наиболѣе горячаго интереса и порою, даже часто, существомъ гениальнымъ.

Жанъ Ришпенъ.
(поэтъ).

«Мусоргскій? — Да. Музыка оригинальная, самостоятельная, вполне русская. Это достаточно хорошо». Такъ отвѣтила мнѣ графиня К., однажды, когда имя композитора скользнуло въ разговорѣ. И это было сказано тѣмъ очаровательнымъ беззаботнымъ, неизвѣстно — снисходительнымъ или-же пренебрежительнымъ тономъ великосвѣтской русской дамы, воспитанной въ исключительномъ поклоненіи великимъ классикамъ, которыхъ, притомъ-же, она исполняла очень хорошо. Вотъ все, что я зналъ о Мусоргскомъ, когда однажды вечеромъ вы затащили меня въ свое помѣщеніе на улицѣ Дюперре, гдѣ, какъ общацаи вы, я долженъ былъ встрѣтить «очень новое впечатлѣніе».

Признаюсь, что пошелъ я туда съ нѣкоторымъ недовѣріемъ. Это такаі рѣдкости — первобытные, истинно простые, великіе наивные. И затѣмъ, этотъ общій отзывъ графини К. былъ у меня на умѣ. Можетъ быть, при всей вашей пылкой любви къ русскому гению, не завлекъ-ли онъ васъ слишкомъ далеко.

И вотъ сегодня я счастливъ, что могу послать вамъ съ истинной благодарностью это просимое вами свидѣтельство моего восхищенія сочиненіями Мусоргскаго.

Я никогда не забуду того взволнованнаго удивленія, которое я испыталъ, слушая эту первую пьесу такую ясную, такую колоритную, такую величественную, *Богатырскія Ворота въ Кіевъ*: въ веселомъ блескѣ разрисованныхъ стѣнъ и златоверхихъ башенъ, волны перезвона, ритмуемаго важнымъ и медленнымъ пѣніемъ большихъ бронзовыхъ колоколовъ; оживленіе пестрой толпы, исчезающей въ тѣни паперти, а позади этого триумфальнаго фронтисписа, громадный гулъ Святого Города, изъ котораго возносятся пѣснопѣнія!

Эту силу описанія у Мусоргскаго, :

нахожу ее снова въ самой высшей степени въ *Пляскъ персидокъ*, такъ меланхолично и такъ странно разбѣренной, въ которой изступленіе кружащихся дerviшей смѣшивается съ восточной томностью, какъ въ поэмѣ Пушкина или въ какой-либо сценѣ Немировича-Данченко.

Но Мусоргскій не только изумительный живописецъ. Его проникновенная психологія умѣетъ находить вѣрные акценты страсти, которые взволновываютъ глубину души, онъ достигаетъ до прозрачныхъ гармоній, въ которыхъ видишь проходящими чистую любовь дѣвственницъ или грезы маленькихъ дѣтей. Какъ описалъ онъ ихъ, въ особенности, эти очаровательныя существа, въ ихъ радостяхъ, въ ихъ наивныхъ молитвахъ и даже въ ихъ капризахъ. Вотъ здѣсь, главнымъ образомъ, въ этомъ рядѣ пьесъ, посвященныхъ дѣтямъ, сіяетъ, несравненная оригинальность Мусоргскаго. Что-же удивительнаго, что проникнувъ такъ глубоко въ духъ маленькихъ, онъ знаетъ также душу простонародья и такъ мощно соотнождествляется съ страстной толпой, радости, суевѣрные ужасы, восторги и гнѣвъ которой выражаетъ онъ такимъ захватывающимъ образомъ. Какую картину и человѣчества и русской исторіи вмѣстѣ представляетъ изъ себя *Хованщина!*

Но, однако, я говорю вамъ все что заставилъ онъ меня почувствовать, а не говорю о музыкантѣ, о гениальномъ

композиторѣ, который независимо отъ условностей принятаго знанія—а оно велико у него—могъ найти въ комбинаціяхъ звуковъ и ритмовъ, формулы столь новыя, столь богатые и столь удивительно разнообразныя. Но, тогда слѣдовало-бы начать книгу, а это, какъ говорили наши отцы: «не мой удѣлъ».

Теперь, если-бы судьба привела васъ или меня къ встрѣчѣ съ любезной графиней К..., мы могли-бы, съ знаніемъ вещей, просить ее «смягчить немного свой приговоръ» о Мусоргскомъ.—Нѣтъ, эта музыка, которую она находитъ «довольно хорошею» потому, безъ сомнѣнія, что она не копируетъ достаточно признанныхъ творцовъ, эта музыка, по просту говоря, произведенія гениа и гениа русскаго.

Пьеръ Роббъ,
(журналистъ).

Впечатлѣніе, вызванное во мнѣ слушаньемъ произведеній Мусоргскаго, такихъ какъ *Юродивый* (Свѣтикъ Савишна) было напряженно до жестокости, такъ сильна выразительность этой музыки; для меня было совершенно новымъ удовольствіемъ слѣдить за его мелодической фразой, столь близкой къ фразѣ словесной, съ которой она сливается на границѣ пѣнія и рѣчи—и какаѣ правда!

Франсисъ Веле Гриффенъ,
(поэтъ).





Музыка на XIV Всероссийской выставкѣ въ Н.-Новгородѣ.

(Окончаніе).

X.

Фисгармонія изобрѣтена въ 1821 году, жившимъ въ Вѣнѣ нѣкимъ Ганкелемъ. Какъ и большинство изобрѣтеній, изданіе Ганкеля не обратило на себя въ то время вниманія. Попытка его не была одинокой, но то совершенство съ какимъ сдѣланъ былъ инструментъ, мало измѣнилось въ теченіи времени. Однако, тѣ существенныя черты усовершенствованія фисгармоніи, или какъ еще говорятъ гармоніума, существующія въ настоящемъ видѣ, обязаны Дицу. Фисгармонная клавиатура одинакова съ фортепіанной, звукъ получается отъ металлическихъ пластинокъ, проводимыхъ въ колебаніе воздухомъ. Последній накачивается мѣхами, движимыми двумя ножными педалями. Есть двѣ системы накачиванія воздуха: нѣмецко—французская, когда онъ выходитъ изъ мѣховъ, и американская, когда онъ входитъ въ мѣха. Американская система болѣе распространена. Фисгармонія настройки не имѣетъ. Вотъ, собственно, главное техническое устройство этого инструмента. За послѣднія двадцать—тридцать лѣтъ онъ имѣетъ громадное примѣненіе, особенно съ момента, когда введены тембры оркестровыхъ инструментовъ. Благодаря тому, что фисгармонія очень удобна при разучиваніи пѣвческихъ хоровъ, имѣетъ красивые звуки и не требуетъ для игры особенно виртуозныхъ способностей, она сдѣлалась любимымъ и распространеннымъ инструментомъ среди учителей, духовенства и въ учебныхъ заведеніяхъ. У насъ, въ Россіи, производствомъ фисгармоній занимается весьма много специалистовъ—мастеровъ и даже любителей. Обратимся къ ихъ издѣліямъ.

Въ кустарномъ отдѣлѣ есть фисгармонія, присланная изъ Тобольска. Голоса ея подѣланы, вмѣсто металла, изъ слоновой кости. Какъ звучитъ такой инструментъ, узнать не удалось. Неподалеку находятся двѣ фисгармоніи: одна кустарной работы крестьянина села Кабаева, Симбирской губ. другая—мастера изъ г. Алатыря, той же губерніи. Обѣ онѣ довольно недурного тона, хотя и грубой внѣшности. Первая изъ нихъ стоитъ 90 руб.,—цѣна довольно высокая. Интересно взглянуть на фисгармонію работы кустаря г. Осы, Пермской губ., Василія Соколова. Она имѣетъ довольно тщательную отдѣлку, чистенькую, опрятную, звучность ея довольно пріятна, а между тѣмъ издѣліемъ ея занимался слѣпой, слѣпой съ трехлѣтняго возраста! Въ кустарномъ же отдѣлѣ имѣется піанино, сработанное Коркинымъ, вятскимъ кустаремъ. Внѣшность піанино далеко не изъ видныхъ, тонъ жидкій, слабый, зато и цѣна то вѣдь кака!—200 руб.!

Въ павильонѣ «Церковь—школа» экспонируются фисгармоніи священ. А. Скородурова. Большая потребность въ этихъ инструментахъ вызвала устройство цѣлой мастерской въ Бологое, Новгородской губерніи. Мастерская приготовляетъ инструменты различной цѣнности. Такъ, фисгармонія въ $4\frac{1}{2}$ октавы, безъ регистровъ, стоитъ 40 руб., та же фисгармонія съ 88 голосами и однимъ регистромъ—60 р. и т. д. Стоимость инструментовъ зависитъ отъ количества октавъ, числа голосовъ и регистровъ, а также и качества матеріала, изъ котораго выдѣлывается корпусъ инструмента. Тонъ фисгармоній, экспонируемыхъ А. Скородуровымъ, очень хорошей, гармоничный и пѣвучій. Для болѣе сильной

звука, фисгармоніи могутъ быть сработаны съ двойнымъ количествомъ голосовъ. Само собой разумѣется, въ этомъ случаѣ и цѣнность поднимается выше. Такъ напр., фисгармонія съ двойными голосами на каждый тонъ, имѣющая 5 октавъ и 5 регистровъ, цѣнится уже въ 90 руб.

Теперь намъ придется перейти къ группѣ музыкальныхъ инструментовъ, находящихся въ X-мъ Художественно-промышленномъ Отдѣлѣ. Это специальная музыкальная группа, гдѣ экспонируютъ всѣ наши музыкальные фабриканты. Здѣсь мы встрѣчаемъ фисгармоніи издѣлія И. Соловьева изъ Нижняго-Новгорода. Мастеръ этотъ посвятилъ себя на специальную работу фисгармоній. Последнія имѣютъ чрезвычайно нѣжный мягкій и пріятный тонъ. Внешній видъ ихъ нѣсколько топоренъ. Цѣна отъ 50 до 150 рублей за инструментъ.

Въ этомъ отдѣлѣ не обошлось безъ изобрѣтеній. Учитель Д. Митропольскій экспонируетъ фисгармонію, измененную въ клавиатурѣ и названную имъ «Митрофономъ». Если вы можете играть на фортепiano, а значить и на фисгармоніи, то для «Митрофона» — фисгармоніи г. Митропольскаго вашего умѣнія не хватитъ. Для этого предлагается г. Митропольскимъ «самоучитель» въ 50 коп., польза коего удостоверена отзывомъ многихъ корреспондентовъ. Они очень интересны. Оказывается, «благодарные» разучиваютъ уже при помощи изобрѣтеннаго инструмента. Одинъ пишетъ: «Мой хорикъ, а по количеству 40 душъ, хоръ часто поетъ подъ него». Другая признается: «научилась нѣкоторыя вещи играть по слуху, но по нотамъ могу играть только одной рукой». Третій исповѣдывается: «я не музыкантъ, знакомъ лишь съ ключами нотъ, развитія въ пальцахъ не имѣю, а также и быстро соображенія». Но какъ только эти безграмотныя калѣчки получаютъ «митрофонъ», руководство и перечень медалей, пожалованныхъ г. Митропольскому, такъ они будто Илья Муромецъ, встаютъ съ мѣста и дѣлаются умѣлыми и завзятыми «митрофонистами». Есть еще г. Поперековъ, предлагающій выучиться въ нѣсколько дней на фортепiano за 1 рубль тому, кто купить его руководство.

Но, да простить читатель это неволь-

ное отступленіе. Главу эту мы закончимъ обзорѣніемъ органовъ. Механической органъ излюбленный инструментъ почитателей трактировъ, ресторановъ. Раньше онъ находился и въ помѣщичьихъ домахъ. Производство органовъ началось у насъ довольно давно, и едва ли не первая фабрика основана была въ Москвѣ, въ 1810 году, мастерами Фуртвенглеромъ и Бруггеромъ. Фирма эта существуетъ да настоящихъ дней. Въ 1870 году ею сработано было инструментовъ на 30,000 руб. съ теченіемъ времени цифра все увеличивалась. Другая мастерская органовъ основалась въ Петербургѣ, въ 1806 году, мастеромъ Винтергальтеромъ. Какъ та, такъ и другая, долгое время были единственными поставщиками въ Россіи, и только съ сороковыхъ, пятидесятихъ годовъ у нихъ явились конкуренты. Они увеличили число обращенія валовъ, длительность звука, и его красоту. На выставкѣ въ X отдѣлѣ въ конкурсѣ экспонируетъ органы фирма Бруггера и Фуртвенглера. Другая фирма Германа Валькера, выставила церковный концертный органъ въ концертномъ залѣ. Органъ Валькера очень пріятнаго, мелодичнаго тона. Фирма основана только въ 1894 году и годовой оборотъ ея доходить уже до 40,000 руб. Изъ этого можно представить, какой спросъ на органы въ Россіи. Перейдемъ къ роялямъ и piano.

XI.

Музыкальная группа, какъ сказано выше, расположена въ X Художественно-промышленномъ отдѣлѣ. Занимаетъ она очень небольшое пространство, какъ то втиснута въ него и сильно стѣснена. Тамъ во всякое время раздавались то звуки флейты, то трубы, преимущественно же фортепiano. Первое впечатлѣніе отъ этого уголка выставки — будто вы вошли въ отдѣленіе, исключительно занятое роялями и piano. И дѣйствительно, всякій болѣе или менѣе замѣтный мастеръ, не говоря уже о крупныхъ фабрикантахъ, старался поставить сюда инструментъ собственного издѣлія. Фортепiano самый распространенный инструментъ въ Россіи. Спросъ на него великъ и потому то и могутъ существовать мастерскія, дѣлающія сравнительно скуд-

ный оборотъ. У нѣкоторыхъ же фабрикантовъ, какъ мы въ этомъ убѣдимся, онъ принимаетъ чрезвычайно громадныя размѣры.

Изъ старѣйшихъ фабрикъ, находящихся въ полномъ ходу и до нынѣ, безспорно является паровая—братевъ Дидерихсъ. Она построена въ Петербургѣ, въ 1810 году. Рабочихъ, занятыхъ приготовленіемъ инструментовъ, 90 человѣкъ. Для ббльшей гарантіи ихъ жизни, по примѣру Западно-Европейскихъ фабрикантовъ, введено страхованіе. Специальное производство фабрики—рояли. На инструментахъ Дидерихса воспитались цѣлыя поколѣнія: одно время ни одинъ богатый домъ, ни одинъ истый музыкантъ, не могъ обойтись безъ его фортепіано. Округлость, мелодичность тона, крѣпость строя, не даромъ доставили популярностъ инструментамъ Дидерихса. Прослушывая ихъ на выставкѣ, мы и теперь еще можемъ цѣнить въ нихъ нѣкоторыя изъ этихъ качествъ.

Явились конкуренты, и дѣло улучшенія двинулось впередъ. Однимъ изъ самыхъ раннихъ объявился К. Шредеръ. Фортепіанная фабрика его также въ Петербургѣ, основана въ 1818 году. На ней занято до 300 рабочихъ, выпускающихъ до 1000 инструментовъ за одинъ годъ. Инструменты Шредера, можно сказать боевые до сего дня. Фирма на выставкѣ имѣетъ самую видную витрину, гдѣ стоятъ четыре инструмента, доставленные почему то позднѣе прочихъ экспонатомъ. У роялей Шредера очень красивый, сильный звукъ. Но и отдѣлка ихъ внѣшности привлекательна: есть рояль бѣлаго, теперь моднаго цвѣта, съ разбросанной живописью, есть и просто орѣховый съ позолотой.

Третья петербургская фабрика не мѣнѣе, если не болѣе, нашла себѣ почитателей среди артистовъ—виртуозовъ нашей эпохи, это фабрика роялей Я. Беккеръ. Ея дѣйствительно крупныя достоинства подтвердили такіе артисты какъ Бюловъ, А. Рубинштейнъ, Менцеръ, Есипова и др. Фабрика Беккера основана въ 1841 года. Въ ея корпусѣ поставлены паровыя машины, есть чугунно-литейное отдѣленіе и мѣдное. Что особенно бросается въ глаза такъ это неожиданность: старшій мастеръ фабрики, а также и его помощникъ—рус-

скіе! Кромѣ ихъ, всѣхъ рабочихъ 300 человѣкъ, причемъ задѣльная плата простирается отъ 1 р. 20 коп. до 5 руб., при рабочемъ днѣ въ 9½ часовъ. Для предупрежденія отъ различныхъ заблужданій, на фабрикѣ имѣется амбулаторія. Выставленные рояли отличаются мягкостью и чистотой звука. Годовое производство фабрики въ 1882 году на 450,000 руб.

Нѣсколько позднѣе, а именно въ 1856 году, возникла въ Петербургѣ фабрика Ф. Мюльбахъ, съ 1878 года перешедшая въ завѣдываніе къ его сыну. Собственно только съ этихъ поръ рояли и піанино Ф. Мюльбаха начинаютъ постепенно завоевывать себѣ выгодную оцѣнку. За послѣднее время на нее отозвался М. Балакиревъ, І. Гофманъ, Тиманова и Менцеръ. Для технического совершенства мастеру понадобилось съѣздить въ Лейпцигъ, результатомъ чего у него выработалось такое теоретическое заключеніе, примѣняемое и на практикѣ. Помимо большого вниманія къ качеству и сухости древеснаго матеріала, къ металлической рамѣ и нѣкоторымъ улучшеніямъ механизма, главная забота мастера о штипштокѣ, т. е. о той доскѣ, куда входятъ колки, удерживающіе строй. Для большей крѣпости штипштока, Мюльбахъ приготовляетъ его изъ кусковъ, склеенныхъ въ различныхъ положеніяхъ. На рояляхъ Мюльбаха замѣтна полнота и бархатность тона. Изготовленіемъ инструментовъ занято до 200 человѣкъ рабочихъ, а обороты фирмы выражаются въ выпускѣ 500 инструментовъ въ годъ.

Изъ менѣе крупныхъ петербургскихъ фабрикантовъ экспонируютъ гг. Ратке, Рейнгардтъ и Леппенбергъ. Фабрика Ратке существуетъ съ 1868 года, рабочихъ на ней до сотни человѣкъ, ежегодное производство роялей и піанино отъ 300 до 350 экземпляровъ, на сумму до 100,000 рублей. Фабрика Леппенберга еще сравнительно молодая, но производить въ годъ отъ 125 до 150 инструментовъ, цѣною въ 37,000 руб. Основана она въ 1888 году. Что же касается г. Рейнгардта, то неизвѣстно, есть ли у него собственная мастерская, какихъ размѣровъ и какіе она дѣлаетъ денежные обороты. Инструменты этихъ фа-

брикантовъ среднихъ, обыденныхъ достоинствъ.

По издѣлю роялей и піанино Москва отдаетъ первенство Петербургу. Въ Москвѣ гораздо меньше фабрикъ, меньше количество рабочихъ, меньше и годовой денежный оборотъ. Старѣйшая московская фабрика, экспонирующая на выставкѣ, это Л. Штюрцваге. Общее количество ея производства равняется суммѣ 40—45 тысячъ въ годъ, при выпускѣ восьмидесяти инструментовъ. Фабрика Штюрцваге основана въ 1841 г. и съ тѣхъ поръ, по возможности, стремится къ нѣкоторымъ совершенствамъ и новшествамъ. Такъ, напр., по заявленной уже привилегіи, на выставкѣ имѣется рояль — угольникъ, съ перекрестными струнами на металлической рамѣ. Затѣмъ собственнаго изобрѣтенія г. Штюрцваге выставленъ репетиціонный механизмъ, проданный въ Лейпцигъ.

Десятью годами позднѣе основалась въ Москвѣ вторая видная фабрика, А. Эберга. Рояли и піанино ея довольно распространены. Эбергъ производитъ ежегодно до 70 роялей и не менѣе 30 піанино, на сумму 60,000 руб. Рабочихъ 96 человекъ. Фабрика Эберга выставила на эстраду рояль съ особо приспособленной педалью, управляемой колѣномъ и служащей для длительности взятаго на инструментѣ аккорда. Не знаемъ, насколько приспособленіе это знакомо нашимъ фабрикантамъ, представляетъ ли собою нововведеніе, но пока оно оригинально. На эстрадѣ этого фабриканта поставленъ рояль съ горизонтальной надстройкой, способствующей лучшей выдержкѣ строя. Для чистоты и отчетливости звука, въ инструментахъ Эберга дека соединена съ резонаторомъ. Впрочемъ, это уже нисколько не новость и брѣмнится почти всѣми мастерами.

Какъ у Штюрцваге, такъ и у Эберга, одновременно объявилась пристройка къ роялямъ хроматическаго глissандо. Изобрѣтеніе это едва ли привѣтается когда либо, ибо тутъ ужъ будетъ дѣйствовать не виртуозъ, не его умѣнье, а лишь механизмъ. Одинъ изъ упомянутыхъ фабрикантовъ хотѣлъ приписать право на хроматическое глissандо себѣ, другой оспаривалъ. Полемика ихъ появилась

на столбцахъ московской прессы. Съ теченіемъ времени фабриканты пришли къ выводу, что хроматическое глissандо изобрѣтеніе давнишнее. На этомъ и кончился весь ихъ споръ.

Въ Варшавѣ фабрично-рояльное дѣло обставлено превосходно. На выставкѣ инструменты трехъ мѣстныхъ фабрикантовъ: Кернтопфа, Малецкаго и Новицкаго. Старше другихъ фабрика Кернтопфа. Годомъ основаніи ея считается 1840-й; въ настоящее время она производитъ 150 инструментовъ въ годъ, на сумму до 50,000 р., причемъ рабочихъ имѣется 59 человекъ. Немного меньше инструментовъ готовится фабрикой Ю. Малецкаго. Возникнувъ позднѣе первой, а именно въ 1861 году, фабрика Малецкаго теперь выпускаетъ 120 роялей и піанино на 45,000 рублей. Каждый рабочій фабрики получаетъ въ день отъ 1 р. 20 к. до 2 р. 50 коп. Внѣшній видъ инструментовъ г. Малецкаго довольно изященъ, да и звукъ недуренъ. Третья фабрика, І. Новицкаго, открыта только въ 1880 году, но годовой денежный оборотъ ея давно уже опередилъ обороты другихъ варшавскихъ фабрикантовъ. Фабрика Новицкаго производитъ роялей и піанино на 90,000 р. въ годъ, а инструменты его отличаются довольно хорошими качествами тона.

Этимъ не кончается развитіе рояльнаго дѣла. Въ провинціи оно идетъ своимъ чередомъ и годъ отъ году принимаетъ все большіе размѣры. Здѣсь фигурируютъ издѣлія Ольшевскаго изъ Казани, Слезкина изъ Нижняго—Новгорода, Сукъ изъ мѣстечка Корсунь, Кіевской губ., а также и другихъ мастеровъ. Но издѣлія только изрѣдка бываютъ самостоятельны. Вся «заготовка» скупается по частямъ на крупныхъ фабрикахъ, собирается на мѣстѣ, что нибудь добавляется собственное, накладывается клеймо мастера и въ такомъ видѣ инструментъ поступаетъ на рынокъ. Впрочемъ, и болѣе крупныя, столичныя фабрики, вынуждены еще выписывать нѣкоторыя части механизма, струны, колки, и т. п. принадлежности изъ за границы. Тамъ есть специально заготовочныя фабрики, въ изобильномъ количествѣ снабжающія не только мастерскія Россіи, но и другихъ государствъ. За

последнее время широко примѣняется русская ель, необходимая для резонансной доски. И все же, ближе знакомясь съ положеніемъ у насъ рояльнаго дѣла, нельзя не придти къ утѣшительнымъ выводамъ, что дѣло это улучшается и постепенно отстраняетъ иностранную конкуренцію. Что единственно еще желательно, такъ это пониженіе цѣнъ. Въ общемъ онѣ высоки, мало доступны. Оттого рояль и піанино долго еще не войдутъ въ широкое пользованіе и будутъ служить интересамъ лишь для классовъ болѣе или менѣе зажиточныхъ.

XII.

Едва ли не самой слабой группой являются на выставкѣ *струнные* инструменты. Оркестровое дѣло развивается съ каждымъ днемъ, требованіе на скрипки, альты, виолончели и контрабасы растетъ, а между тѣмъ по выставкѣ всѣхъ особенностей сказаннаго явленія мы совершенно не замѣтили. Тутъ не болѣе трехъ—четырехъ витринъ петербургскихъ мастеровъ, да въ одной витринѣ сложены инструменты провинціальныхъ. Но послѣдніе не занимаютъ спеціальнымъ мастерствомъ, а на правахъ любителей только ищутъ пути къ улучшенію звука инструмента: такихъ экспонентовъ, не въ обиду будь имъ сказано, на каждой выставкѣ много, и потому ихъ присутствіе только въ томъ и замѣтно, что отъ посторонней мебели дѣлается тѣснѣе. Особенно по части струнныхъ инструментовъ ушли должно быть далеко московскіе мастера. Они, вѣроятно, столь высоко подняли цеховое знамя, что стоятъ уже внѣ всякой конкуренціи, вѣрнѣе—боятся ея какъ огня, и отсутствуютъ на выставкѣ. Какъ хотите, намъ не лучше отъ того. Индифферентное отношеніе мастеровъ, ихъ нежеланіе заняться улучшеніемъ струнныхъ заставлястъ музицирующихъ обращаться за покупкой къ заграничнымъ мастерамъ. На сколько скудно представлены на выставкѣ струнные инструменты, мы увидимъ ниже.

Завѣдующій Елабужскимъ ремесленнымъ училищемъ, Э. Липскій, экспонируетъ скрипки, альтъ и виолончель, сработанную по «новой» идеѣ. По мнѣнію г. Липскаго струнный инструментъ зву-

чить одинаково, какъ сдѣланный изъ «ели и клена Елабужскаго уѣзда, Вятской губерніи», такъ и «изъ лучшаго заграничнаго дерева» (?). Сработанныя на основаніи «опытовъ и соображеній» скрипка, альтъ и виолончель г. Липскаго, представлены вмѣстѣ съ объяснительной запиской основной мысли, но изъ нея мы ничего не поняли о примѣненіи «новой» системы, обѣщающей замѣнить Страдиваріуса. На видъ инструменты просты, какъ бы кустарнаго издѣлія вышшаго сорта, но фасонъ подкупаетъ нѣкоторымъ изяществомъ, а звучность, конечно, далеко не поддерживаетъ «новую» идею.

Наши любители-мастера вообще склонны спрокидывать верхъ дномъ вѣковыя тайны великихъ мастеровъ и представить копіи, ничѣмъ не уступающія оригиналамъ Страдиваріуса, Гварнери, Амати. Послѣ г. Липскаго, авалогичнымъ дѣломъ занялся кievскій мастеръ Ф. Шпидленъ. Отличительное свойство его занятія—имитированіе подъ старинныя скрипки великихъ мастеровъ. Въ витринѣ имѣется имитация скрипки Страдиваріуса 1713 года. Мастеръ цѣнитъ ее только въ 100 р., подобную же имитацию Іосифа Гварнери въ 80 руб., точную копію со скрипки Гварнери и того дешевле—въ 60 р.! Какъ хотите, скрипачу соблазнительно счастье за дешевую цѣну. По поводу издѣлія г. Шпидленъ намъ пришлось говорить съ завязтыми специалистами. Они утверждаютъ, что въ скрипкахъ мастера дѣйствительно есть сходство съ фасономъ старинныхъ мастеровъ, но тонъ ихъ всетаки оцѣнивался дешевле выставленныхъ цѣнъ.

Въ одной витринѣ съ г.г. Липскимъ и Шпидленъ выставлены скрипки самоучки-мастера Полтавской губ.—В. Марченко и нижегородскаго—Н. Михелева. Скрипки перваго и виолончели послѣдняго не представляютъ особенностей, на которыхъ можно было бы остановить вниманіе—они результатъ «труда между прочимъ»,—и потому лучше обратимся къ инструментамъ мастеровъ спеціальнаго цеха. Э. Гейсеръ и Бартъ оба петербуржцы. Послѣдній выставилъ виолончель, альтъ и двѣ скрипки съ смычками, сдѣланныя довольно чистенько. Первый, г. Гейсеръ, выста-

вилъ то же, что и г. Бартль, только его работа на два — три процента повыше. На этомъ и кончается группа струнныхъ. Какъ видите, результаты жалкіе!

Утѣшительные они у экспонентовъ духовыхъ инструментовъ. Нужно замѣтить, эти вообще дѣятельнѣе мастеровъ струнныхъ. По части духовыхъ самое видное мѣсто занимаетъ на выставкѣ фирма Ю. Циммермана. Громадная витрина его прежде всего обращаетъ вниманіе количествомъ матеріала. Флейты и пиколки мастерской Циммермана изъ черного дерева, отдѣланы довольно чисто внутри и снаружи, колѣна изъ слоновой кости. Мыслью мастера была, очевидно, простота. Звукъ флейтъ и пиколокъ довольно пріятный и полный. Есть одинъ экземпляръ флейты, сдѣланный весь изъ слоновой кости, съ рѣзными серебряными клапанами Бемской системы. Флейты приготавливаются по собственному фасону. Цѣны на нихъ отъ 35 до 250 рублей. Гобои Циммермана слишкомъ узкой конструкціи, что не можетъ не отозваться на крикливости звука. Кларнеты, какъ водится, разныхъ строевъ, включая въ Es и въ D, употребляющіеся преимущественно въ военныхъ оркестрахъ. По звуку эти кларнеты довольно ровны и сочны, даже въ верхнемъ регистрѣ. Модель кларнетовъ не отличается отъ заграничныхъ мастерскихъ Круспе, Геккеля, и др. Помимо кларнетовъ, сдѣланныхъ изъ черного дерева, въ витринѣ находятся обложенные и бѣлымъ металломъ. Примѣненіе металла едва ли цѣлесообразно, такъ какъ имъ заслоняется натуральный «деревянный» звукъ. Въ Россіи почти не приготавливаютъ саксофоны и бассъ—кларнеты. Мастерская занялась издѣліемъ ихъ, а также англійскихъ рожковъ и фаготовъ. Мѣдные духовые начинаются у Циммермана съ корнетъ-а-пистоновъ. Въ витринѣ есть выкованные изъ одной мѣди, пригодные для военныхъ оркестровъ и посеребренные, съ рѣзкою, очень изящные. Тонъ ихъ мягкій, открытаго тембра. Трубы различныхъ конструкцій; за ними идутъ уже сигнальные полковые рожки. По красотѣ тона обратила вниманіе одна изъ валторнь. Затѣмъ, въ витринѣ имѣются раздвижные цугъ-тромбоны, ба-

ритоны, тубы и геликоны. Качества этихъ различны, но въ общемъ всѣ они звучатъ свободно, ясно и открыто.

Другая фабрика духовыхъ инструментовъ—В. Червенаго сыновей. Въ Россіи она имѣетъ отдѣленіе въ Кіевѣ, главныя же мастерскія находятся въ чешскихъ городахъ, Краловѣ и Градцѣ. Фабрика основана въ 1842 году, съ паровыми приспособленіями для выдѣлки инструментовъ, которыхъ она выпустила большое количество. Ею выставлены флейты, корнеты, валторны, кавалерійскіе корнеты. Въ нихъ не всегда замѣтна чистая отдѣлка, или вѣрнѣе—шлифовка: напр., выставленный корнетъ in C, съ посеребреннымъ раструбомъ и позолоченнымъ механизмомъ, обнаружилъ уже мѣста спайки. Кстати сказать, цѣна корнетамъ довольно высокая, 100—150 руб. Дешевизной выдаются тубы: «царская» in B—170 руб., контрабасы: in B—140 руб., in Es и in F—150 руб. Только что упомянутые инструменты отдѣланы весьма тщательно, нѣкоторые наведены металломъ Neusilber. Доступная цѣна представлена за никелированный пистонъ съ эхомъ, алюминіевый бронзированный и за фанфарныя трубы. По экспонатамъ В. Червенаго мы впервые знакомимся съ инструментами изъ алюминія. Вотъ, напримеръ, ротный барабанъ. Обыкновенный средній его вѣсъ 8—11 фунтовъ, алюминіевый же г. Червенаго вѣситъ только — 4 фунта 18 лотовъ! Кадушка, ободья барабана изъ алюминія, подтяжки веревочныя. Цѣна ему 20 руб., но при скупкахъ въ полкъ партіями, она должна быть еще ниже. Оркестровый алюминіевый барабанъ стоитъ 40 руб., большего размѣра—120 р. Вѣсъ послѣдняго 16 фунтовъ!

Старѣйшая московская фабрика, основанная въ 1821 году Н. Федоровымъ, изготавливаетъ мѣдные и деревянные духовые инструменты, таковыя же для пѣсенниковъ, сигнальные рожки, трубы, барабаны, рога и разнаго рода музыкальныя принадлежности, но на выставкѣ ея коллекція далеко не полна. Выставлены этой фабрикой деревянные и мѣдные инструменты, кларнеты, флейты, трубы и тубы. Они имѣютъ заурядный тонъ и ничѣмъ особеннымъ въ этомъ смыслѣ не отличаются.

Одесскій мастеръ І. Шедива прежде

всего обращает вниманіе на изобрѣтенія. «Лирофонъ» его сдѣланъ съ двумя раструбами. Отъ того или другого зависитъ нѣкоторое измѣненіе тембра, но какую цѣлью руководился при этомъ мастеръ — неизвѣстно. Онъ, напримѣръ, покажетъ никелированный съ рѣзбою корнетъ и назоветъ его зачѣмъ то «всемирнымъ», обыкновенный басъ величаетъ «геркулесофономъ». У него, впрочемъ, есть довольно остроумное приспособленіе для испытанія сравнительной силы амбушюра нѣсколькихъ играющихъ на духовыхъ инструментахъ. На особую доску прикрѣплена труба, раструбъ ея упирается въ стрѣлку, которая при малѣйшемъ сотрясеніи воздуха въ раструбѣ движется по обозначенному цифрами полукругу. Величина цифры, гдѣ остановилась стрѣлка и обозначаетъ силу амбушюра. Тѣмъ же мастеромъ выставленъ довольно удобный складной пюпитръ для нотъ. Желѣзные складные пюпитры экспонируются еще г. Бергомъ, изъ Варшавы.

По части изобрѣтеній мы должны упомянуть еще о *Мелографѣ*, приготовленномъ по идеѣ г. Пиларъ фонъ-Шильхау. Мелографъ приставляется къ внутренности фортепiano. Когда вы начинаете играть и играть, то все, что-бы не прозвучало, тотчасъ записывается механическимъ путемъ на нотныя линейки. Инструментъ этотъ представляетъ громаднаго удобства для композиторовъ, у которыхъ перенесеніе на бумагу нотъ ослабляетъ силу творчества и отнимаетъ много времени.

Намъ остается сказать о нотно-издательскихъ фирмахъ. Самая обширная, выпускающая въ годъ отъ 40 до 100 и болѣе сочиненій, московская фирма П. Юргенсона. Внутри павильона мы видимъ металлическія доски, по которымъ можно прослѣдить постепенный ходъ нотопечатанія. Первая изъ нихъ представляетъ совершенно грубый кусокъ металла, подлежащій обработкѣ для цѣлей печатанія. Въ дальнѣйшемъ доска эта выстругивается на машинѣ, видъ ея дѣлается полосоватый, какъ бы изборожденный тончайшими линиями. Въ третьей стадіи грубость отдѣлки уже исчезаетъ, доска шлифуется и принимаетъ болѣе чистый и свѣтлый оттѣнокъ. Въ этотъ періодъ она раштруется, т. е. по ней

проводятся углубленные нотныя линейки, распланированные сообразно съ рукописью. Четвертая доска, называемая написанной или размѣренной, изображаетъ собою контуръ нотнаго произведенія. Затѣмъ на слѣдующей очердной доскѣ тѣ же ноты, но только въ болѣе стройномъ и рельефномъ положеніи, или какъ выражаются специалисты — «въ видѣ, наколоченномъ посредствомъ штепелей». Въ предпоследней формѣ доски, выколотенной и вырѣзанной, предыдущія работы приняла правильный и ясный порядокъ. Последняя, шестая доска, очищенная, т. е. готовая, поступаетъ подъ станокъ, стоитъ только тиcнуть машиной, и произведеніе запечатлѣно для потомства и исторіи. Знакомство непосвященной публики съ постепеннымъ развитіемъ нотопечатанія очень похвально со стороны фирмы Юргенсона. Посмотримъ на ея продуктивность. Внутреннее помѣщеніе витрины имѣетъ подобіе бібліотеки, съ полками, на которыхъ размѣщены папки. Въ нихъ вложены сочиненія, изданныя фирмой за время существованія, на корешкахъ же обозначены нумера изданій по порядку. Къ сожалѣнію, количество изданнаго не раздѣлено по годамъ, и это лишаетъ возможности судить о постепенномъ ростѣ производства нотопечатни. Общее количество изданнаго по истинѣ велико: 20,305 нумеровъ! Изъ этого числа исключены книги о музыкѣ, отдѣльно вложенныя въ четыре претолстыя папки. Количество изданныхъ книгъ, касающихся музыкальныхъ вопросовъ, не представлено. Между прочимъ къ операмъ, какъ отечественныхъ, такъ и иностранныхъ композиторовъ, приложены отдѣльно отпечатанныя либретто. По выставленнымъ образцамъ красивыхъ папокъ, книгъ съ золотыми тисненіями и обрѣзами, образчиковъ заглавныхъ листовъ къ различнымъ произведеніямъ, можно заключить, что владѣлецъ не жалѣлъ средствъ и на эту чисто внѣшнюю, но дорогую сторону. Изданія г. Юргенсона чрезвычайно разнообразны, въ выпускахъ не замѣтно ни систематики, ни идейныхъ руководящихъ началъ, а просто передъ вами коммерсантъ — предприниматель, дѣлающій громадный оборотъ капитала и тѣмъ приносящій незамѣнимую пользу не только себѣ, музыкан-

тамъ, обществу, но и цѣлому государству.

По сравненію съ фирмой Юргенсона, издательская фирма В. Бессель и К^о величина не большая. Ея нотно-издательское дѣло объявлено «въ конкурсѣ». Отличительной чертой дѣтельности этой фирмы, судя по экспонатамъ, руководить мысль дать обществу произведенія, дѣйствительно имѣющія художественную крупную цѣнность. Преобладающія изданія—творенія русскихъ композиторовъ. Тутъ вы увидите изданіе сочиненій М. Балакирева, Н. Римскаго—Корсакова, М. Мусоргскаго, Ц. Кюи, А. Глазунова, П. Чайковскаго, А. Лядова, ихъ оперныя партитуры и симфоніи. Съ внѣшней стороны нѣкоторыя изданія поражаютъ изяществомъ, какъ напр., симфоническая поэма «Русь» Балакирева, а ноты отпечатаны отчетливо и разборчиво. Повидимому, въ задачи фирмы входитъ простота и доступность цѣнъ.

Не мало нотъ издаетъ и Ю. Циммерманъ. У него найдете различные «самоучители» для всевозможныхъ инструментовъ, различные романсы на всевозможныя темы и злобы дня, кадрили, польки, вальсы, галопы. Все это рекламируется до приторности, все это навязывается и предлагается подъ всевозможными предлогами. Словомъ, фирма старается угодить всякому вкусу и привычкамъ публики.

Въ заключеніе вы должны зайти въ Художественный, XVIII Отдѣлъ. Тамъ вы увидите поразительно сходную съ натурой статуетку какъ бы сердитаго, но добродушнаго Н. Римскаго-Корсакова, мощнаго В. Стасова, дышащаго силою А. Рубинштейна, его матери, и менѣе удачную—нѣжнаго, задумчиваго П. Чайковскаго. Кто хоть разъ видалъ этихъ дѣятелей на пользу и процвѣтаніе музыкально-художественной нивы, тотъ не можетъ не сказать спасибо художнику И. Гинцбургу, такъ славно, такъ талантливо и мѣтко подмѣтившему характерныя стороны людей, послужившихъ для его вдохновенія.

Наконецъ, еще нѣсколько словъ. Многого не достаетъ интересовавшей насъ группѣ, много не хватаетъ въ ней для характеристики современнаго состоянія музыкальнаго дѣла Россіи. Нѣкоторые экспоненты не явились, а среди избранныхъ и званыхъ на пиръ труда, нашлись и не въ брачной одеждѣ. Кому это все равно—постояль, зѣвнулъ и прошелъ мимо; кто болѣетъ за неудачи или радуется успѣхамъ музыки, тотъ, пожалѣвъ, развелъ руками на равнодушіе отсутствовавшихъ. Каковы итоги, представляемъ судить всякому; что же зависѣло отъ насъ—мы сдѣлали.

Ив. Липаевъ.



Ипполитъ Петровичъ Прянишниковъ.

Ипполитъ Петровичъ Прянишниковъ принадлежитъ къ тому, уже небольшому, ряду артистовъ, съ которымъ связана память о лучшихъ временахъ русской оперы; не то, что самый театръ или направление его были лучше — нѣтъ, театръ былъ пожалуй и хуже: его не перестраивали, многихъ десятковъ тысячъ на ненужную обстановку не тратили; администрация... ну да Богъ съ ней! она, кажется, вездѣ одинакова. Нѣтъ, — тогда вообще, не смотря на всю соприкасающуюся съ передозымъ движеніемъ затхлость, чувствовалось лучше и сильнѣе. Это движеніе къ новому, свѣтлому, хорошему чувствовалось и передавалось и театру, особенно въ оперѣ. Несмотря на всѣ западни, ловушки, хитрости или прижимательства—русская опера все же двигалась, какъ бы ее тамъ не тор-

мазили. Творчество не придушишь никакими способами. За „Каменнымъ Гостемъ“, хотя, быть можетъ, и нежеланнымъ гостемъ, пошли на сцену

и „Борисъ“, и „Псковитянка“, и „Ратклиффъ“, и „Анджело“.

Конецъ этой эпохи засталъ и г. Прянишниковъ, артистическое имя котораго находится въ числѣ славнѣйшихъ членовъ русской оперы: Коммисаржевскаго, Мельникова, Палечека, Стравинскаго, Бичуриной, Крутиковой, Меньшиковой, Раабъ, Славинной и др.

Въ настоящее время артистическая карьера И. П. Прянишникова — только хорошее, славное воспоминаніе. И. П. оставилъ уже нѣсколько лѣтъ сцену, посвятивъ себя исключительно

преподаванію пѣнія. Издѣсь онъ выказалъ себя такимъ же замѣчательнымъ учителемъ-художникомъ (я сказалъ бы *Meister*’омъ, если бы это мѣтко нѣ-



И. П. Прянишниковъ

мецкое опредѣленіе было въ ходу), какимъ на сценѣ былъ выдающимся артистомъ. Повсящамъ эти страницы—краткому біографическому очерку г. Прянишникова.

Ипполитъ Петровичъ родился въ Керчи, 14-го августа 1847 года. Въроятно родители избрали для него карьеру моряка, т. к. онъ поступилъ въ Морской Кадетскій Корпусъ, въ которомъ онъ и окончилъ курсъ въ 1867 г. Онъ поступилъ во флотъ, въ которомъ прослужилъ 5 лѣтъ, постоянно плавая заграницей. Флотъ намъ далъ геніальнаго композитора, замѣчательнаго пѣвца и прекраснаго артиста. Композиторъ этотъ—Н. А. Римскій-Корсаковъ, артистъ—г. Фигнеръ (котораго я—ошибочно или нѣтъ—считаю посредственнымъ пѣвцомъ, но чрезвычайно талантливымъ актеромъ); чудеснымъ пѣвцомъ—явился г. Прянишниковъ. Онъ поступилъ въ 1873 г. въ здѣшнюю консерваторію, въ которой сталъ заниматься подъ руководствомъ Бронникова и проф. Корси. Однако, черезъ годъ И. П. оставилъ консерваторію и отправился въ Италію. Здѣсь онъ въ теченіи года занимался у извѣстнаго проф. Ронкони въ Миланѣ и тамъ же, въ 1876 году, съ успѣхомъ дебютировалъ въ оперѣ „Марія ди Роганъ“. Я не имѣю подъ руками свѣдѣній о первыхъ годахъ артистической дѣятельности въ Итали, въ этой счастливой, солнечной сторонѣ, въ которую точно магнитомъ притягиваетъ всѣхъ начинающихъ художниковъ и пѣвцовъ. Я всегда былъ убѣжденъ, что никакая Италія не годится для Сусанина, Руслана, Бориса, Грознаго, ~~Иро~~роза, Снѣгурочки, Купавы, Берендея, Левко, Игоря, Ярославны, Кончака и Кончаковны; точно также никакая, самая что ни на есть свѣтло-лазурная, природа не побудитъ художника къ созданію такихъ картинъ, какъ „Сельскіе проводы покойника“ и „Божій человѣкъ“ (Перова), „Вешній царскій походъ“ (Шварца), „Гостинный дворъ“, (Прянишникова) „Бурлаки“ и „Запорожцы“ (Рѣпина), „Пріемная у доктора“ (В. Маковскаго), „Масляница“ (К. Маковскаго), „Всюду жизнь“ (Ярошенко) и т. д. и т. д. Часто—Италія, открывая многія тайны искусства *ис-*

полненіи, усыпляетъ и умерщвляетъ чувство правды, жизни, природы...

Въ Италіи И. П. пробылъ нѣсколько лѣтъ, выступая на многихъ оперныхъ сценахъ, и, въ тоже время, продолжалъ работать съ разными извѣстными профессорами. Въ годъ смерти геніальнѣйшаго представителя русской оперы—О. А. Петрова, весной 1878 г., г. Прянишниковъ пріѣхалъ въ Петербургъ, съ цѣлью поступить на сцену русской оперы. Онъ дебютировалъ съ громаднымъ успѣхомъ въ партіи Демона и былъ тотчасъ принятъ въ труппу. Въ теченіи 8 лѣтъ И. П. съ постоянно возростающей славой и успѣхомъ служилъ въ нашей оперѣ, любимый публикою, исполняя, вмѣстѣ съ подчтеннымъ И. А. Мельниковымъ, первыя баритоновыя партіи; исключительно талантливо онъ передавалъ роли Демона, Онѣгина, Риголетто и др.

Въ 1886 г. талантливый артистъ покинулъ императорскую сцену, не сойдясь въ условія, и тогда же былъ приглашенъ гастролировать въ Тифлисъ, въ тамошнюю казенную оперу, гдѣ и оставался въ теченіи двухъ слѣдующихъ сезоновъ, исполняя различныя партіи и должность режиссера. Весной 1889 г. И. П. былъ приглашенъ на нѣсколько гастролей въ Прагу, гдѣ пѣлъ на русскомъ языкѣ. Послѣ этого, получивъ въ аренду, Кіевскій городской театръ онъ сдѣлалъ *первую въ Россіи* попытку устроить оперное товарищество, имѣвшую значительный успѣхъ, обезпечившій и матеріальную сторону этого прекраснаго предпріятія. Въ исторіи русской музыки эта первая удачная попытка и прекрасное руководство въ дѣлѣ И. П. Прянишникова не пройдетъ безслѣдно. Талантливый артистъ являлся здѣсь и исполнителемъ, и руководителемъ, и режиссеромъ. Это оперное товарищество привлекло вниманіе покойнаго П. И. Чайковскаго, симпатизировавшаго этому новому у насъ дѣлу. Къ сожалѣнію, благодаря интригамъ и партійности царствовавшимъ въ то время въ Кіевской городской думѣ, театръ былъ черезъ три года отнятъ отъ товарищества и переданъ другому антрепренеру. Но и самый театръ не долго просуществовалъ—онъ сторѣлъ не-

давно; неизвѣстно подумываютъ ли кievляне о новомъ зданіи, или имъ достаточно однихъ интригъ?

Товарищество Прянишникова перенеслось въ Москву, предполагая основать тамъ постоянную частную оперу. Изъ напечатанныхъ недавно, на страницахъ этого же изданія, воспоминаній И. П. Прянишникова о П. И. Чайковскомъ, читатели уже знаютъ какое участіе въ этомъ дѣлѣ принималъ авторъ „Евгенія Онѣгина“; къ сожалѣнію, москвичи далеко не такъ сочувственно отнеслись къ этому чудесному предпріятію—они не поддерживали товарищества, не получавшаго никакой субсидіи, но принужденнаго платить большія деньги за театр, тратиться на добросовѣстную постановку, которымъ такъ отличалось товарищество во главѣ съ почтеннымъ И. П. Прянишниковымъ. Оно продолжалось всего одинъ годъ и съ распаденіемъ его закончилась и артистическая дѣятельность И. П. Онъ пѣлъ въ послѣдній разъ въ Москвѣ и здѣсь онъ поставилъ „Каменнаго Гостя“, „Князя Игоря“, „Майскую Ночь“, „Онѣгина“ и др. русскія оперы.

Артистическая дѣятельность И. П.

Прянишникова продолжалась 17 лѣтъ; въ теченіи этого времени онъ выступилъ въ 48 операхъ.

Послѣ славной артистической карьеры послѣдовала столь же славная педагогическая дѣятельность. Еще въ 80-хъ годахъ, т. е. не покидая императорской сцены, И. П. давалъ уроки пѣнія; съ нимъ занимались г-жи Мравина, Славина и г. Фигнеръ. Въ провинціи и въ Москвѣ онъ также продолжалъ руководить начинавшихъ пѣвцовъ; назову хотя бы г-жъ Звягину, Нечаеву, гг. Гончарова и Мирова.

Года два тому назадъ И. П. поселился въ Петербургъ и окончательно отдался профессурѣ. Читатели наши знаютъ о плодахъ этого перваго года преподаванія г. Прянишникова. 6-го апрѣля с. г. состоялось „публичное испытаніе“ учениковъ И. П., о которомъ я писалъ въ апрѣльской книжкѣ „Р. М. Г.“. Не буду повторять описанія полнаго и заслуженнаго успѣха г. Прянишникова. Онъ доказалъ, что и въ педагогической сферѣ онъ такой же сильный художникъ и руководитель, какимъ—по голосу и исполненію—былъ артистомъ-пѣвцомъ.

Н. Ф.

ВОСПОМИНАНІЕ

объ оперномъ товариществѣ И. П. Прянишникова

въ Москвѣ, 1892—93 г. ¹⁾

Въ сентябрьской книжкѣ «Русской музыкальной газеты» была помѣщена статья, посвященная дѣятельности оперной труппы

¹⁾ Настоящая статья представляетъ вполнѣ естественное дополненіе къ Воспоминаніямъ И. П. Прянишникова о П. И. Чайковскомъ («Р. М. Г.» Сентябрь), съ одной стороны, а съ другой—къ біографіи талантливаго артиста и профессора И. П. Прянишникова, помѣщенной въ настоящей уже книжкѣ. *Ред.*

И. П. Прянишникова въ Москвѣ въ 1892—93 гг. Можетъ быть, не будутъ безъинтересны нѣкоторые добавленія къ послѣдней. Статья эта касается преимущественно одного факта—дирижерства Чайковскаго, я-же хочу сообщить вообще о тогдашнемъ оперномъ товариществѣ г. Прянишникова. Я сохранилъ самыя теплыя воспоминанія о зимнемъ оперномъ сезонѣ товарищества. Мнѣ приходилось сталкиваться потомъ со многими людьми, впечатлѣвія которыхъ были сходны съ моими и, безъ сомнѣнія,

многимъ, вообще, хорошо помятеъ этотъ сезонъ и многіе горько сожалѣютъ о безвременной кончинѣ товарищества. Сезонъ 1892—93 г. былъ однимъ изъ самыхъ крупныхъ явленій въ музыкальной жизни Москвы.

И до него и послѣ него бывали въ Москвѣ частныя оперы, но весьма рѣдко достигалась такая удивительно-художественная (въ музыкальномъ смыслѣ) постановка и такой интересный репертуаръ. Кто слышалъ въ Шелупутинскомъ театрѣ «Князя Игоря», «Майскую ночь», «Каменнаго гостя», тотъ едва-ли забудетъ громадное впечатлѣніе, полученное отъ этого образцоваго исполненія. Всѣ исполнители отпосидисъ къ дѣлу съ горячей любовью и все сплотила въ одно прекрасное цѣлое опытная рука художника-режиссера—г. Н. Прянишкова. Средства товарищества были крайне скромны (въ оркестрѣ не было даже постоянной арфы; она ванималась только для нѣкоторыхъ оперъ, какъ напр. «Тангейверъ», «Сельская честь», «Паяцы»; еще одинъ разъ, помню, нанята была арфа для представленія «Майской ночи», на которомъ присутствовалъ Н. А. Римскій-Корсаковъ. Обыкновенно арфа замѣнялась роялемъ). Но и при этихъ скромныхъ средствахъ труппа достигала полягаго высокохудожественнаго впечатлѣнія. Обстановка была также всегда удачна. Кто, хотя однажды, слышалъ тамъ «Игоря» или «Майскую ночь», тѣмъ болыо будетъ смотрѣть на жалкія искаженія этихъ оперъ, которыя сервируются на Маринской и Михайловской сценахъ въ Петербургѣ. Дух исполненія тамъ былъ совершенно не казенный. Не то мы видимъ, къ сожалѣнію, въ настоящее время въ Петербургѣ.

Могу привести слѣдующія догадки мои о причинахъ паденія товарищества. Я знаю, что сколько разъ я не былъ на «Игорѣ» и на «Майской ночи», и сколько видѣлъ почти полный театръ. Такъ было преимущественно съ тѣми операми, которыя не ставились въ то время на Императорской сценѣ въ Москвѣ. Я увѣренъ, что, если-бы вмѣсто «Фауста», или «Демона», ставились «Борисъ Годуновъ», «Псковитянка» или «Снѣгурочка», то товарищество благополучно существовало-бы до сихъ поръ. Неудачу же «Каменнаго гостя» я объясняю слишкомъ рѣдкой оригинальностью этого геніальнаго произведенія.

Персонажъ, оперы кромѣ дирижировавшаго нѣсколькими операми П. И. Чайковскаго, составляли: во первыхъ прекрасный дирижеръ

г. Прибикъ и самъ И. П. Прянишниковъ—высоко талантливый артистъ, дѣлавшій чудеса съ остатками своего чуднаго голоса; затѣмъ: превосходный басъ Антоновскій, не принятый на Маринскую сцену, прекрасный исполнитель Кончака въ «Игорѣ» и головы въ «Майской ночи», талантливый и симпатичный теноръ Михайловъ-Стоянь, тоже непринятый на Маринскую сцену, милый Левко и Владиміръ Игоревичъ; талантливая съ прелестнымъ голосомъ Ярославна—Цвѣткова, непринятая на сцену Большаго театра въ Москвѣ и выступавшая два года тому назадъ на симфоническомъ концертѣ въ Петербургѣ безъ малѣйшаго успѣха; такъ какъ имѣла несчастье выступить въ одномъ концертѣ съ однимъ пзвѣстнымъ «виртуозомъ»; далѣе—Волгинъ, типичный Лепорелло, Скула, писарь въ «Майской ночи»; хороший Ерощка и винокуръ—Донбринъ-Кранченко; Миланова, милая Ганна и половецкая дѣвушка; Гончаровъ. Однимъ словомъ, не перечислить всѣхъ этихъ симпатичныхъ, искренно любящихъ искусство людей. Когда кончился сезонъ, мнѣ стало положительно страшно: «Неужели мы предоставлены опять на произволъ дирекціи, которая начнетъ насъ кормить своею заграничною и quasi русской ветчиною, дирижерствомъ А***, изрѣдка поднося, въ обезображенномъ купюрами видѣ, «Руслана» и «Снѣгурочку»!

Въ заключеніе привожу списокъ поставленныхъ товариществомъ оперъ за весенній сезонъ 1892 г. и за зимній 1892—93 г.: «Жизнь за Царя» (8 разъ), «Каменный гость» (2), «Князь Игорь» (26), 2-й актъ (1 р.), «Майская ночь» (24), «Сынъ Мандарина» (2), «Вражья сила» (4), «Аскольдова могила» (2), 3-й актъ—(4) «Галька», (7), 2-й и 3-й актъ (1), «Страшный дворъ» (1), «Демонъ» (13), 3-й актъ, (1), «Евгеній Онегинъ» (9), 2-й актъ (1), «Фра-Діаволо» (2) «Фаустъ» (12), 2-й актъ (1), «Гамлетъ» (1), «Мицона» (2), «Кармелъ» (1), «Джіоконда» (5), «Риголетто» (5), «Аида» (7), «Сельская честь» (7), «Паяцы» (16), «Донъ Жуанъ» (5), «Тангейзеръ» (17), «La Cosmopolitaine»—одноактный балетъ.

Интересующіеся могутъ найти въ №№ 91, 97—99, 101, 109, 111, 114, 115, 122, 246, 248, 251, 253, 267, 271, 279, 284, 286, 309. за 1892 и №№ 10 и 11 за 1893 г. «Русскихъ Вѣдомостей»—статьи проф. Н. Кашкина о спектакляхъ этого прекраснаго товарищества.

С. У.





ФРАНЦЪ ЛИСТЪ.

(Биографическій очеркъ).

(Окончаніе).

VII.

Листъ, какъ мы видѣли въ предыдущей главѣ, мало обращалъ вниманія на протесты своихъ фанатическихъ противниковъ, гордо и неуклонно шелъ по развѣ намѣченному пути. Но въ концѣ концовъ постоянная, все болѣе и болѣе разгоравшаяся, борьба двухъ партій, партіи прогресса и партіи консервативной, — прискучила Великому Герцогу Веймарскому, Карлу Александру. Съ охлажденіемъ его къ дѣлу музыкальнаго прогресса, Листъ утратилъ много шансовъ на быстрый успѣхъ въ борьбѣ противъ своихъ противниковъ. Дальнѣйшая борьба становилась затруднительной. Самую большою неприятною для Листа было назначеніе интендантомъ театра — Дингельштедта, яраго ретрограда и консерватора. Пользуясь расположеніемъ Герцога, Дингельштедтъ легко добивался уничтоженія намѣреній и начинаній Листа. Послѣдній попытался еще бороться, разучивъ и поставивъ оперу Корнелиуса «Багдадскій цирюльникъ», но попытка была неудачна. Тогда Листъ добровольно, горделиво и благородно заявилъ, что при такихъ обстоятельствахъ онъ не можетъ больше принимать участія въ музыкальныхъ дѣлахъ Веймара и замкнулся въ частную жизнь. Но и тутъ скоплялись грозныя тучи. Княгиня до самаго послѣдняго времени не покидавшая надежды на успѣшное окончаніе своего дѣла относительно развода, въ 1855 году была лишена русскаго подданства, а слѣдовательно и своихъ имѣній. Почти единственнымъ ея доходомъ оставались средства, получавшіяся на воспитаніе дочери. Но въ

1859 году дочь эта вышла замужъ. И этотъ источникъ доходовъ такимъ образомъ изсякъ. Оставались ничтожные проценты съ капитала, когда то привезеннаго ею въ Германію въ бумагахъ. Несмотря на все эти лишенія, княгиня всетаки не переставала хлопотать о разводѣ съ мужемъ. Наконецъ въ 1860 году разводъ былъ полученъ. Но и тутъ представились затрудненія. Княгинѣ было объявлено, что бумага, имѣющихся у нея, для совершенія брака съ Листомъ мало, что нужно личное разрѣшеніе папы. Какъ утопающій схватывается за соломинку, схватилась княгиня за эту мысль и въ маѣ 1860 года отправилась въ Римъ. Листъ долженъ былъ ждать отъ нея извѣстій. Оставшись одинъ въ Альтенбургѣ, гдѣ все напоминало ему о прежней жизни, онъ томился какимъ то мрачнымъ предчувствіемъ. Мысль о смерти обуяла его. Онъ заканчивалъ, издавалъ и переправлялъ свои сочиненія, приводилъ ихъ въ полный порядокъ, написалъ духовное завѣщаніе. Съ трогательнымъ вниманіемъ воспоминаетъ онъ о всѣхъ своихъ близкихъ и знакомыхъ людяхъ, назначая каждому изъ нихъ что нибудь на память о себѣ. И удивительно! среди всѣхъ невзгодъ и горя, окружавшихъ его тѣсною толпою, — чуть не въ каждой строкѣ проглядываетъ вѣра въ свѣтлое будущее искусства, въ новыхъ людяхъ. Вспомичая всѣхъ соучастниковъ музыкальной пропаганды новой музыки: Бронзара, Корнелиуса, Лассена, Бренделя, Поля, Таузига и др., онъ говоритъ: «Пусть они продолжаютъ дѣло, начатое нами. Честь искусства и внутреннее достоинство художниковъ обязываетъ ихъ къ этому... Наше дѣло

не погибнетъ, хотя бы даже и имѣло теперь слишкомъ мало защитниковъ. Въ нашемъ современномъ искусствѣ есть имя, славное и теперь, по которое будетъ все славнѣе и славнѣе — Рихардъ Вагнеръ. Его геній былъ для меня свѣтильникомъ; я слѣдовалъ за нимъ, и моя дружба съ Вагнеромъ имѣла всегда характеръ благородной страсти».

Вся зима 1860 — 61 года прошла въ ожиданіи извѣстій изъ Рима. Въ августѣ 61 года наконецъ было получено извѣстіе, приглашавшее Листа пріѣхать туда.

Въ Римѣ дѣла княгини сначала пошли хорошо. На ауденціи у папы она рассказала ему всю свою жизненную трагедію и со слезами на глазахъ умоляла его о помощи. Папа былъ тронутъ ея рассказомъ и далъ свою подпись, нужную для совершенія брака. 21-го октября 1861 года должна была совершиться наконецъ свадьба. Но въ 11 часовъ вечера наканунѣ приказомъ папы надежды ихъ сразу разрушились. Этимъ приказомъ совершеніе брака было запрещено. Оказалось, что родственники княгини со стороны мужа различными путями добились свиданія съ папою и заставили его перемѣнить свое рѣшеніе.

Судьба Листа и княгини отнынѣ была рѣшена. Мечты ихъ о дальнѣйшей совместной жизни разлетѣлись какъ сонъ, осталась одна неприглядная дѣйствительность. Княгиня не могла болѣе оправиться отъ этого удара. Научившись страдать, она поддалась фатализму, и вѣщила, что всѣ препятствія были волею Бога, слѣдовательно бороться болѣе противъ нихъ было нечего. Четыре года спустя, когда умеръ ея мужъ, князь Николай Витгенштейнъ, ей представилась возможность исполнить свое прежнее намѣреніе. Но теперь она сама отказалась отъ предлагавшагося ей и до самой своей смерти осталась въ Римѣ, всецѣло отдаваясь дѣлу папской пропаганды.

Листъ былъ разбитъ нравственно не меньше княгини. О возвращеніи въ Германію онъ и думать не могъ. Онъ хотѣлъ тишины, уединенія. Жизнь въ Римѣ давала ему возможность для этого. Работа и молитва были его занятіями.

25-го апрѣля 1863 года онъ сдѣлалъ наконецъ шагъ, глубоко поразившій всѣхъ знавшихъ его: принялъ малый

постригъ. Долго ломали голову, ища причину такого поступка, и только теперь онѣ отчасти объяснились.

Листъ съ дѣтства отличался глубокою религіозностью. Не разъ высказывалъ онъ желаніе постричься, но обстоятельства жизни не давали ему возможности сдѣлать это. Теперь, послѣ всей нравственной ломки, въ немъ снова воскресло желаніе его молодости, и на этотъ разъ уже ничто не мѣшало исполнить его.

Обыкновенно полагаютъ, что вступленіе Листа въ монашеское званіе обусловлено его желаніемъ произвести реформу церковной музыки. Правда, что послѣ его постриженія папа пожаловалъ ему званіе папскаго капельмейстера, дававшее ему возможность имѣть вліяніе на церковно-музыкальные дѣла. Но фактически Листъ этимъ правомъ никогда не воспользовался. Обращеніе его къ сочиненію церковной музыки — мессъ, ораторій, псалмовъ — не имѣетъ никакой внутренней связи съ его постриженіемъ и станетъ для насъ весьма понятно, если мы бросимъ взглядъ на всю его предыдущую композиторскую дѣятельность. Въ большинствѣ лучшихъ и значительнѣйшихъ произведеній Листа всегда участвовала значительная доля религіозности. Достаточно указать на «Divina Comedia», «Der nächtliche Zug», не говоря даже о всѣхъ остальныхъ его произведеніяхъ уже чисто духовнаго содержанія, напр. Гранской мессъ, написанной имъ еще во время его веймарскаго періода. Тихая, мирная жизнь въ Римѣ, гдѣ его окружали со всѣхъ сторонъ религіозныя впечатлѣнія, не могла не способствовать окончательному обращенію его къ сочинительству церковной музыки. Дѣйствительно, начиная съ этого времени до самой смерти, Листъ почти исключительно предавался этому роду музыкѣ. За этотъ періодъ были имъ созданы такія великія по вдохновенію, глубинѣ чувства и содержанію произведенія какъ ораторіи: Христосъ, Елизавета, Станиславъ, множество церковныхъ хоромъ, псалмовъ.

Всѣ сочиненія эти писались подъ сильнымъ наплывомъ религіознаго чувства и глубокимъ умиленіемъ вѣры. Про XIII псаломъ самъ Листъ писалъ:

«Теноровая партія тутъ очень важна:

я самъ пѣлъ ее, сочиняя, и старался перенести въ себя въ тѣ минуты всю личность царя Давида съ плотью и кровью его...—Этотъ псаломъ принадлежитъ къ числу моихъ обширѣйшихъ, содержитъ двѣ фуги и мѣста два, написанныхъ кровавыми слезами».

Не смотря на такое углубленіе въ церковную музыку, Листъ не покидалъ и прежнихъ своихъ сношеній съ Германією, съ начатымъ тамъ дѣломъ пропаганды новой музыки. Въ отвѣтъ на опасенія своихъ друзей по поводу его пострига онъ отвѣчалъ имъ: «Я ничуть не имѣю въ виду сдѣлаться монахомъ въ строгомъ смыслѣ. У меня нѣтъ къ тому призванія, и съ меня достаточно принадлежать къ церковной іерархіи на степени малаго пострига...» Наконецъ въ 1868 году онъ рѣшилъ снова возвратиться въ Германію куда его звала его неутомимая натура. Ему снова захотѣлось зажить полною дѣятельною жизнью, снова принять непосредственное участіе въ музыкальныхъ дѣлахъ Европы. По этому поводу онъ писалъ: «Въ будущемъ году совершится, по всей вѣроятности, значительная перемѣна въ моей вѣдшей жизни, и я снова сблизюсь съ Германією. Какъ сложится эта послѣдняя глава моего жизненнаго пути я не могу покуда еще отгадать».

VIII.

Возвращеніемъ въ Германію (1869 г.) начинается третій и послѣдній періодъ жизни Листа, носящій свой особый характеръ. Онъ вернулся окруженный по прежнему славою, но теперь онъ является уже не какъ зачинщикъ ожесточенной борьбы какъ прежде, но какъ признанный всею Европою гаварь, патріархъ музыки. Музыкальная Европа признала его своимъ верховнымъ руководителемъ, передъ его авторитетомъ склонялись музыканты, его мнѣнія и оцѣнки добивались композиторы, пианисты стремились сдѣлаться его учениками. Въ 1873 году Европа торжественно отпраздновала 50—лѣтній юбилей его художественной дѣятельности, въ ознаменованіе котораго Венгрія рѣшила основать свою «венгерскую музыкальную академію». Листъ былъ назначенъ ея по-

четнымъ президентомъ. Онъ никогда въ жизни не сочувствовалъ консерваторіямъ, музыкальнымъ академіямъ и т. д., находя, что для образованія артистовъ школьное и педагогическое преподаваніе въ подобныхъ учрежденіяхъ не только не полезно, но даже прямо вредно. Для венгерской же академіи онъ сдѣлалъ исключеніе, и вотъ по какой причинѣ. Академія эта должна была, по его мнѣнію, служить развитію, *національной* венгерской музыки, а національность въ музыкѣ Листъ ставилъ крайне высоко. Впродолженіи всей своей долгой жизни, и особенно въ послѣдніе годы, Листъ съ необыкновеннымъ интересомъ относился ко всякой національной музыкѣ, какой бы народности она ни принадлежала ¹⁾, не говоря уже объ его родной, венгерскѣй, которою онъ съ молодости просто обожалъ.

Жизнь Листа въ періодъ 70—80 годовъ была далеко не спокойною. Зиму онъ проводилъ обыкновенно въ Будапештѣ, исполняя свои обязанности президента Музыкальной Академіи. Весну въ Германіи, въ Веймарѣ. Лѣто же и осень въ Римѣ, куда влекли его тишина и спокойствіе, которыми онъ тамъ пользовался, и которыя давали ему возможность заниматься собственными сочиненіями. Въ Венгріи же, а особенно въ Веймарѣ, это ему почти не удавалось, вслѣдствіе разнообразныхъ занятій, наполнявшихъ его жизнь съ утра до вечера. Тутъ осаждали его во всякое время его ученики, композиторы, жславіе услышать его мнѣніе о своихъ сочиненіяхъ, и, наконецъ, просто толпа поклонниковъ, искавшихъ случая повидаться съ нимъ. Кромѣ этого, въ то же время Листъ занимался изданіемъ и корректурою своихъ сочиненій, отвѣчалъ по возможности на письма, сотнями приходившія къ нему изъ всѣхъ странъ цивилизованнаго міра. Никто не думалъ, что у него можетъ явиться желаніе отдохнуть, всѣ считали себя вправѣ, иногда изъ за пустяковъ, беспокоить великаго музыканта, и Листъ, ставившій прежде всего свои обязанности по отношенію къ людямъ, рѣдко въ чемъ могъ отка-

¹⁾ Въ статьѣ В. В. Стасова «Листъ въ Россіи» подробно и полно выяснено горячее отношеніе великаго художника къ *русскимъ* композиторамъ.

зять кому либо. А между тѣмъ въ душѣ онъ стремился къ отдыху, къ спокойствію душевному и тѣлесному. Чѣмъ старше дѣлался онъ, тѣмъ сильнѣе становилось въ немъ это желаніе. Правда, гдѣ-бы онъ ни появлялся, его носили на рукахъ, исполняли малѣйшее высказанное имъ желаніе. Но это было все не то. Ему хотѣлось имѣть свой собственный домъ, свою семью, гдѣ бы онъ могъ отдыхать отъ своей дѣятельности, гдѣ бы его окружали миръ и тишина. Но жизнь давно уже разбила всѣ его мечты въ этомъ направленіи. Оставалось одно: предаться всецѣло служенію искусству и людямъ и забыться въ дѣятельности. Листъ такъ и поступилъ. До послѣдняго дня своей жизни онъ только и думалъ что объ искусствѣ; всѣ помыслы его были направлены только на это. О себѣ, о своихъ потребностяхъ онъ не думалъ и, не жалѣя силъ, растрчивалъ ихъ на пользу искусства и ближнихъ. Много времени отнимали у Листа, какъ уже сказано, многочисленные пианисты и пианистки, прїѣзжавшіе изъ разныхъ странъ, что-бы брать у него уроки. Что представляли изъ себя эти уроки описано замѣчательно живо въ письмахъ А. П. Бородина, ¹⁾ посѣтившаго Листа въ 1877 году.

Въ 1885—86 годахъ Листъ еще разъ въ своей жизни объѣхалъ Европу, свидѣтельница его прежнихъ триумфовъ какъ пианиста. И на этотъ разъ путешествіе это было рядомъ триумфовъ, одинъ другого больше и шумнѣе. Но теперь уже чествовали не пианиста Листа, а Листа композитора. Во всѣхъ городахъ, посѣщенныхъ имъ, давались концерты исключительно изъ его сочиненій, и Европа, такъ долго отрицавшая ихъ, теперь, подавленная ихъ величіемъ и гениальностью, преклонилась передъ Листомъ—композиторомъ.

Но никакіе триумфы не могли возвратить силы Листу. Онъ видимо слабѣлъ. Зрѣніе его до такой степени стало плохо, что онъ писалъ въ одномъ изъ своихъ писемъ: «Мои глаза до того слабеютъ, что написать три строки мнѣ становится утомительнымъ. Если такъ

будетъ продолжаться, я буду лишень возможности пользоваться перомъ. Къ этой болѣзни глазъ скоро прибавилось еще новое страданіе: ноги стали пухнуть и слабѣть. Начинаясь водянка. Несмотря на это Листъ все еще не хотѣлъ признать свое положеніе опаснымъ. Все еще, по мѣрѣ силъ и возможности, продолжалъ онъ давать уроки, посѣщалъ своихъ друзей, концерты, оперныя представленія. Въ началѣ іюля 1886 года на одной изъ своихъ побѣдокъ онъ сильно простудился. Доктора предупредили его, что если онъ не будетъ беречься, у него можетъ сдѣлаться воспаленіе легкихъ. Листъ нѣсколько дней дѣйствительно поберегся, но не ему было усидѣть дома. 25 іюля должно было состояться въ Байрейтѣ юбилейное представленіе «Тристана и Изольды» Вагнера, присутствовать на которомъ онъ обѣщался еще въ маѣ того же года и теперь непременно хотѣлъ исполнить это обѣщаніе. Напрасно удерживали его отъ этого поступка. «Я обѣщаль это, я хочу это и буду тамъ!» отвѣчалъ онъ.

Послѣдніе звуки «Тристана» были послѣдними, которые Листъ слышалъ въ жизни.

На другой день послѣ представленія онъ слегъ и больше уже не вставалъ. Открылось воспаленіе легкихъ и въ субботу 31 іюля 1886 года въ половинѣ двѣнадцатаго ночи Листа не стало.

Листъ представляетъ изъ себя явленіе феноменальное и единственное въ своемъ родѣ. Природа одарила его всѣми своими дарами. Гениальный композиторъ, гениальный исполнитель, онъ былъ, въ то же время, великимъ человѣкомъ и по душевнымъ своимъ свойствамъ. Всѣ свои силы, всю энергію, всю жизнь свою положилъ онъ на служеніе искусству и человечеству. Венгерецъ по происхожденію, онъ принадлежитъ всему человечеству. Память о немъ будетъ жить въ людяхъ, пока будетъ существовать у нихъ музыка, и имя Листъ всегда будетъ начертано золотыми буквами на скрижаляхъ исторіи искусства и человечества.

¹⁾ «А. П. Бородинъ. Его жизнь и переписка». Изд. А. С. Суворина.



КРАТКІЙ ОЧЕРКЪ ЛѢТНИХЪ КУРСОВЪ ПѢНІЯ,

бывшихъ въ 1896 году въ гор. Екатеринодарѣ (Донской обл.),

составленный руководителемъ курсовъ

А. Н. КАРАСЕВЫМЪ.

Екатеринодарскіе курсы пѣнія организовались *весьма своеобразно* и отличались особенными успѣхами, а потому заслуживаютъ болѣе подробнаго описанія, которое составитель и предполагаетъ дать въ особой книгѣ «Курсы церковнаго пѣнія А. Н. Карасева», въ которую войдутъ свѣдѣнія о всѣхъ введенныхъ имъ курсахъ и въ особенности о Екатеринодарскихъ. Инициатива организаціи Екатеринодарскихъ курсовъ беретъ свое начало на курсахъ Липецкихъ. Однимъ изъ членовъ Липецкаго Уѣзднаго Училищнаго Совѣта былъ приглашенъ на экзаментъ курсовъ, въ качествѣ какъ бы эксперта, поручикъ С. Н. Камневъ, служившій въ Кубанской области, котораго какъ отвѣты слушателей, такъ и идея курсовъ на столько вдохновили, что онъ, по пріѣздѣ на мѣсто служенія въ г. Екатеринодарѣ, началъ помѣщать въ мѣстныхъ вѣдомостяхъ статьи о курсахъ и просить разныхъ лицъ объ ихъ организаціи минувшимъ лѣтомъ.

Энергичныя хлопоты С. Н. не пропали даромъ. Екатеринодарское Александро-Невское Братство рѣшило выдать на устройство курсовъ изъ своихъ скудныхъ средствъ 300 рублей. Къ этому дѣлу впоследствии отнесся сочувственно и Наказный Атаманъ Кубанской области, Яковъ Дмитріевичъ Малама, который разрѣшилъ выдать всѣмъ слушателямъ билеты на бесплатный пріѣздъ

до Екатеринодара и обратно. Указанную сумму въ 300 руб. Братство предложило составителю отчета за руководство курсами ¹⁾. Вотъ и вся матеріальная сторона курсовъ.

Сначала предполагали пригласить на курсы 70 человѣкъ, и этого количества слишкомъ много для одного руководителя. Когда же послѣдній пріѣхалъ въ Екатеринодаръ, то его стали просить объ увеличеніи числа слушателей, заявленія отъ которыхъ поступали во все время курсовъ, причемъ обѣщали подыскать подходящій для занятія залъ. ²⁾ Въ виду особенной отзывчивости народныхъ учителей Кубанской области на это дѣло, руководитель рѣшилъ довести цифру слушателей до 100, какъ это было и въ Новочеркасскѣ въ 1890 г. Слушателей же на Екатеринодарскихъ курсахъ было по списку 119. Въ томъ числѣ: слушательницъ 16; учителей и учительницъ школъ Министерства Народнаго просвѣщенія 62, церковно-приходскихъ школь—18, псаломщиковъ—13.

¹⁾ Сумму эту не должно считать вознагражденіемъ за руководство курсами, такъ какъ вѣе же вышла путевыя, столовыя и другія издержки, тѣмъ болѣе, что руководитель на курсахъ былъ со своимъ сыномъ, кончившимъ курсъ гимназіи, который на курсахъ былъ безполезенъ, такъ какъ знакомилъ слушателей съ игрою фисгармоніи и аккомпанировалъ на хорошихъ свѣчкахъ и концертѣ.

²⁾ Къ сожалѣнію этого нельзя было сдѣлать по разнымъ причинамъ.

регентовъ—12, частныхъ лицъ—14. Выбыло по разнымъ причинамъ—10. По образованію слушатели раздѣлялись слѣдующимъ образомъ: окончившихъ курсъ въ Учительской семинаріи 31, Духовной семинаріи 5, Епархіальномъ училищѣ 2, въ Гимназіи 10, въ Духовномъ училищѣ 3, Городскомъ училищѣ 7, не окончившихъ курсъ Духовнаго училища 13; Фельдшерской школы 3, не окончившихъ курсъ Реального училища 12, оконч. курсъ Уѣзднаго училища 2, Сельскаго училища 7, Школы садоводства 1.

По возрасту: отъ 15 до 20 лѣтъ—19 слушателей; 20 до 25—31; 25 до 30—48; 30 до 35—8; 35 до 40—7; 45 до 50—6. По числу лѣтъ на службѣ: прослужившихъ отъ 1 до 2—29; отъ 2 до 6—26; отъ 6 до 8—11; 8 до 10—17; 10 до 15—6; 15 до 20—2; 25 до 28—4. Получаемое вознагражденіе за учительскій трудъ: получающихъ отъ 150 до 200 руб.—5; 200—250—8; 250—300—20; 300—350—4; до 400—8; 550—3; 600—4; 700—2.

Слушатели курсовъ приобрѣли по большей части на свой счетъ слѣд. пособія по обученію пѣнію: «Уроки пѣнія» часть 1 и 2-я, «Музыкальная Хрестоматія» часть 1-я А. Н. Карасева. Большая часть слушателей приобрѣла «Методику пѣнія» и сборникъ текстовъ пѣснопѣній, изданіе Саратовскаго Братства св. Креста. Учебные нотные обиходы были взяты изъ библиотекъ мѣстнаго Духовнаго училища и Дубинской церк.-приходской школы. Кромѣ того до 20 слуп. приобрѣли на свой счетъ скрипки и принадлежности къ нимъ. На курсы была привезена руководителемъ его личная библиотека, состоящая изъ книгъ по теоріи музыки и пѣнія, и духовно-музыкальныхъ произведеній разныхъ композиторовъ. Кромѣ того было привезено нѣсколько изданій С. П. Братства С.-Пресв. Богор., Издворной Пѣвческой Капеллы: Бортианскаго, Турчанинова, Львовскаго, Архангельскаго, Металлова и др. которыя и приобрѣтены слушателями по окончанію курсовъ на свой или училищный счетъ.

Нельзя не заявить здѣсь объ особенномъ вниманіи къ курсамъ, слушателямъ и руководителю Г. Редактора Куб. Обл. Вѣдомостей—Владимира Васильевича Скидана, который между прочимъ доставлялъ въ читальню курсовъ многіе газеты и

журналы, и много помогать учителямъ Кубанской области въ организациі Общества вспоможенія и составленіи этого общества.

Приемъ и испытанія слуп., производились 13, 14 и 15 Юня. Занятія на курсахъ начались 17 Юня и окончились 27 Юля. Всего было 33 учебн. дня, что составить около 240 часовыхъ уроковъ. Уроки распредѣлялись слѣд. образомъ: утромъ отъ $\frac{1}{2}$ 8-го до $\frac{1}{2}$ 1-го и даже до часу, вечеромъ отъ 5 и иногда $\frac{1}{2}$ 5-го до 8.

На курсахъ проходились слѣдующія отдѣлы: 1) Изученіе церковнаго осмогласія. 2) Пѣніе по нотнымъ церковнымъ книгамъ (квадратная система). 3) Пѣніе по нотамъ круглой системы. 4) Игра на скрипкѣ. 5) Изученіе теоріи музыки необходимой для регента. 6) Приспособленіе доступныхъ пьесъ извѣстныхъ композиторовъ къ исполненію различными типами хоровъ: однороднымъ дѣтскимъ, мужскимъ, женскимъ, смѣшаннымъ хоромъ. Изученіе транспозиціи изъ тѣсной гармоніи въ широкую и обратно. 7) Росписаніе для хора стихирь и тропарей по даннымъ образцамъ. 8) Методика пѣнія.

Необходимо сказать, что успѣшному прохожденію подобной программы содѣйствовало главнымъ образомъ то обстоятельство, что курсы велись, хотя и это было очень трудно, *однимъ лицомъ и между всеми отдѣлами была тѣсная связь*. Доказывать успѣшность введенія дѣла на курсахъ и успѣшное усвоеніе слушателями приведенной программы едва ли возможно и должно самому руководителю курсовъ и къ тому же составителю очерка, а потому умѣстнѣе будетъ обратиться за этими доказательствами къ лицамъ постороннимъ и самимъ слушателямъ,

За жизнью курсовъ съ особеннымъ интересомъ слѣдила Редакція Кубанскихъ областныхъ вѣдомостей, которая оказала существенное влияніе и на открытіе курсовъ, а потому составитель считаетъ необходимымъ для вышеуказанной цѣли привести статьи помѣщенные въ этихъ вѣдомостяхъ, заявляя, что статьи составлены людьми вполне безпристрастными и искренно сочувствующими этому дѣлу.

Трудовая жизнь курсовъ не богата

выдающими событіями. Особенными событиями были: 1) Пѣніе литургіи и панихиды по случаю 100-лѣтія со дня рожденія въ Возѣ почившаго Императора Николая 1-го 2) Пѣніе литургіи и молебна 22 Июля по случаю тезоименитства Ея Императорскаго Величества Государыни Императрицы Маріи Ѳеодоровны ¹⁾. 3) Посѣщеніе курсовъ Г. Начальникомъ области Наказнымъ Атаманомъ Я. Д. Малама. 4) Полученіе отъ г. Редактора Русской Музыкальной газеты письма и нѣкоторыхъ изъ его изданій. Екатеринодарскій курсъ отправилъ въ отвѣтъ весьма теплый адресъ, подписанный руководителемъ курсовъ и всѣми его слушателями. 5) Участвіе слушателей въ концертѣ и экзаменъ слушателямъ. Описанія этихъ событий и помѣщены были въ «Областныхъ Вѣдомостяхъ» и приводятся здѣсь.

Открытіе курсовъ.

(Статья „Куб. Обл. Вѣдом.“).

Послучаю открытія регентскихъ курсовъ на молебенъ въ Александровское городское училище прибыли: Начальникъ области и Наказный Атаманъ, генераль-лейтенантъ Я. Д. Малама, Старшій его Помощникъ, генераль-майоръ В. А. Яцкевичъ, инспекторы народныхъ училищъ гг. Родіоновъ и Г. М. Шкиль. члены Александро-Невскаго религіозно-просвѣтительнаго братства и слушатели курсовъ, болѣе 70 чел. Молебенъ былъ отслуженъ нынѣ исполняющимъ обязанности предсѣдателя братства свящ. от. Созонтомъ Мищенко (товарищъ предсѣдателя) съ двумя другими священниками. Передъ началомъ молебна свящ. Мищенко сказалъ нижепомѣщаемую рѣчь, а послѣ молебна объявилъ курсы открытыми. Затѣмъ Начальникъ области поздравилъ слушателей курсовъ съ открытіемъ ихъ и пожелалъ полного успѣха, а руководитель курсами г. Карасевъ, обращаясь къ слушателямъ, обѣщаль сдѣлать для нихъ все, что можно будетъ, а въ то же время просилъ ихъ помогать другъ другу въ занятіяхъ, такъ какъ только при такой взаимной помощи будетъ достигнута цѣль курсовъ, и объ-

явилъ, что занятія начнутся съ понедѣльника и будутъ происходить по утрамъ и вечерамъ.

Рѣчь свящ. от. С. Мищенко по случаю открытія въ г. Екатеринодарѣ курсовъ пѣнія 16 Июня 1896 года:

«Екатеринодарское Александро-Невское религіозно-просвѣтительное братство, въ виду важности правильнаго и однообразнаго церковнаго уставнаго пѣнія въ храмахъ, несмотря на свои скудныя матеріальныя средства, рѣшилось въ нынѣшнемъ году открыть для васъ здѣсь регентскіе курсы и благодаря отзывчивости на все доброе и покровительству Его Превосходительства г. Начальника Кубанской области Якова Дмитриевича Малама и епархіальныхъ властей, содѣйствію дирекціи народныхъ училищъ Кубанской области, вниманію Якова Аванасьевича Калери, перваго пришедшаго на помощь въ этомъ дѣлѣ, и любезности извѣстнаго своею опытностью руководителя нынѣшнихъ курсовъ Алексѣя Николаевича Карасева, мы имѣемъ удовольствіе видѣть васъ гг. въ стѣнахъ этого зданія, какъ учениковъ церковнаго пѣнія.

«Вы, послѣ долгаго и по истинѣ большаго труда, охотно пріѣхали сюда, чтобы единственное время вашего отдыха, посвятить вновь труду. Этотъ фактъ свидѣтельствуетъ, что васъ не страшитъ трудъ и что сознаніе важности церковнаго пѣнія въ дѣлѣ обученія и воспитанія дѣтей присуще вамъ. Этотъ фактъ говоритъ также, что вы любите свое дѣло и смотрите на него весьма серьезно. А это вѣрный залогъ полнаго и наилучшаго успѣха въ вашемъ дѣлѣ. Правда, не блестяще по внѣшности, не окружено славой мірскаго величія и богатства служеніе ваше, честные труженники; но блестяще оно и богато по тѣмъ плодамъ, какіе получаются отъ труда вашего: вы есть свѣтъ міра, вы есть апостолы для народа. Дорожите этимъ высокимъ званіемъ и пользуйтесь имъ для блага и счастья своего и другихъ. Предъ вами находится невоздѣланныя нивы и отъ вашего умѣнія будетъ зависѣть воздѣлать ихъ такъ, чтобы имѣть изобильный и добрый плодъ. Видите, какъ важно и въ то же время отвѣтственно предъ Богомъ и людьми ваше служеніе. Но вы счастливы тѣмъ.

¹⁾ Литургію пѣли слушатели, чередуясь съ войсковымъ хоромъ, который находился при управ. штаба пѣнія г. Концевича.

что путь прямой и вѣрный въ вашемъ дѣлѣ указанъ зорко бдящемъ за этимъ дѣломъ вашимъ начальствомъ и высшею властью,—только строго слѣдуйте по этому пути и успѣхъ вашего дѣла обезпеченъ. А путь этотъ простъ. Всѣмъ вамъ хорошо извѣстно, что просвѣщеніе приноситъ благіе плоды обществу только тогда, когда основаніемъ ему служить вѣра. Изученіе земныхъ предметовъ и наукъ можетъ быть благотворно и полезно, но тогда, когда оно идетъ не въ разрѣзъ и не отдѣльно отъ вѣры и отъ богопознанія. Вотъ почему, заставляя нивы дѣтскихъ сердецъ, вы кладите на ихъ сердца только такое сѣмя, которое можетъ возбуждать, питать и укрѣплять въ нихъ любовь къ Богу. Одно изъ такихъ благихъ сѣмянъ и есть, между прочимъ, церковное пѣніе, почему Св. Синодомъ въ программѣ для церковно-приходскихъ школъ ему отведено первое мѣсто послѣ Закона Божія и такое предпочтеніе пѣнія сравнительно съ другими предметами, имѣетъ прочное дидактическое основаніе,—оно неразрывно связано съ текстомъ богослуженія и потому изученіе пѣнія есть, въ сущности, изученіе богослуженія; кромѣ того, церковное пѣніе оправдывается всею жизнью народной школы и отвѣчаетъ взглядамъ и желаніямъ самаго народа. Народъ православный искони любитъ церковное уставное пѣніе; уже пѣніе одного дьячка, безыскусственное, но строго церковное, умиленное, производитъ сильное впечатлѣніе. Что же сказать о пѣніи хорошемъ, въ которомъ принимаютъ участіе дѣти—школьники подъ руководствомъ своего учителя? Вамъ лучше другихъ извѣстно, какъ это любятъ и какой учитель въ глазахъ народа болѣе приятенъ и дорогъ. Учитесь же гг. церковному пѣнію съ любовью и охотой и вѣрьте, что трудъ вашъ не будетъ оставленъ безъ вниманія начальствомъ вашимъ и той средой, которой вы служите. Трудитесь и помните, что трудъ этотъ еще болѣе послужитъ дѣлу вашего служенія и доставитъ вамъ не минуты, не часы, а дни и, можетъ быть, годы истиннаго счастья и удовольствія въ жизни, ибо наука быть счастливымъ просто: любите свои обязанности и ищите въ нихъ наслажденія. Внутреннее сознаніе, что мы, во всякомъ случаѣ, по совѣсти испол-

няемъ нашу должность, есть драгоценнѣйшее счастье, какого только умный человѣкъ искать долженъ.

«И такъ съ энергіей, друзья, беритесь за это благое дѣло, а чтобы оно было легкимъ вамъ и съ успѣхомъ далось всѣмъ, помолитесь Господу Богу, единственному нашему Помощнику во всякомъ благомъ дѣлѣ, и вѣрьте, что Господь не оставитъ васъ своею помощію».

Приводимая задушевная рѣчь О. С. Мищенко ярко обрисовываетъ его отношеніе къ курсамъ, которыя онъ и старался чѣмъ возможно доказать на дѣлѣ. Къ сожалѣнію серьезная болѣзнь заставила въ половинѣ курса уѣхать лечиться, а потому онъ не былъ и на экзаменахъ. Во всякомъ случаѣ дѣятельность его заслуживаетъ искренней благодарности, которая и высказана ему слушателями при поднесеніи на память своей фотогр. группы съ подписями. Подобная же группа была поднесена и С. П. Камневу, какъ инициатору курсовъ.

25 Юня сего года въ Александро-Невскомъ войсковомъ соборѣ пѣли заупокойную литургію и панихиду, по случаю столѣтія въ Возѣ почившаго Императора Николая 1-го, въ строѣ мужскаго хора, слушатели Екатеринодарскихъ курсовъ церковнаго пѣнія, подъ управленіемъ руководителя курсовъ Алексѣя Николаевича Карасева. Изъ слушателей и слушательницъ составленъ мужской хоръ, такъ какъ за неимѣніемъ достаточнаго количества женскихъ голосовъ, другаго хора составить было невозможно. Обыкновенно строй мужскаго хора состоитъ изъ 1-го и 2-го баса и 1-го и 2-го тенора; для усиленія, когда требуется, теноровъ допускаются въ строй хора мальчики-альты. На курсахъ тенора усилены женскими голосами слушательницъ. Такой строй хора считается строгимъ и идеальнымъ, по отношенію духовныхъ пѣснопѣній.

Дѣйствительно, по духу церковнаго пѣнія, по его серьезности, взрослые мужскіе голоса самые подходящіе исполнители. Въ глубокую старину совѣмъ не было смѣшанныхъ хоровъ—они не допускались при церковномъ богослуженіи; пѣли по большей части старцы или совершенно взрослые мужчины; пѣніе ихъ, какъ людей почтенныхъ и глу-

боко религиозныхъ, производило на слушателей глубокое впечатлѣніе; слушая такое пѣніе, душа скорѣе сосредоточивалась, дѣлалась чище и возносилась къ Богу. Кто бывалъ въ мужскихъ монастыряхъ, гдѣ поютъ монахи строемъ мужского хора, тотъ согласится съ нами, что только оттуда выносишь болѣе вѣрное понятіе о церковномъ пѣніи, тамъ только уяснишь себѣ, что къ торжественности богослуженія болѣе всего подходятъ древніе напѣвы обихода. Въ такомъ же строѣ мужского хора можно пѣть въ университетахъ; въ нѣкоторыхъ мѣстахъ Россіи устраиваются именно такіе хоры пѣвчихъ, для ознакомленія народа съ духовной музыкой. Хоръ изъ взрослыхъ мужчинъ было бы весьма желательно устраивать и у насъ, по станицамъ области. Голосовъ у насъ много, много хорошихъ а изъ слушателей нашихъ курсовъ. Богъ дастъ, по большей части, выйдутъ и подходящіе организаторы хоровъ.

Заупокойную литургію слушатели исполняли по новому изданію капеллы (упрощенное переложеніе литургіи)—оно доступно для каждаго хора.

Ектенію сугубую — кіевскаго лаврскаго роспѣва; Херувимскую—древняго напѣва, переложеніе Гр. Ѳ. Львовскаго; «Милость мира»—переложеніе Д. Соловьева;

«Отче нашъ»—простого напѣва переложеніе Н. Римскаго-Корсакова;

Причастный стихъ: «Блаженне яже избралъ и пріялъ еси Господи и память ихъ въ родъ и родъ»—изъ церковнаго обихода, переложеніе Львовскаго.

Панихиду пѣли по обиходу Бахметьева.

Для первой службы исполненіе духовныхъ пѣснопѣній, Херувимской, весьма серьезной по своему переложенію, было весьма удовлетворительно. Надо сказать, что спѣвки къэтой литургіи начались всего за два дня. Руководитель только что размѣстилъ слушателей по голосамъ и еще не совсѣмъ познакомился съ голосомъ каждаго слушателя.

Занятія на курсахъ идутъ очень успѣшно: всѣ слушатели и слушательницы съ большой охотой относятся къ дѣлу, высказываютъ большую любознательность по части теоріи музыки, высказываютъ большой интересъ къ массѣ привезенныхъ съ собою А. Н. Карасевымъ,

незнакомыхъ имъ духовныхъ пѣснопѣній, однимъ словомъ, курсы эти незамѣтно давно ожидались у насъ на Кубани и были необходимы и желательны.

Часто приходится видѣть, внѣ класса, руководителя курсовъ въ компаніи нѣсколькихъ слушателей и слушательницъ, бесѣдующими по разнымъ вопросамъ церковной и вообще музыки. Они ловятъ каждое его слово. Такія частыя бесѣды замѣчательно дополняютъ пройденное въ классѣ. Многіе сомнѣвались, что въ такой короткій срокъ возможно пройти программу, намѣченную А. Н. Карасевымъ, но все это происходило отъ того, что не былъ извѣстенъ тотъ методъ и та система, которую выработалъ многолѣтній опытъ руководителя курсовъ и его глубокое знаніе дѣла. Между тѣмъ, съ первыхъ же уроковъ выяснилось, что дѣло это передано въ опытныхъ руки. По крайней мѣрѣ, много уже слушателей, совершенно не знакомыхъ до курсовъ съ дѣломъ, очень порядочно усваиваютъ сообщенное въ классѣ. Число слушателей стало постепенно увеличиваться съ самаго начала курсовъ и въ настоящее время ихъ собралось сто девять человекъ (курсы проектировались только на семьдесятъ человекъ.)

Между слушателями замѣтно развиваются товарищескія и дружескія отношенія: тамъ видишь кучку передающихъ другъ другу свои впечатлѣнія; тамъ слушательница внимательно слѣдитъ за объясненіемъ ей слушателемъ того отдѣла, который она не успѣла еще усвоить. Устаютъ они очень, вѣдь занятія идутъ два раза въ день: утромъ и вечеромъ, а между тѣмъ все это такъ дружно, съ такими веселыми, довольными лицами. На курсы присылается масса газетъ, которыя перечитываются на перемѣнахъ слушателями и тутъ идутъ разные разговоры, споры. Курсы очень часто посѣщаетъ г. инспекторъ народныхъ училищъ области, Алексѣй Кузьмичъ Родіоновъ, который съ большимъ вниманіемъ слѣдитъ и интересуется курсами.

На первыхъ урокахъ руководитель началъ съ сообщенія о раздѣленіи звуковъ на музыкальные и немзыкальные о способахъ воспроизведенія звуковъ музыкальными инструментами, познакомилъ кратко со скрипкой, затѣмъ

перешелъ къ бесѣдѣ о человѣческомъ голосѣ, о правильномъ положеніи корпуса во время пѣнія и т. д.

Въ настоящее время слушателями пройдены тональности до-мажоръ и ля-миноръ и руководитель курсовъ приступилъ къ изученію музыкальныхъ пѣсень, написанныхъ въ этихъ тональностяхъ. Вечернія занятія теперь будутъ посвящены исключительно изученію и знакомству съ разными музыкальными сочиненіями какъ духовными, такъ и

свѣтскими. Много слушателей очень охотно принялись за изученіе скрипки, фисгармоніи.

Помѣщеніе, гдѣ ведутся курсы, оказалось тѣснымъ (городское 6-ти классное училище), а потому слушатели решили въ реальное училище, гдѣ и будутъ происходить утреннія занятія; вечернія же, отъ 5 часовъ, будутъ въ старомъ помѣщеніи¹⁾.

С. Каменевъ.

(«Обл. Куп. Вѣд.»)

(Окончаніе будетъ).

Алексѣй Николаевичъ Карасевъ.

(Биографическій очеркъ²⁾.)

А. Н. Карасевъ родился 19 марта 1854 года въ г. Наровчатѣ Пензенской губерніи. По окончаніи курса въ уѣздномъ училищѣ, въ 1869 году, поступилъ кандидатомъ - помощникомъ въ Наровчатское приходское училище, гдѣ занимался бесплатно 1½ года. 1-го марта 1871 года опредѣленъ учителемъ въ с. Рамзай, Пензенскаго уѣзда и 8-го ноября того-же года—въ г. Пензу, во вновь открывшееся 4-е городское начальное училище. Въ октябрѣ 1891 г. А. Н. перемѣщенъ въ 3-е городское начальное училище, гдѣ и состоитъ въ настоящее время. Состоя въ указанной должности, и занимаясь во все время бесплатно обученіемъ пѣнію, онъ былъ учителемъ пѣнія въ техническомъ желѣзнодорожномъ училищѣ 5 лѣтъ, во 2-й мужской гимназіи 5 лѣтъ и управлялъ церковными хорами около 15 лѣтъ. Въ настоящее-же время А. Н. состоитъ учителемъ пѣнія въ Пензенской женской гимназіи съ 25 октября 1885 г. и въ землемѣрномъ училищѣ съ 18 марта 1892 г.

²⁾ Печатаю въ настоящей книжкѣ «Р. М. Г.» отчетъ о состоявшихся пинѣшскихъ лѣтомъ въ г. Екатеринбургѣ курсовъ пѣнія, подъ руководствомъ А. Н. Карасева, редакціи считаетъ своевременнымъ дать краткія свѣдѣнія и о дѣятельности ихъ руководителя, тѣмъ болѣе, что г. Карасевъ справляетъ 8-го ноября с. г. 25-лѣтній юбилей своей полезной дѣятельности на поприщѣ музыкальнаго преподаванія.

Ред.

По должности народнаго учителя получилъ въ 1883 году серебряную медаль за «усердіе» въ 1895 году званіе личнаго почетнаго гражданина.

Занимаясь съ особеннымъ интересомъ, путемъ самообученія и на педагогическихъ курсахъ, педагогикой, дидактикой и методикой, А. Н. замѣтилъ, что методъ обученія пѣнію въ народной школѣ далеко отстаетъ отъ методики другихъ предметовъ и потому началъ примѣнять методы и приемы, выработанные при обученіи грамотѣ, ариметикѣ и др. къ обученію пѣнію, слѣдствіемъ чего явилась идея примѣнить къ обученію пѣнію пособія «подвижныя ноты». Изобрѣтеніе и примѣненіе подвижныхъ нотъ на практикѣ дало возможность къ большей разработкѣ преподаванія, а потому въ 1881 году А. Н. издалъ свой первый трудъ «Учебникъ пѣнія» для техническихъ желѣзнодорожныхъ училищъ и «Объясненіе къ учебнику и краткое наставленіе по преподаванію пѣнія». Въ 1884 году А. Н. издалъ «Дѣтское пѣніе» въ которомъ проводится оригинальная система обученія пѣнію по *буквамъ*, замѣняющая пессознательное начальное обученіе пѣнію «по слуху», т. е. съ голоса

¹⁾ Въ Реальномъ училищѣ занятія были только три дня.

преподавателя, безъ видимыхъ знаковъ. Система эта помѣщена потомъ въ «Методикѣ».

Въ 1886 г. А. Н. издалъ «Церковное пѣніе». Руководство къ организаціи церковно-пѣвческихъ хоровъ», выдержавшее также 2 изданія. Къ этому руководству напечатано приложение «Нотныя упражненія для пѣнія и разъясненіе къ нимъ» въ скрипичномъ ключѣ, для дисканта и альты.

«Церковное пѣніе» появилось въ то время, когда къ обученію пѣнія въ школахъ только что началъ пробуждаться пѣкоторый интересъ и въ 1884 году были назначены первые еще въ Россіи курсы церковнаго пѣнія въ г. Кіевѣ,¹⁾ учрежденные Комитетомъ грамотности. Предсѣдатель этого общества, директоръ 1-й Кіевской гимназіи, Алексѣй Омичъ Андріишевъ, по ознакомленіи съ указанными изданіями, прислалъ А. Н. приглашеніе быть преподавателемъ на Кіевскихъ курсахъ пѣнія.

Это лестное и совсѣмъ неожиданное приглашеніе побудило А. Н. всецѣло отдаться изученію древняго церковнаго пѣнія, изученію нотныхъ церковныхъ книгъ, и существовавшей въ то время, къ сожалѣнію очень скудной, литературы по этому предмету.

На курсахъ пѣнія въ 1887 г. (слушателей было 87) А. Н. былъ неофициальнымъ руководителемъ¹⁾ и провелъ это новое дѣло съ такимъ успѣхомъ, что былъ приглашенъ на второй курсъ въ 1888 году, когда слушателей было 140, причѣмъ участвовалъ съ организованнымъ имъ хоромъ изъ учителей и учителей лицъ въ этомъ году въ юбилейномъ

торжествѣ. Хоръ этотъ, подъ управленіемъ А. Н., пѣлъ 14 іюля утромъ въ контрактномъ залѣ въ присутствіи высокопоставленныхъ лицъ; юбилейныя сѣсновпѣнія и пьесы и вечеромъ всенощную въ Андреевской церкви, а 15-го (одинъ муж. хоръ) лѣвоклиросную часть на литургіи въ Софійскомъ соборѣ.

Въ 1888 году А. Н. были составлены «Уроки пѣнія» въ 2-хъ частяхъ, которые въ настоящее время разошлись—1-я часть 7-мъ изданіемъ, а 2-я—пятымъ.

Лѣтомъ 1889 года А. Н. велъ курсы пѣнія въ г. Инсарѣ, Пензенской губ., при 60 слушателяхъ. Въ слѣдующемъ

году онъ организовалъ курсы въ г. Новочеркасскѣ, Донской области, при 100 слушателяхъ, по приглашенію директора народныхъ училищъ А. А. Остроумова.

Въ концѣ 1891 г. А. Н. издалъ «Методику пѣнія», которая, не смотря на неблагопріятныя 1892—93—94 годы и ограниченнаго числа объявленій, разошлась въ значительномъ количествѣ экземпляровъ.

Въ 1893 г. А. Н. издалъ «Музыкальную хрестоматію» въ 2-хъ частяхъ. Изданіе этой книги возбудило судебный процессъ, на-

чатый музыкальными фирмами П. Юргенсона и Гутхейль, которыя, начавши дѣло въ порядкѣ частнаго уголовнаго обвиненія, предъявили къ Ал. Н. гражданскій искъ въ 12,500 рублей и оспаривали право его помѣщать въ «хрестоматіи» изданія этихъ фирмъ безъ ихъ разрѣшенія. Защиту А. Н. взялъ на себя безъ всякаго вознагражденія извѣстный присяжный повѣренный О. Н. Плевако, который даже вѣдиль на свой счетъ въ Петербургъ, когда это дѣло слушалось въ Правительствующемъ Сенатѣ. Московскій Окружный Судъ и Судебная Палата



Ал. Ник. Карасевъ.

¹⁾ Извлеченіе изъ отчета о Кіевскихъ курсахъ 1887 г., составленнаго А. Н., помѣщено въ журналъ «Русскій начальный учитель» за 1889 г.

оправдали А. Н. Дѣло перешло въ Прав. Сенатъ, а послѣднимъ передано въ Общее Присутствіе 1-го и Кассационныхъ Департаментовъ и въ настоящее время еще не окончено, а 2-я часть «Музыкальной хрестоматіи» поэтому не продается.

Съ 1889 г. по 1893 г. А. Н. управлялъ въ третій разъ хоромъ Никольской церкви, при чемъ при самыхъ неблагопріятныхъ условіяхъ вводилъ строгое церковное осмогласіе по изданію придворной капеллы «Пѣніе при всѣнощномъ бдѣніи древнихъ напѣвовъ» и исполнялъ переложенія Львовскаго, Пoutuлова, Архангельскаго, Соловьева и друг.

Въ 1883—4 учебномъ году А. Н. съ успѣхомъ организовалъ, первые въ провинціи, «Уроки хорового пѣнія» для частныхъ лицъ.

Въ 1894—5 г. организовалъ на основаніи положеній, высказанныхъ въ «Методикѣ», хоръ въ Пензенскомъ женскомъ монастырѣ.

Въ 1895 г. по приглашенію г. Директора народныхъ училищъ Тамбовск. губ.

Д. В. Ильченко руководилъ курсами пѣнія въ г. Липецкѣ при 72 слушателяхъ¹⁾ и въ настоящемъ году былъ приглашенъ Александромъ-Невскимъ Братствомъ вести курсы въ г. Екатеринодарѣ, Кубанской области съ 15 іюня по 1 августа.

Въ настоящее время почтенный юбиляръ занятъ переработкой и печатаніемъ новыми изданіями составленныхъ имъ руководствъ, заслуживающихъ всяческаго вниманія, а также приготовленіемъ къ печати книги «Курсъ церковнаго пѣнія А. Н. Карасева».

Въ краткой біографической замѣткѣ нѣтъ мѣста для хотя-бы нѣскольکو подробной оцѣнки трудовъ этого одного изъ первыхъ народныхъ музыкальных учителей (трудно представить себѣ, какъ нуждается въ нихъ Россія!). Изданныя имъ книги и руководимые имъ съ неустанной энергіей почти ежегодно лѣтніе курсы—свидѣтельствуютъ о его полезной и прекрасной дѣятельности, которой мы отъ души желаемъ дальнѣйшаго и счастливѣйшаго продолженія и развитія.

Замѣтка о регентскихъ классахъ Придворной Пѣвческой Капеллы.

Съ каждымъ годомъ число учащихся въ регентскихъ классахъ Придворной Пѣвческой Капеллы увеличивается. Такъ теперь стало учениковъ около 80 человекъ (сравнительно съ прошедшимъ годомъ на 20 человекъ болѣе). Этому обстоятельству нельзя не порадоваться, такъ какъ нужда въ образованныхъ регентахъ—несомнѣнна. Регентскіе же классы, какъ высшая школа въ этомъ отношеніи, даютъ почти все, что нужно регенту и учителю пѣнія. Говоримъ почти потому, что есть нѣкоторые пробѣлы, которые, по нашему мнѣнію, имѣютъ значеніе и о которыхъ хотѣлось бы, хотя вкратцѣ, упомянуть.

Такъ, несомнѣнно, каждому регенту важно имѣть свѣдѣнія о постановкѣ голоса. Насколько намъ извѣстно этотъ вопросъ обходятъ молчаніемъ и ученики, а также кончившіе курсъ стараются (и конечно уже не всѣ) сами изучить этотъ вопросъ.

Далѣе, программой даже не упомянуто (первый вопросъ все же намѣченъ) о такомъ важномъ предметѣ, какъ методика первоначальнаго музыкальнаго образованія. Каждый регентъ, даже имѣющій большую практику, естественно, бу-

¹⁾ Отчетъ о лѣтнихъ курсахъ въ г. Липецкѣ—напечатанъ въ «Музыкальномъ календарѣ-альманахѣ» за 1896 г.

дѣть поставленъ на первыхъ же порахъ въ затруднительное положеніе, если не будетъ имѣть возможности «систематически» обучать своихъ учениковъ. Такимъ образомъ, послѣдніе не будутъ знать музыкальной азбуки, а о значеніи ея распространяться нѣтъ нужды.— Думается, что и тотъ, и другой недостатокъ легко устранимы.

Можно сказать еще, что постановка практическихъ занятій не вполне достаточна, чтобы ученики могли въ управленіи хоромъ чувствовать себя свободно. Продирижировать въ продолженіи одного года 2—3 піесы, на что требуется 5—10 уроковъ, и съ тѣмъ выйти изъ Капеллы, кажется, мало. Почему бы, напримѣръ, не составить изъ свободныхъ учениковъ хоръ для какой-нибудь церкви? Конечно, такой хоръ былъ бы встрѣченъ съ удовольствіемъ, какъ это и оказалось въ годъ смерти Государя Императора Александра III въ Петропавловскомъ Соборѣ, гдѣ ученики пѣли заупокойную литургію и панихиду предъ гробницей Монарха.

Несомнѣнно, что эта практика для учениковъ, изъ которыхъ старшіе были бы дирижерами, принесла бы много пользы. Въ такомъ важномъ дѣлѣ, вѣроятно, не отказали бы тѣмъ или другимъ содѣйствіемъ сами завѣдующіе и преподаватели Капеллы.

Наконецъ, не мѣшало бы ученикамъ регентскихъ классовъ предоставить пра-

во безпрепятственно слушать спѣвки придворнаго хора. Между тѣмъ, на дѣлѣ выходитъ такъ, что ученикъ въ продолженіи года услышитъ 1—2 раза это пѣніе въ концертахъ,—и только. Намъ извѣстно, что нѣкоторые уѣзжали изъ Капеллы, не зная, что такое придворный хоръ. Въ смыслѣ развитія и облагораживанія эстетическаго вкуса посѣщеніе спѣвокъ такого хора принесло бы существенную пользу, тѣмъ болѣе, что въ этомъ отношеніи другого, сравнительно цѣннаго, матеріала почти не дается.

Не лишне будетъ упомянуть, что болѣе серьезное преподаваніе игры на инструментахъ (скрипка и рояль) могло бы содѣйствовать этой цѣли.

Съ уничтоженіемъ этихъ главныхъ недостатковъ классы, несомнѣнно, будутъ имѣть всѣ средства, чтобы выпускать музыкально-образованныхъ регентовъ и учителей пѣнія. Можно надѣяться, что число учащихся увеличится еще болѣе. Къ тому же носятъ слухи, что начальство Капеллы желаетъ ходатайствовать о томъ, чтобы кончившимъ курсъ регентскихъ классовъ при поступленіи на должность предоставлялись права государственной службы. Какъ осуществится это симпатичное предпріятіе, покажетъ будущее; во всякомъ случаѣ, благоприятный исходъ этого дѣла можно только привѣтствовать.

Нонакк.





Хроника.

С. ПЕТЕРБУРГЪ.

Частная русская опера.

За послѣдніе семь-восемь лѣтъ въ нашей столицѣ стала насаждаться частная русская опера. При малочисленности у насъ театровъ вообще и при существованіи въ Петербургѣ единственной образцовой оперной сцены, — Маріинскаго театра, — весьма естественно должна оказаться потребность нашего общества въ театральныхъ зрѣлищахъ вообще и въ оперѣ въ частности. Какъ велика для массы притягательная сила Маріинскаго театра показываетъ намъ театральная хроника за послѣдніе двадцать пять лѣтъ, то есть за тотъ промежутокъ времени, втеченіе котораго центръ тяжести въ оперной сферѣ перенесенъ былъ изъ Большаго въ Маріинскій театръ. За это время упразднена была казенная итальянская опера и хотя, вслѣдствіе того, итальянскіе Трубадуры и Травіаты не исчезли съ петербургскаго театральнаго горизонта, но все же ихъ блестящая пора миновала. Частная сцена второстепенныхъ театровъ, дающая за послѣдніе годы пріютъ итальянской оперѣ уже не представляетъ былой привлекательности для массы итальянomanовъ: на прежніе четыре абонементна казенной итальянской оперы публика Большаго театра подписывалась съ лихорадочною по-

спѣшностью и запасшись чуть не за годъ впередъ на весь будущій сезонъ абонированнымъ мѣстомъ, испытывала высшее блаженство. Теперь уже не то. Итальянomanія правда и въ наши дни господствуетъ во вкусахъ меломановъ, но итальянская опера въ рукахъ частныхъ антрепренеровъ не можетъ давать ся поклонникамъ полнаго удовлетворенія. — Репертуаръ оперъ конечно почти остался тотъ-же, и это ко благу итальянomanовъ, усматривающихъ идеаль оперной музыки лишь въ Трубадурахъ и Травіатахъ, но обстановка теперешней итальянской оперы даетъ лишь слабое отраженіе ея былого блестящаго процвѣтанія. Психопатическіе нынѣшніе поклонники вокальныхъ итальянскихъ свѣтилъ, конечно, вызываютъ лишь снисходительную улыбку на устахъ итальянomanовъ стараго закала.

Современныя психопатки готовы съ упоеніемъ цѣловать фалды фрака знаменитаго тенора, достигшаго уже преклоннаго возраста и поющаго теперь лишь остатками своего нѣкогда божественнаго голоса, но итальянomanы стараго закала, конечно, относятся саркастически къ телячьимъ восторгамъ психопатической толпы, потому что они хорошо помнятъ не только это самаго тенора въ лучшіе годы его артистической славы, но и десятокъ другихъ теноровъ—

достойныхъ его соперниковъ. Престарѣлую 50-ти-лѣтнюю примадонну тѣ-же психопаты все еще воображаютъ колоратурной звѣздой первой величины, но и здѣсь старые итальяноманы только покачиваютъ головой, вспоминая, какъ эта самая примадонна въ эпоху Патти оставляла къ себѣ слушателей довольно равнодушными, потому что и въ свои молодые годы нынѣ прославляемая примадонна являлась не болѣе какъ слабой копией феноменальнаго итальянскаго соловья, именуемаго Патти. Въ нынѣшнія времена атрепренеры, преслѣдующіе лишь спекулятивныя цѣли, держатъ въ своихъ труппахъ лишь по двѣ, по три знаменитости, остальной же вокальный антуражъ состоитъ изъ плохенькихъ или заурядныхъ пѣвцовъ и пѣвицъ; а въ былые годы вся труппа была отборная, отъ первыхъ до послѣднихъ солистовъ; оркестръ и хоры были также первоклассные, — не чета нынѣшнему сброду, декораціи и костюмы поражали великолѣпіемъ, да и театръ былъ настоящій, благоустроенный, не мало не похожій на теперешнія жалкія залы, снабженныя одноярусными конурами вмѣсто ложъ.

Но всѣмъ этимъ причинамъ итальянская опера, перейдя въ руки частныхъ атрепренеровъ, во многомъ утратила свое прежнее значеніе для фешенебельной массы меломановъ, уже въ силу одной привычки къ комфорту и потребности находиться въ кругу *своего* общества; такая публика, конечно, всегда предпочтетъ казенный театръ любому частному. Такимъ образомъ, извѣстный слой нашего высшаго общества за послѣдніе десять—пятнадцать лѣтъ значительно увеличилъ собой контингентъ постоянной публики Маринскаго театра: если не въ виду музыкальныхъ цѣлей, то хотя бы ради порядочности тона публики казенной оперы; большая часть представителей этого общества переселилась изъ стѣнъ бывшаго Большого театра въ стѣны Маринскаго. Можно даже полагать, что ради этой *высшей* публики устанавлены за послѣдніе годы абонементные дни на оперные спектакли Маринскаго театра, т. к. въ былые годы, по крайней мѣрѣ, абонементовъ въ русской оперѣ не было.

Обращаясь теперь къ недавно насаж-

денной у насъ частной русской оперѣ, едва-ли стоитъ доказывать, что только что отмѣченная публика не можетъ быть *ся* публикой: помимо всякихъ другихъ соображеній, эта капризная избалованная и изнѣженная публика не найдетъ въ театрѣ частной русской оперы и той небольшой доли комфорта, которую ей представляетъ итальянская оперная атреприза и уже навѣрно не встрѣтитъ здѣсь и тѣхъ двухъ трехъ вокальныхъ свѣтилъ, ради которыхъ исключительно она кое когда посѣщаетъ итальянскіе спектакли, жертвуя для этого и деньгами, и временемъ.

Впрочемъ, покончимъ съ фешенебельной публикой: я остановился на ней довольно долго вовсе не потому, чтобы признавалъ за ней права на оцѣнку музыкальнаго искусства, но для того лишь чтобы выяснитъ сущность ея требованій по отношенію къ опернымъ спектаклямъ и ихъ обстановкѣ. За этой публикой конечно остается еще другая, болѣе сильная и болѣе авторитетная въ области музыкальныхъ сужденій: это такъ называемая средняя масса меломановъ, составляющая главный контингентъ всякой музыкальной аудиторіи.

Вѣтшнія стремленія у этой публики почти совершенно тѣ-же, но зато значительно различны ихъ побужденія; иначе говоря, — средняя масса меломановъ также всегда рвется въ казенный оперный театръ, предпочитая его частному, но не въ силу соображеній о комфортѣ, а по мотивамъ, ближе соприкасающимся съ художественными требованіями. Не маловажную роль играетъ здѣсь между прочимъ вопросъ экономическій, но опять таки связанный съ вопросомъ художественныхъ требованій. Масса людей съ ограниченными средствами, но не лишенныхъ эстетическаго вкуса, прежде чѣмъ израсходовать сумму, ассигнованную на художественныя развлеченія, не разъ прикинетъ въ умѣ, какъ бы сдѣлать этотъ расходъ наиболѣе производительно и цѣлесообразно. Разсуждаютъ при этомъ примѣрно такъ: я желаю непременно прослушать такую то оперу, идущую надняхъ въ Маринскомъ театрѣ, и заранѣе предвкушаю удовольствіе, какое доставятъ мнѣ мои любимцы NN и ZZ, чудный оркестръ Направника, великолѣпные

хоры и вся роскошная сценическая обстановка оперы. Къ несчастію въ прошломъ сезонѣ на мои 40 писемъ въ контору записей мнѣ всякій разъ отвѣчали отказомъ, а въ нынѣшнемъ сезонѣ мнѣ пришлось провести также безъ всякаго результата три ночи у кассы Маринскаго театра. А между тѣмъ на сценѣ частной русской антрепризы эта же опера ставится постоянно, и попасть туда очень легко, потому что билетовъ въ кассѣ сколько угодно.—Такъ отчего же вы не пойдете въ частную оперу?—Покорно благодарю,—съ меня довольно и тѣхъ нѣсколькихъ спектаклей, которыми меня угостили въ разные времена частные оперные предприниматели.

— Чѣмъ же вы такъ недовольны?

— А почти все тѣмъ, что я въ ней нахожу и чего, къ счастью, не нахожу въ казенной оперѣ. — Напримѣръ? — Напримѣръ, хотя бы тѣмъ, что въ роли герцога или графа на частной сценѣ выступали передо мною первые тенора, смахивающіе скорѣе всего и фигурой, и манерами на крючниковъ или сбитенщиковъ, а своими голосами напоминающіе разнощниковъ, а въ качестве примадонъ появлялись пѣвицы со сплошною вибраціей въ голосѣ вродѣ телефоннаго звонка и съ невыносимою фальшью въ интонаціи; также и тѣмъ, что дирижеръ, возсѣдавшій на своемъ креслѣ, хотя и очень усердно размахивалъ обѣими руками, но совершенно не замѣчалъ, что подчиненные ему оркестровые инструменты играютъ въ строгѣ немараннаго колеса телѣги, иногда же и совсѣмъ не играютъ, и что всѣ исполнители чаще всего играютъ въ чехарду, отставая другъ отъ друга,— хоры отъ оркестра, солисты отъ хора и взаимно между собой на протяжении нѣсколькихъ тактовъ. Я помню одинъ спектакль, въ который давали очень отвѣтственную и сложную по музыкѣ партію, но въ оркестрѣ не оказалось ни одной виолончели: кое когда ее замѣнялъ подыгрывавшій фаготъ, мѣстами же виолончельныя фразы воспроизводились голосомъ дирижера. Нельзя быть довольнымъ также и тѣмъ, что на частной сценѣ изъ году въ годъ ставятся все однѣ и тѣ же сильно затасканныя и запѣтыя оперы, преимущественно стараго итальянскаго репертуара съ неме-

нѣе затасканными декорациями и костюмами. И нотная бібліотека, и декорации обыкновенно берутся на прокатъ все у одного и того же столичнаго поставщика оперъ, плутоватаго афериста-антрепренера на всѣ руки. Посудите, какое же удовольствіе ходить въ театръ, гдѣ сегодня представляютъ искалеченнаго Верди, завтра такого же Верди, хотя и въ другомъ видѣ, послѣ завтра опять Верди, затѣмъ и еще Верди, наконецъ, для разнообразія и на смѣху—плоскія, но модныя, хотя уже также затасканныя оперы Леонковалло и Масканьи, иногда въ компаніи съ отрывками русской оперы, дающей конечно въ изуродованномъ видѣ.

— Однако, относительно репертуара казенная сцена кажется недалеко ушла отъ частной.

— Къ сожалѣнію, это почти такъ, но все же тамъ можно встрѣтить среди старья свѣжія и интересныя по творчеству оперы, кое-когда и новинки; все же тамъ не исключительно пичкаютъ Трубадуромъ, Риголетто, Маскарадомъ, Травиатой и иными старыми операми Верди или Пааяцами Леонковалло, да, наконецъ, какая разница передачи всего этого репертуара! Тамъ, во всякомъ случаѣ, не рискуешь наткнуться на постоянные сюрпризы, какіе намъ подноситъ частная оперная сцена. Такъ случается, напримѣръ, что на самомъ спектаклѣ добрая половина назначенныхъ по афишѣ главныхъ исполнителей замѣнена внезапно другими, взятыми чуть не съ улицы. Происходитъ это, конечно, оттого, что все дѣло частной оперы построено на пескѣ: артисты, извѣданные горькимъ опытомъ, не имѣютъ не уваженія, ни довѣрія къ руководителямъ дѣла и получая отъ нихъ верѣдко вмѣсто денегъ лишь однѣ ничего нестоющія марки, поютъ лишь тогда, когда имъ вздумается!

— Вы, однако, уже слишкомъ казните бѣдную частную русскую оперу и относитесь къ ней черезчуръ пессимистически. (Существующая, напримѣръ, теперь частная русская опера въ залѣ Кононова не заслуживаетъ валихъ многихъ укоровъ.

— Очень можетъ быть, но если я и къ ней отношусь съ недоувѣріемъ, то его породили во мнѣ всѣ прежнія попытки частныхъ оперныхъ предпринимателей.

Разсуждающая такимъ образомъ публика, конечно, права, и противъ ея аргументовъ трудно что-либо возразить. Если возникающая съ выѣздомъ осени въ залѣ Кононова частная русская опера не заслуживаетъ нѣкоторыхъ приведенныхъ выше упрековъ, то и она въ свою очередь далеко не приближается къ желательному типу. Однимъ изъ неблагоприятныхъ условій является арена ея дѣйствія, т. е. самое помѣщеніе. Залъ Кононова отнюдь не приспособленъ для оперныхъ цѣлей: акустика ея такова, что оркестръ рѣзко и неприятно оглушаетъ слушателя, заслоняя своею звуковой массой пѣніе артистовъ на сценѣ. Дирижеру, слѣдовательно, необходимо постоянно прибѣгать къ искусственнымъ динамическимъ оттѣнкамъ, никогда не пуская въ ходъ *ff*, а этого достигнуть не легко. Затѣмъ, въ главномъ, антреприза идеетъ по стопамъ своихъ предшественниковъ, — то есть, относительно репертура, здѣсь насъ точно также, какъ и на бывшихъ частныхъ сценахъ, угощаютъ старымъ опернымъ хламомъ: Верди, Верди, Верди и Масканьи съ Леонковалло. Уже даны были «Аида» Верди, его же «Риголетто», его же «Валь Маскарадъ», его «Трубадуръ», «Сельская честь» Масканьи, «Паяцы» Леонковалло, «Жидовка» Галеви, а въ придачу къ нимъ обычныя оперы всеобщаго репертуара, — «Евгеній Онѣгинъ» Чайковского, «Демонъ» Рубинштейна и «Жизнь за Царя» Глинки.

Г-жа Шмидтгофъ и г. Любимовъ очевидно стоятъ не выше своихъ предшественниковъ рутинеровъ въ оперномъ дѣлѣ. Они точно также не понимаютъ, что ни старымъ запѣтымъ репертуаромъ, ни постановкой оперъ, конкурирующей съ постановкой ихъ на казенной сценѣ нельзя возбудить интереса и вниманія публики къ ихъ предпріятію. Очевидно, и у этихъ господъ не хватаетъ умѣнья или пороку создать новый живой и для всѣхъ интересный репертуаръ изъ хорошихъ, но мало извѣстныхъ публикѣ оперъ, вродѣ напримѣръ «Князя Игоря» Бородина, «Вильяма Ратклифа» г. Кюи, «Сибгурочки» г. Римскаго-Корсакова. его же «Псковитянки» или «Майской ночи», «Каменнаго гостя» Даргомыжскаго, «Алеко» г. Рахманинова, оперъ Сентъ-Санса, Гольдмарка и другихъ. На-

конецъ, изъ старыхъ иностранныхъ оперъ — почему непременно держаться лишь итальянскаго репертуара? Почему не возобновить, напримѣръ, «Фрейшютца» или «Оберона», или «Эврианту» Вебера, или даже «Донъ-Жуана» и «Свадьбу Фигаро» Моцарта?

Лучшій элементъ въ труппѣ г. Любимова составляетъ оркестръ съ его даровитымъ дирижеромъ, г. Сукомъ. Послѣднему удастся большею частью доводить свой оркестръ до стройной и вполне музыкальной передачи, притомъ отвѣчающей и намѣреніямъ оперныхъ композиторовъ. Хоры также довольно порядочнаго качества. Что касается вокальныхъ силъ солистовъ, то ихъ составъ не ровень: иные поютъ музыкально и обнаруживаютъ сценическую опытность, но не обладаютъ выдающимися голосами; другіе, наоборотъ, при наличности удовлетворительныхъ вокальныхъ данныхъ, не обнаруживаютъ ни художественнаго темперамента въ пѣніи, ни музыкальности.

Главными артистами здѣсь являются слѣдующія лица: сопрано г-жа Тамарова, — превосходная актриса, поетъ очень музыкально и фразируетъ художественно; голосъ ея обширенъ по діапазону, но не имѣетъ ни обаятельной свѣжести, ни теплоты въ тембрѣ. Сопрано г-жа Дворецъ, — была бы очень хороша въ драматическихъ партіяхъ; поетъ также очень музыкально, голосъ силенъ и звученъ, но къ сожалѣнію непомѣрно вибрируетъ. Сопрано г-жа Эйгенъ, — обладаетъ стройной фигурой и счастливой внѣшностью, поетъ чисто и музыкально, вокализуетъ правильно и вполне пригодна для колоратурныхъ и лирическихъ партій. Меццо-сопрано г-жа Фингертъ, — голосъ ея довольно красивый въ верхнемъ и среднемъ регистрахъ, но совершенно беззвучный въ нижнемъ; въ пѣніи мало музыкальности, а интонація очень сомнительна. Меццо-сопрано г-жа Лидина, — молодая даровитая артистка, обладающая меццо-сопрано высокаго звука, поетъ музыкально и выразительно. Теноръ г. Гурскій, — большой и сильный голосъ съ блестящими верхними нотами, принадлежитъ къ разряду теноровъ *di forza*; очень плохой актеръ, поетъ не музыкально и совсѣмъ не умѣетъ пользоваться своимъ

богатымъ голосовымъ матеріаломъ. Теноръ г. Михайловъ-Стоянь,—очень талантливый артистъ, отличный актеръ и умный пѣвецъ, но голосъ его, при годный для лирическихъ партій, не великъ по объему и суховатъ. Теноръ г. Розенауэръ,—по голосу принадлежить къ разряду теноровъ *mezza carattero*; голосъ жидковатъ, но хорошо поставленъ; въ пѣніи, всегда музыкальномъ, есть жизненность и съ этой стороны пѣвецъ производитъ хорошее впечатлѣніе. Баритонъ г. Эгіазаровъ,—обладаетъ большимъ голосовымъ матеріаломъ, съ вѣншей стороны поетъ музыкально и правильно, но фразировка его совершенно безстрастна, а иногда и не осмысленна. Баритонъ г. Тартаковъ,—посредственный голосъ короткаго діапазона, поетъ крайне не ритмично. Басъ г. Иляшевичъ,—голосъ недурного качества, но малозвучный въ нижнемъ регистрѣ, въ пѣніи выказываетъ художественное намѣреніе, но интонируетъ сомнительно, часто повышая звукъ. Басъ г. Корси,—пѣвецъ музыкальный, обладающій красивымъ и мягкимъ голосомъ.

Вотъ главный персоналъ, на которомъ лежитъ весь репертуаръ. Дѣла антрепризы, ~~важнѣе~~ кажется, идутъ не слишкомъ дурно.

П. Веймарнъ.

Оперы и концерты.

На 8-е октября было назначено первое представленіе возобновляемаго въ Маринскомъ театрѣ «Опрятника» Чайковскаго. Наканунъ—«по непредвидѣннымъ обстоятельствамъ» спектакль вдругъ отменили. Эти «непредвидѣнные» обстоятельства нѣкоторыя газеты довольно нескромно (чтобы не сказать больше) пожелали разгадать. Именно, дѣло касается будто бы денежныхъ недоразумѣній, возникшихъ между театральною дирекціей и *собственниками* означенной оперы—музык. фирмой В. Бессель и К°. Воздерживаясь *покуда* отъ всякихъ комментариевъ (въ особенности некрасивыхъ, двухсмысленныхъ и недипломатичныхъ), пожелаемъ лишь скорѣйшаго возобновленія столь несправедливо заброшеннаго и забытаго и, въ то же время, крупнаго и интереснаго произведенія П. И. Чайковскаго.

— Въ Субботу 12-го октября въ маломъ концертномъ залѣ новаго зданія С.-Петербург-

ской консерваторіи состоялось первое квартетное собраніе И. Р. М. О. Членами квартета остались гг. Ауэръ, Вержиловичъ, Гильдебрандтъ и Крюгеръ. Программка 1-го собранія состояла изъ квартетовъ Рубинштейна и Чайковскаго и фортепіаннаго тріо Аренскаго.

— 24-го октября въ залѣ придворной пѣвческой капеллы состоялся духовный концертъ, съ обычной программой, подъ упр. С. А. Смирнова.

Разныя извѣстія.

Въ среду, 25-го сентября, происходило *общее собраніе кружка любителей оркестровой игры* въ С.-Петербургѣ. Въ собраніи этомъ рассмотрѣны и утверждены отчетъ за сезонъ 1895—96 гг. и смета расходовъ на сезонъ 1896—97 гг.; потомъ избраны, вмѣсто отказавшагося Ф. К. Адама, въ предѣдателя членъ кружка композиторъ Г. В. Готъ, въ дирижеры оркестра капельмейстеръ Томашекъ; въ распорядительный комитетъ Л. П. Рейнвальдъ, К. А. Гуммертъ, г. Мюнстеръ и К. К. Симсонъ, а кандидатомъ Ф. Ф. Кехли.

— 26-го сентября, въ Александровскомъ залѣ городской думы состоялось *торжественное открытіе «Русскаго общества любителей пѣніи въ С.-Петербургѣ»*. Къ двумъ часамъ пополудни на торжество прибыли: государственный контролеръ д. т. с. Т. И. Филиппонъ, с.-петербургскій градоначальникъ генералъ-майоръ Н. В. Клейгельсъ, представители отъ нѣмецкаго хорowego общества «Liedertafel» и мн. др. Передъ молодежніемъ прот. В. Я. Михайловскій сказалъ глубоко-прочувственное слово о воспитательномъ значеніи пѣснѣ, не только среди интеллигенціи, но и среди народа; не той развращающей испорченной фабрикой и «чугункой» пѣсни, а русской пѣсни, которую пѣвали дѣды; о Михайловскій пожелалъ широкаго развитія пѣсни въ деревнѣ, подъ окномъ или на завалинкѣ, либо въ хороводѣ, выражая увѣренность, что пѣсни Пушкина, Лермонтова, Надсона, Некрасова и Никитица отвлекутъ русскаго крестьянина отъ вліянія кабака. По окончаніи богослуженія, во время котораго пѣлъ вновь организованный хоръ подъ управленіемъ г. Казаченко, было подано шампанское; первый тостъ за драгоценное здравіе Государя Императора былъ провозглашенъ Т. И. Филипповымъ; тостъ былъ покрытъ громкими криками «ура» и гимномъ.

— 18-го октября въ новомъ зданіи консерваторіи, происходило торжественное *освященіе домовой церкви консерваторіи*.

Въ 10 часовъ утра началась обѣдня, отслуженная ректоромъ духовной семинаріи архимандритомъ Тихономъ въ сослуженіи съ многочисленнымъ духовенствомъ. Затѣмъ слѣдовало чинъ освященія, во время котораго была прочтена вѣчная память почившимъ Государямъ и учредителямъ консерваторіи и провозглашены многолѣтія. Хоръ Сергіевскаго всей артилеріи собора исполнилъ во время богослуженія нѣсколько музыкальных пѣснопѣній нашихъ духовныхъ композиторовъ.

Хозяиномъ праздника былъ вице-предсѣдатель Русскаго музыкальнаго общества—членъ Государственнаго Совѣта статскій-секретарь Н. И. Стояновскій, принимавшій почетныхъ гостей, въ числѣ которыхъ на торжество прибыли е. и. в. великій князь Константинъ Константиновичъ и его высочество Михаилъ Георгиевичъ герцогъ Мекленбургъ-Стрелицкій. На богослуженіи присутствовали товарищъ министра внутреннихъ дѣлъ т. с. Н. П. Долгово-Сабуровъ, шталмейстеръ двора е. и. в. великой княгини Александры Іосифовны бар. Буксгевденъ, сенаторы: А. А. Герке, А. С. Ганъевъ, И. В. Карницкій, А. А. Сабуровъ, А. Н. Марковичъ и П. Н. Черемисинъ, камергеръ П. И. Глуховской, княгиня А. А. Оболенская и много другихъ почетныхъ гостей. Вся консерваторія, ея профессора и преподавательскій персоналъ, во главѣ съ директоромъ ея Ю. И. Югансеномъ, и бывшіе и настоящіе ученики были также на торжествѣ.

По окончаніи богослуженія е. и. в. великій князь Константинъ Константиновичъ осматривалъ залы новаго помѣщенія. Почетные гости были затѣмъ приглашены въ прекрасно отдѣланный малый концертный залъ. Здѣсь сенаторъ А. А. Герке прочелъ слѣдующую телеграмму отъ августѣйшаго предсѣдателя Русскаго музыкальнаго общества великой княгини Александры Іосифовны, адресованную на имя сенатора Н. И. Стояновскаго:

«Мысленно со всѣми вами въ новоосвященной церкви новой консерваторіи молюсь о вѣчномъ упокоеніи праведной души Государя, щедротами котораго воздвиглось наше зданіе, и о всѣхъ блаженныхъ и достойныхъ памяти почившихъ учредителяхъ, покровителяхъ и руководителяхъ консерваторіи.

«Да поможетъ Господь дорогому заведенію въ новыхъ стѣнахъ оправдать милости Государя Императора, по примѣру незабвеннаго Родителя одаряющаго консерваторію,—и пре-

успѣвать и развиваться во славу родины и на пользу искусства».

«Александра».

Телеграмма эта была покрыта всеобщимъ «ура».

— Дирекція с.-петербургскаго отдѣленія Императорскаго русскаго музыкальнаго общества заявила, что на объявленный конкурсъ на преміи А. В. Думашенскаго присланы застольныя пѣсни подъ слѣдующими девизами: 1) «Ковыль трава»; 2) «Хлѣбъ-соль ѣшь, да правду рѣжь»; 3) «Чѣмъ богатъ, тѣмъ и радъ»; 4) «P. S»; 5) «Пѣвецъ на часъ»; 6) «Aut bene, aut nihil»; 7) «Изъ Кіева № 9»; 8) «Пусть насъ веселыхъ видятъ зари»; 9) «Vi at univertitas»; 10) «Впередъ!», «Черкеская пѣсня»; «Ой, честь ли по мододцу»; 11) «Трезвенникъ»; 12) «Гудошникъ»; 13) «Muss es sein»; 14) «Sum cuique»; 15) «Старину почитай, а новымъ не брезгай»; 16) «Гдѣ ты, доля моя, бродишь?»; 17) «Гдѣ арфа, подлѣ кружки»; 18) «Мелодія»; 19) «Водка—вину тетка», «Conditio sine qua non», «Eda, bibi, lude», «Patientia vincit omnia». «Vae victis», «Пѣсни душу веселятъ».

— Опера «Осада Дубно» покойнаго композитора П. Сокольскаго, по словамъ московскихъ газетъ, принята для исполненія на казенныхъ сценахъ Москвы и Петербурга. «Осада Дубно» написана на сюжетъ Гоголевскаго «Тараса Бульбы».

— Къ дому № 15 по М. Морской ул., углу Гореховой, въ которомъ 25 октября 1893 г скончался П. И. Чайковскій въ настоящее время прибита мраморная доска съ обозначеніемъ дня рожденія и смерти гениальнаго композитора.

— 1-го ноября исполняется 60-лѣтіе дѣятельности извѣстнаго музыкальнаго писателя и профес. Юрія Карловича Арнольда. Юбиларъ благополучно проживаетъ въ С.-Петербургѣ.

— Изъ выступившихъ 6 апрѣля вышшняго года на публичномъ испытаніи учениковъ И. П. Прянишникова окончили курсъ: г-жа Вироповская, уѣхавшая въ провинцію, А. В. Смирновъ, поступившій на Маринскую оперную сцену, и Э. П. Иванова (Иваницкая), избравшая себѣ педагогическое поприще и приглашенная И. А. Гляссеромъ преподавать пѣніе на его музыкальныхъ курсахъ. Остальные ученики, о которыхъ говорилось въ апрѣльской книжкѣ Р. М. Г., именно, г. Аглицевъ и г-жа Эдина, оканчиваютъ курсъ весною будущаго года.

— Альфредъ Рейзгауеръ предполагаетъ въ настоящемъ сезонѣ совершить туръ по Россіи.

М О С К В А .

(Отъ нашего корреспондента).

Излюбленная тема нашей аристократіи— о погодѣ, особенно если она сырая, дождливая, скучная, какъ сами толки о ней. Плохая погода гонитъ аристократію вонъ изъ дома въ театръ, и конечно—въ итальянскую оперу. Ну, а такъ-какъ въ Москвѣ погода стоитъ небывалая, почти чисто лѣтняя, то, надо думать, никому не было бы охоты и въ театръ то пойти. Какъ разъ наоборотъ. Театры наши далеко не пустуютъ, особенно въ дни, когда ставятся интересные спектакли. Анѣсколько такихъ то вотъ и было на сценѣ частной русской оперы въ театрѣ Солодовникова. Намъ уже пришлось коснуться вскользь его дѣятельности. Пока поговоримъ объ артистахъ и артисткахъ, исполняя тѣмъ данное слово, а потомъ сдѣлаемъ нѣсколько замѣчаній вообще о направленіи дирекціи К. Винтеръ. Здѣсь нужно будетъ замѣтить, что составъ, интересующей насъ, труппы чрезвычайно большой.

Для частнаго предпріятія, это можно сказать, довольно рѣдкое явленіе, изобилующее матеріальную солидность антрепризы. За время, пока не писалъ вамъ, кромѣ уже отмѣченной „Свѣгурочки“ Римскаго-Корсакова, шедшей для открытія опернаго сезона солодовниковскаго театра, были поставлены слѣдующія оперы: „Демонъ“, „Евгеній Онѣгинъ“, „Русалка“, „Самсонъ и Далила“, „Карменъ“, „Гензель и Гретель“, „Миньона“ и „Жизнь за Царя“. Достаточно уже одного перечня, что бы составить, или представить, съ какими солистами мужского и женскаго персонала мы встрѣтимся. И дѣйствительно, при ближайшемъ съ ними знакомствѣ, мы придемъ къ убѣжденію, что качественный составъ труппы довольно—таки сильный. Прежде всего объ артисткахъ. На первомъ планѣ, пожалуй, сопрано г-жа Цвѣткова, музыкально поющая, просто, но всегда внятно и ясно. Если она исполнѣ прекрасно справляется съ поэтичной партіей Свѣгурочки, то она не разочаровала насъ и въ партіи Антонида, въ „Жизни за Царя“. Какъ извѣстно, партія эта вѣдь далеко не изъ божьихъ по внутреннему содержанію, а между тѣмъ все, данное артисткой, способно было обрисовать предъ слушателемъ и зрителемъ образъ во многихъ мелкихъ подро-

ностяхъ интересный въ чисто музыкальномъ отношеніи. Отъ г-жи Цвѣтковой, во первыхъ, не слышно было потуговъ къ выкрикиванію высокихъ нотъ,—они у нея звучали благородно и сдержанно,—во вторыхъ она не на юту не отступаетъ отъ правильнаго интонированія. Все это прекрасно, желательно въ пѣвицѣ. Однако, чѣмъ разностороннѣе данныя артистическихъ способностей, тѣмъ, само собою разумѣется, выгоднѣе и для артистки. Игра, актерская игра, отсутствіе ея въ значительной мѣрѣ, способно вселить намъ искренній и нелицепріятный совѣтъ артисткѣ заняться надъ усовершенствованіемъ въ сказанномъ направленіи. Мы отлично знаемъ, что для опернаго пѣвца это зачастую безразлично; въ этомъ трудно убѣдить. Когда предъ вами полнѣйшая бездарность, тогда нечего и говорить о томъ. Но вѣдь г-жа Цвѣткова музыкантна, дѣйствительно пѣвица-артистка, ея лучшій удѣлъ по части всѣхъ прееупрѣній—русская опера. Въ ней то возможно широкое пониманіе исполняемаго какъ разъ и необходимо. Она, напр., однообразная Татьяна тамъ, гдѣ чувства ея летятъ то къ небесамъ, то къ любимому Онѣгину и хороша въ послѣднемъ актѣ, гдѣ свѣтскія условія заставляютъ её уже быть такой. Въ послѣднемъ же актѣ, выражаясь пушкинскими же стихами „на единѣ съ своей душой“, опять вы не видите въ движеніяхъ всей гаммы тончайшихъ чувствъ, волнующихъ героиню. Простите, милостивая государыня, но скажу вслухъ:—все это какъ-то мало вяжется съ истинно прекраснымъ пѣніемъ, какъ-то меньше трогаетъ людское сердце. Слейте слово со звукомъ, выразите все это въ пластическихъ формахъ, и тогда вы—полная, торжествующая побѣдительница всего, собравшагося послушать васъ, люда. Должно быть сама мать-природа распорядилась своими дарами. То, что не найдется въ одномъ человѣкѣ, таится въ другомъ. Въ примѣръ, хотя-бы, другая пѣвица—г-жа Любатовичъ. У нея природа отняла голосъ, вѣрнѣе не дала ему развиться до предѣловъ соразмѣрныхъ съ игрою. Еще на среднихъ регистрахъ мелодій голосъ ея звучитъ симпатично, на нижнемъ совѣтъ слабо, а на верхнемъ—просто ма крикъ

какой то. Въ речитативахъ она мнетъ, заѣдаетъ слова до того, что при самомъ пристальномъ прислушиваніи къ нимъ, часто не разберешь ничего. Потомъ, ея немощное вибрированіе, какъ оно портитъ во многомъ вѣрность звука, особенно въ мѣстахъ скорого движенія ритма. Тутъ ужъ забываешь даже объ интервалахъ или гаммахъ, представляя себѣ одно лишь глоссандо. Словомъ, вокальная сторона,—злая мачиха этой артистки. И вы думаете это мѣшаетъ ей быть въ выигрышѣ? Въ частностяхъ—конечно, а въ общемъ, право, нѣтъ. Шансы ея на подобное мнѣніе заключаются въ умѣншіи воспроизвести драматическую сторону партіи. При тѣхъ небольшихъ голосовыхъ средствахъ, съ которыми мы теперь уже ознакомились, г-жѣ Люботовичъ не далеко до успѣха. Посмотрите ее въ Лелѣ, посмотрите въ Миньонѣ, въ Гретелѣ, и вы для первой партіи найдете ее простоватымъ, не чуждымъ въ тоже время чувствъ, парняги—пастуха, въ Миньонѣ она и въ правду несчастная уличная пѣвица, въ которой не можете не питать состраданія, а въ Гретелѣ, артистка является шалуномъ мальчуганомъ смѣлымъ безъ случая, трусишкой при случаѣ. Можно сказать—вотъ тутъ артистка не хороша, тутъ она преувеличиваетъ тамъ затупевываетъ, но про общее впечатлѣніе языкъ не повернется сказать неправду. А вѣдь интересно: что же тому причиной? Продумываніе партіи, не только по отношенію къ самой себѣ, но и къ остальнымъ дѣятелямъ на сценѣ. Теперь о нихъ. Г-жу Кузузову-Зеленую намъ пришлось слышать въ партіи Вани въ „Жизни за Царя“, затѣмъ въ „Русалкѣ“, гдѣ она выступила въ партіи княгини. Въ первой партіи, она произвела какое-то смутное, недоконченное впечатлѣніе. Гораздо интереснѣе въ ея передачи вторая партія. Тутъ у артистки меньше слышались небные оттѣнки голоса, меньше замѣчался и учащенный наборъ воздуха. Положимъ, Даргомыжскій отлично понималъ пѣвца и его слабости, такъ можетъ быть не его ли знанія помогли пѣвицѣ справиться съ вокальными трудностями болѣе успѣшно, чѣмъ въ оперѣ Глинки. Какъ бы то ни было, а „княгиня“ для пѣвицы оказалась посылной. Больше мы ее не слышали еще ни въ чемъ, хотя она и выступала въ одномъ изъ представленій „Слѣгурочки“ въ партіи Лели. Въ первомъ спектаклѣ этой оперы настъ поло-

жительно очаровала ролью Купавы г-жа Нума-Соколова. Потомъ она выступила въ „Аидѣ“ и въ „Русалкѣ“. Въ первой, артистка играла партію того же названія, во второй—Наташу. Въ первой, она была довольно прилична, т. е. знала на зубокъ партію, мило управляла своимъ положеніемъ въ сценахъ съ остальными дѣйствующими. Наташа въ ея передачѣ вышла нѣсколько болѣе осмысленной, только до момента наступленія сцены сумашествія, когда предъ честнымъ людомъ она высказываетъ про отца, обидныя для него, поступки. Но затѣмъ кульминаціонный пунктъ всѣхъ набѣжавшихъ чувствъ пропалъ у артистки. Лучше она была уже только въ остальной части оперы гдѣ, собственно, роль артистки съ внѣшней стороны кончена. Въ оперѣ имѣются еще двѣ сопранистки: г-жи Гальцына и Эберле. Первую мы узнали по партіи Маргариты въ „Фаустѣ“ и затѣмъ въ Гертрудѣ въ „Гензелѣ и Гретелѣ“. Намъ кажется, въ Маргаритѣ артистка выступила по недоразумѣнію. У нея излюбленная слабость затягивать темпы, останавливаться съ пафосомъ на ферматахъ, а въ колоратурѣ и триллерахъ слышится что-то тяжелое на подъемъ, притомъ не обработанное для такихъ мѣстъ партіи. Тутъ ужъ, вдобавокъ, не мало слышится и фальшиваго въ интонированіи. Все это слабости провинціального закала, воспитанныя и сложившіяся на почвѣ желанія успѣха путемъ хоть не мытья такъ катанья. А голосъ у г-жи Гальцыной большой и сильный, такъ опять-таки отнюдь не для такихъ партій, какъ Джильды въ „Риголетто“. Кто повиненъ въ такомъ не соответственномъ навязываніи ролей артисткѣ, мы не знаемъ, знать не желаемъ и потому отзывъ о Джильдѣ лучше замолчимъ совсѣмъ. Гертуду въ „Гензелѣ“ она поетъ очень мило, но играетъ несурезно. Слишкомъ уже молода ея Гертуду, слишкомъ уже сыта для того, что бѣ не наброситься съ голода на пищу, добытую мужемъ, слишкомъ не безъ предразсудковъ та суетѣрная бѣдная женщина, которая садится прямо на столъ, не взирая на удобства сидѣнія на табуретѣ, находящемся возлѣ нея. Въ „Гензелѣ“ пришлось услышать г-жу Эберле, пѣвшую Бабу—Ягу и ранѣе того выступившую въ Татьянѣ „Евгенія Онѣгина“, на смѣну г-жи Цвѣтковой. Неуклюжая Татьяна до появленія на балу, грубоватый голосъ для всей Тать-

яны, а въ манерахъ пѣнія есть что то мало притягивающее. Нѣтъ, не такой вѣдь должна быть пушкинская героиня, ни въ пѣнии, ни въ игрѣ. Эпизодическая партія Бабы—Яги для такой артистки довольно-таки незначительна. Нечего и говорить о томъ, что она и сѣба и сыграна была въ высшей степени превосходно. Чтобы покончить съ отзывомъ о женскомъ персоналѣ труппы, мы должны сказать еще о г-жѣ Ростовцевой. Молодая, видимо, она пѣвица, но съ прекраснымъ и разнообразнымъ дарованіемъ. Голосъ ея чистый, по временамъ металлическаго отзвука, поетъ всегда увѣренно, не гоняясь за эффектами. Въ тембрѣ часто искрится молодая свѣжесть и теплота. Пока въ особо ответственныхъ партіяхъ г-жа Ростовцева еще не появлялась, развѣ только за исключеніемъ Зибеля и Фредерика въ „Миньонѣ“. Артистка тутъ была еще на мѣстѣ, но зачѣмъ ей поручаютъ пѣть Ольгу? Право, такъ она мало здѣсь „весела и шаловлива“ и едва ли такую, высокаго роста, госпожу, „ребенкомъ всѣ зовутъ“,—за малую, развѣ, настойчивость несоглашаться выступать въ партіи Ольги. Г-жа Ростовцева поетъ музыкально, понимая что она поетъ, и въ этомъ замѣтна прекрасная школа, пройденная артисткой. Намъ нужно было бы сказать о г-жахъ Харитоновой и Лукьяновой, но лучше ничего не говорить, въ надеждѣ, что отъ этого читатель не останется въ проигрышѣ. Вотъ, собственно, и всѣ артистки оперы. За счастливымъ исключеніемъ двухъ—трехъ, остальные посредственности или полезности. Если бы дирекція захотѣла, она могла бы пригласить лучшихъ пѣвицъ, вмѣсто того, чтобъ дѣлать мечту и услаждать себя на авоськахъ и небоськахъ. Во-очію приходится убѣдиться и въ неподходящемъ распредѣленіи партій съ данными артистокъ. Какъ будто кому-то нужно первенство, желаніе имѣть успѣхъ, одному, а потому, молю, не слѣдуетъ заботиться о соперникахъ, мѣшающихъ личному эгоистическому стремленію къ шумихѣ. Ужъ конечно нельзя этого допустить, вѣдь дирекція К. Винтеръ развѣ врагъ сама себѣ?! Все это пришло намъ въ голову такъ себѣ... ну, просто потому, чтобъ сказать о мужчинахъ — артистахъ и о томъ, насколько они выше стоятъ поименованныхъ артистокъ. Начнемъ съ тенора г-на Секарь-Рожанскаго, одного изъ премьеровъ мужского персонала. Голосъ

металлическъ, свѣжъ, чистъ и силы громадной. Драматическія партіи, въ родѣ Самсона, вполне по средствамъ пѣвца. Впрочемъ, и Радамесъ въ его передачѣ превосходенъ. Къ партіи Сабанина подходить мало, такъ какъ лиризмъ въ большой мѣрѣ чуждъ этому артисту. Конечно, слушать его можно съ удовольствіемъ, но удовлетвориться, при строгомъ критеріи, нельзя. Того же мнѣнія мы могли бы, кажется, ожидать и отъ исполненія князя въ „Русалкѣ“, но артистъ его разшибаетъ: здѣсь онъ превосходенъ во многихъ частностяхъ. Г. Секарь-Рожанскій для частной оперной труппы—положительно незаменимая находка, очень крупная и цѣнная. Въ теноровыхъ партіяхъ выступали еще г.г. Осиповъ и Кассиловъ. Точно они родные братья, у обоихъ горловые тембры, только у одного больше силы, у г. Кассилова, у другого—меньше. У г. Осипова теноръ позитивистскій и податливскій на внутреннюю обрисовку роли, г. Кассиловъ беретъ еѣ тѣмъ, что прекрасно играетъ. Но оба они совсѣмъ тускнѣютъ хотя бы и при сравнительномъ недалекомъ сравненіи съ тенорами, немного выше стоящими надъ среднимъ уровнемъ достоинствъ. Г. Кассиловъ позволяетъ въ игрѣ вольности ни съ чѣмъ несообразныя. Такъ, въ „Сибгурочкѣ“, въ сценѣ „пляски скомороховъ“ онъ танцуетъ въ присядку, изъ Трике въ „Онѣгина“ корчитъ француза—шута, и т. д. Такая замашка не дѣлаетъ чести пѣвцу и его погоняетъ за лишними хлопками галерки. Примѣръ его заразилъ, должно быть, и г. Русанова, пѣвшаго свата въ „Русалкѣ“. Этотъ тоже, вмѣсто пѣнія речитатива „Охъ, ужъ эти мнѣ мужья“, послѣ словъ: „ну что имъ дома не сидится“, произносимыхъ почти скороговоркой, вдругъ поворачивается къ зрителямъ и плюетъ. Вотъ вѣдь какіе сочинители, подумаешь! Даргомыжскій, бѣдный, и не знаетъ вѣдь, что нужно было сдѣлать столь отвратительную ремарку для пѣвцовъ. А вотъ они, г.г. Кассиловы и Русановы,—догадались. Ну, да Аллахъ имъ судья! Изъ баритоновъ общими симпатіями пользуется г. Соколовъ, умный пѣвецъ, знающій, что и какъ пѣть. Какой мягкій, ласкающій у него голосъ, какъ онъ свободно его утилизируетъ для разнообразныхъ партій своего репертуара! Онъ хорошій Лотаріо въ „Миньонѣ“, Валентинъ въ „Фаустѣ“, и въ тоже время какъ неприятенъ въ роли Онѣ-

гина. Ужь слишкомъ артистъ толстѣ, неуклюжь для человѣка двадцатыхъ годовъ, съ его байронизмомъ. Въ этой партіи г. Соколова смѣнилъ г. Брыкинъ, въ значительной мѣрѣ подходящий и по голосу и по вѣшнимъ манерамъ къ пушкинскому типу. Г. Брыкинъ, видимо, не прочь немного копировать г. Яковлева. Ну, что-жь, когда съ хорошаго оригинала дѣлается недурный и снимокъ, — терпѣть можно. Къ сожалѣнію, г. Брыкина намъ не удалось еще послушать въ другихъ операхъ. На счетъ басовъ дѣло обстоитъ плохо. Всѣ басовыя партіи переданы въ распоряженіе г. Бедневича, управляющаго этимъ дѣломъ весьма и весьма прилично и добросовѣстно. Есть еще такой-же полезный пѣвецъ, баритонъ г. Малининъ. Въ общемъ, повторяемъ, мужской артистическій персоналъ не въ примѣръ лучше женскаго. Пора, однако, сказать о хорѣ и оркестрѣ. Хоръ человѣкъ до 50—55-ти. Знаетъ партіи отлично, знаетъ вступленія, хорошо ритмуетъ. Что-же касается до массовой, плотной звучности, то тутъ придется констатировать нѣкоторую раздробленность и нѣкоторое первенство голосовъ другъ надъ другомъ. Такіе эгоисты—гг. тенора, правда, очень хорошіе, съ прекрасными средствами, но тѣмъ не менѣе мало понимающіе суть хороваго голосоведенія. На это дѣло долженъ обратить вниманіе хормейстеръ. У него не все благополучно въ эффектахъ постановки хороваго звука. Онъ, напр., совсѣмъ несуразно ставитъ эхо въ лѣсу, въ оп. „Гензель и Гретель“, главнымъ образомъ потому, что слишкомъ близко ставитъ хоръ къ переднимъ кулисамъ. Въ этихъ случаяхъ надо ужь пользоваться указаніями композиторовъ, совѣтующихъ пѣть или сквозь зубы (въ Риголетто) или-же черезъ платокъ (въ Пиковой дамѣ). Мужской хоръ частной оперы не любитъ гримироваться, и потому въ „Лидѣ“ африканцы слишкомъ бѣлы для изображаемой расы, а въ „Онѣгинѣ“ слишкомъ черны для бальныхъ кавалеровъ, „бѣлой кости“. Женская половина хотя гримруется и старательно, но никакъ не можетъ отдѣлаться отъ современныхъ причесокъ—„челокъ“ и грескихъ: это въ русской-то оперѣ! Режиссеръ, должно быть, совсѣмъ забылъ, что русскія дѣвушки, фигурирующія въ „Онѣгинѣ“, „Русалкѣ“ и „Жизни за Царя“, во снѣ еще не видали теперешнихъ причесокъ, корсетовъ, тюр-

нюрровъ. Да проститъ читатель эту откровенность! Что касается до оркестра, то у него все обстоитъ благополучно. Капельмейстеръ г. Зеленый съ своими сотрудниками ведутъ дѣло энергично, старательно, чисто. Изъ артистовъ оркестра особенно выдѣляются первый скрипачъ-концертмейстеръ, виолончелистъ, играющій на одномъ поштрѣ съ контрабасистомъ, гобоистъ, флейтистъ, первый валторнистъ и тромбонисты. Это—вожаки, за которыми прочіе ступаютъ бодро и увѣренно. Оркестръ сыгрался, и когда имъ дирижируетъ г. Зеленый, то онъ звучитъ превосходно. Этого нельзя сказать при управленіи г. Бернарди и дирижера балетнаго, не выставившаго своей фамилии. Хорошо онъ поступилъ, сознавая тѣмъ свою слабость. Что до г. Зеленаго, то это дирижеръ не безъ нѣкотораго вкуса и индивидуальнаго пониманія партитуры, всегда знакомой ему въ большомъ совершенствѣ. Онъ строго придерживается вѣрности темповъ; ведетъ оркестровыхъ артистовъ смѣло, а иногда воодушевленно и горячо. Изъ всѣхъ, нами слышанныхъ оперъ болѣе всего оркестръ показалъ себя въ „Гензель и Гретель“, гдѣ ему предстояла задача довольно-таки отвѣтственная и сложная. Виртуозный характеръ оркестроваго аккомпанимента „Гензеля“ напоминаетъ намъ страницы Вагнеровскихъ и Листовскихъ партитуръ. У насъ этимъ отличается Римскій-Корсаковъ. Отвѣтственность больше, впрочемъ, падаетъ на группы струнныхъ, деревянныхъ, и менѣе всего духовыхъ инструментовъ. Оркестръ подъ упр. г. Зеленаго поборолъ предъявленную къ нему трудность. По составу оркестръ частной оперы доходитъ до 50 человѣкъ, если не больше. Намъ необходимо было-бы сказать теперь о направленіи дѣятельности оперной антрепризы, о подборѣ репертуара. Но откладываемъ эти замѣчанія до другого раза, когда уже можно будетъ говорить объ этомъ, крайне интересномъ вопросѣ, болѣе положительно и окончательно. Къ тому-же, пора обратиться и къ вопросамъ текущимъ.

Пока дѣйствовала опера, у насъ не замедлили объявиться признаки наступающаго зимняго сезона. До официальнаго его открытія состоялось два концерта, оба съ благотворительной цѣлью. Скажемъ прежде о концертѣ въ Нѣмецкомъ клубѣ, данномъ въ субботу, 28 сентября, въ пользу

городского попечительства о бѣдныхъ второго и третьяго участковъ Суцевской части. Нарочно упоминаю о попечительствѣ въ уразумѣніе того, какъ они вліяютъ на дѣятельность Общества, уже описанную въ одной изъ прошлыхъ корреспонденцій. Масса концертовъ, музыкальныхъ вечеровъ, спектаклей, прямо-таки находится въ непосредственномъ соотношеніи съ жизнью попечительскихъ учреждений. Упомянутый нами концертъ въ Нѣмецкомъ клубѣ начался увертюрой Чайковскаго „1812 годъ“, совершенно заѣзженной у насъ, затѣмъ исполнялись: „Вальсъ-Фантазія“ Глинки и симфоническая поэма Сенъ-Санса „Пляска смерти“. Пьесы эти сыграны были оркестромъ человѣкъ въ пятьдесятъ подь управленіемъ г. Терентьева. Дирижеръ онъ хотя и молодой, но выступающій въ Москвѣ въ качествѣ такового три-четыре сезона, если не больше. Увертюра Чайковскаго въ передачѣ военнаго и струннаго оркестровъ подь дирижерствомъ г. Терентьева не выиграла, не проиграла, и въ общемъ прошла обыденнымъ порядкомъ,—ровно, чисто и гладко. Въ „Вальсъ-фантазіи“ Глинки оказалось больше претензій на постановку. Тутъ замѣчалась лучшая шлифовка частностей, легкость, грація и та тонкая наивность, которая такъ плѣнительна и очаровательна въ пьесѣ Глинки. Если-бы поподвижнѣе шли кларнеты, пококотливѣе, а тромбонистъ не сдѣлалъ въ первомъ вступленіи solo обиднаго кикса, то вальсъ прошелъ-бы прямо превосходно. Впрочемъ, подобныя неудачи у господъ оркестровыхъ артистовъ не должны дѣлать отвѣтственнымъ за нихъ самого капельмейстера. Последний, видимо, сдѣлалъ все посильное. Еще лучше прошла „Пляска смерти“ Сенъ-Санса. Въ ней много чувствовалось жизни, увлеченія. Къ сожалѣнію г. скрипачъ, игравшій solo, далеко не стоялъ на одной степени съ хорошимъ ансамблемъ и передачей всего оркестра. Во-первыхъ, онъ чрезмерно старался показать свой тонъ, во вторыхъ, игралъ не ритмично, въ-третьихъ, въ мѣстахъ мелодичныхъ, слишкомъ приторно вибрировалъ,—все это—мало музыкальныя ухватки, не оправдываемыя самой сущностью произведенія композитора. Во внѣшнихъ пріемахъ дирижирования г. Терентьева есть одинъ весьма опутительный недостатокъ,—слишкомъ широкій размахъ палочкой. Въ мѣстахъ скорого движенія это невольно отражается на затягиваніяхъ

оркестра. Кромѣ того, г. Терентьевъ не прочь и порисоваться на дирижерскомъ мѣстѣ. Но у него, безъ сомнѣнія, все-же есть способности, опытъ и дарованіе къ капельмейстерству. Дирижеръ онъ еще, сравнительно, молодой, внимательно относится къ дѣлу, и потому слѣдуетъ возлагать надежды, что съ годами онъ обратитъ вниманіе на дальнѣйшее свое совершенство. Въ концертѣ намъ пришлось познакомиться съ двумя частями изъ сюиты г. Поста, исполненными подь управленіемъ автора въ первый разъ. Зачѣмъ г. Постъ взялся за дирижерскую палочку, намъ просто не понятно. Онъ совсѣмъ ею владѣть не умѣетъ, не знаетъ какъ даже и обращаться. Такой дирижеръ-композиторъ, изъ рукъ вонъ плохой, въ наказаніе долженъ прочесть, полезныя для себя замѣчанія Вейнгартнера, Берліоза и кой-что изъ „дневника“ Чайковскаго. Можетъ эти авторитетныя люди больше вразумятъ и направятъ его на путь истиннаго пониманія капельмейстерскаго искусства, а мы считаемъ себя слабыми дать ему отвѣдь на его видимые недостатки. Не касаясь, поэтому, дирижирования г. Поста, мы скажемъ нѣсколько словъ о его произведеніяхъ, Первая часть изъ его сюиты озаглавлена такъ: „Ночь“, написанная на стихотвореніе А. Плещеева, начинающееся словами „Ночь пролетала надъ міромъ, сны на людей навѣвая“. Слабость многихъ композиторовъ, тѣмъ болѣе еще новичковъ, браться за непосильную задачу. Г. Постъ не избѣгъ общаго увлеченія. Плещеевское стихотвореніе большой соблазнъ для музыканта, но въ тоже время соблазнъ и опасный. Набросать звуковую картину, точную, опредѣляемую смысломъ поэтическаго содержанія, подь силу композитору съ несомнѣннымъ, упрочившимся дарованіемъ. Г. Постъ только все чего-то ищетъ, куда-то стремится, разбрасывается и пропускаетъ главные моменты, на которыхъ должно остановиться творчество. Его „Ночь“ въ музыкальномъ изложеніи блѣдныя потуги и погоня за истиной. Все въ ней неясно, недосказано, сле набросано какими-то безформенными мазками. Темы крошечныя, слабенькія, разработка ученически неопытная, а въ инструментовкѣ забавныя несообразности, выражающіяся въ частыхъ пиццикатахъ, должныхъ, какъ будто въ представленіи то мѣсто стихотворенія, гдѣ говорится, что „съ темно-лазуревой ризы

сыпались звѣзды, сверкая“. Ужъ слишкомъ злоупотребили авторъ сверканіемъ этихъ звѣздъ, появляющихся на протяженіи всей пьесы. О ней довольно и сказано. На нашъ взглядъ немного поинтереснѣе „Скерцо“ г. Поста, выражающее извѣстное стихотвореніе Пушкина „Бѣсы“. И тутъ авторъ уходитъ въ мелочи, не замѣчаетъ цѣлаго картины, ея стройности и логичной послѣдовательности, но здѣсь все таки имѣется много оправданій кой-чему. Главный фокусъ авторскаго творчества заключается почему-то въ руководящемъ настроеніи жалобнаго, похороннаго оттѣнка. Побочныя-же мысли его почти совсѣмъ не заинтересовали. Но въ этомъ скерцо больше самостоятельности. Во-первыхъ мелодическіе абрисы по выпуклѣе и замѣтнѣе, во-вторыхъ гармоническіе ходы своею жестковатостью характерно подходятъ къ программѣ, въ-третьихъ инструментовка осмысленнѣе. Въ ритмѣ очень удачно применено синкопированіе, иногда идущее на перебой у разныхъ инструментовъ. Въ этотъ-же вечеръ намъ пришлось познакомиться съ романсомъ г. Поста „Не пой, красавица“, обличающимъ въ авторѣ только слабенькаго диллетанта, напрасно взявшася за тему, уже давно превосходно разработанную М. Балакиревымъ, а потомъ очень удачно и г. Помазанскимъ. Этотъ романсъ г. Поста, а такъ-же еще романсъ г. Соколовскаго „У синяго моря“, очень мило написанный, и пѣсню цыганки изъ оп. „Дѣти степенъ“ А. Рубинштейна спѣла г-жа О. Соколова-Фрелихъ. Вторымъ солистомъ выступилъ пианистъ г. Ульяницкій, исполнившій русскую фантазію съ оркестромъ соч. Направника и полонезъ (As-dur) Шопена. Какъ г. Ульяницкій, такъ и г-жа Соколова-Фрелихъ приняты были слушателями благосклонно и вынуждены были исполнить сверхъ программы по два, три нумера лишнихъ. Не смотря на благоую цѣль устроителей концерта, публики собралось очень и очень мало.

Зато второй концертъ, данный въ малой залѣ благороднаго собранія, 6 октября, въ пользу недостаточныхъ слушательницъ акушерскихъ курсовъ, отличался большимъ многолюдствомъ. Такимъ образомъ, симпатичная мысль поддержки названныхъ курсовъ, осуществилась прекрасно. Программа этого концерта представляла большой интересъ главнымъ образомъ по количеству солистовъ. Въ немъ приняли любезное

участіе слѣдующіе артисты и артистки, въ большинствѣ еще новички на этомъ поприщѣ: пѣвицы Торсуева и Свѣнцицкая, теноръ г. Собиновъ, о которомъ уже извѣстно по отзывамъ въ нашихъ корреспонденціяхъ, баритонъ г. Бабуриный, пианисты гг. Курбатовъ и Шпигель. Мы не будемъ касаться отчета объ исполненіи поименованныхъ артистовъ и о томъ успѣхѣ, какой они имѣли. Все это въ благотворительныхъ концертахъ понятно само собой, иначе и быть не можетъ.

Теперь обратимся къ квартетнымъ собраніямъ Русскаго Музыкальнаго Общества, открывшимся 10 октября. На первомъ вечерѣ первой серіи публики собралось столько, что всѣ мѣста въ малой залѣ благороднаго собранія были заняты. Исполнители все тѣ-же, какъ и въ прошлыхъ сезонахъ, т. е. первую скрипку ведетъ г. Гржимали, вторую г. Крейнъ, альтъ г. Соколовскій, виолончель г. фонъ-Гленъ. Первымъ номеромъ исполнялся квартетъ (C-dur, соч. 74) Гайдна, вѣроятно, всѣмъ и каждому извѣстной отлично. Квартетисты выступаютъ не годъ, не два, а потому сыгранность ихъ понятна сама собой. Мы только не знаемъ отчего, но партія первой скрипки звучитъ всегда почти сильнѣе прочихъ инструментовъ. Въ ансамблѣ это не всегда ведетъ къ желаемой округлости общаго звука. Въ квартетахъ Гайдна такія особенности выдѣленія еще объяснимы, такъ какъ первый голосъ въ его камерной музыкѣ всегда властвуетъ надъ остальными. Гайдновскій квартетъ сошелъ у артистовъ, во многихъ отношеніяхъ, превосходно. Далѣе поставленъ былъ квинтетъ соч. К. Давыдова (G-moll, ор. 40) для фортепіано, двухъ скрипокъ, алта и виолончели. Кромѣ названныхъ квартетистовъ, въ исполненіи квинтета съ партіей фортепіано выступила пианистка г-жа А. Друкеръ, обладательница хорошаго, полнаго тона, не лишенаго податливости къ выраженію музыкальной фразировки. Ея деликатная игра вообще понравилась слушателямъ, настоявшимъ на бисированіи solo слѣдующихъ двухъ пьесъ: пѣсни Шуберта „Auf den Wassern zu singen“ въ фортепіанномъ переложеніи Листа и „Traumes-wirren“ Шумана. Въ этихъ вещахъ г-жа Друкеръ выказала не мало музыкальнаго пониманія и вкуса къ изящному. Квартетное собраніе закончилось исполненіемъ квартета Бетховена (F-moll, соч. 95), одного изъ выдающихся по глу-

боко-трагическому настроенію произведеній, порожденныхъ на свѣтъ извѣстной исторіей композитора съ графиней Брунsvикъ. Артисты сыграли квартетъ не безъ пониманія, чѣмъ вызвали въ большой мѣрѣ оправдываемый успѣхъ у слушателей.

Камерная музыка, видимо, прививается въ московской публикѣ сильно. Въ нынѣшнемъ сезонѣ, по примѣру прошлыхъ лѣтъ, предположены къ исполненію произведенія камернаго типа г-дами Крейномъ (скрипка), Шоромъ (фортепиано) и Дубинскимъ (виолончель). Вечера ихъ будутъ назначаемы по четвергамъ, въ залѣ Синадальнойнаго училища, на Никитской. Изъ постоянного состава артистовъ выбылъ виолончелистъ г. Альтшулеръ, вынужденный обстоятельствами отбыть въ Америку. Его мѣсто замѣнено г. Дубинскимъ. Неизвѣстно, какъ этотъ молодой артистъ рекомендуетъ себя въ пониманіи камернаго ансамбля, но пока о даровитомъ г. Альтшулерѣ нельзя не пожалѣть. Задача артистовъ — ставить произведенія, какъ классическихкихъ, такъ и современныхъ авторовъ, мало или совсѣмъ неизвѣстныхъ слушателямъ. Насколько удачно поведется ими пропаганда выработанной программы направленія, не замедлимъ отозваться на все своевременно.

17 октября въ Большомъ театрѣ состоялось концертмейстера оркестра Карла Антоновича Клармота, прослужившаго въ упомянутомъ званіи сорокъ лѣтъ. Имя г. Клармота хорошо извѣстно не только тѣсному артистическому кружку нашей Бѣлокаменной, но и большинству здѣшней публики. Прослужить сорокъ лѣтъ на одномъ мѣстѣ, быть всегда акуратнымъ, заслужить общія симпатіи, — примѣръ довольно рѣдкій! Да позволено будетъ привести нѣкоторые данныя изъ жизни и музыкальной дѣятельности почтеннаго юбиляра, маститаго скрипача. К. А. Клармотъ родился ^{19/29} марта 1829 г. въ Лангензальцѣ, въ Тюринги. Въ этомъ мѣстечкѣ отецъ юбиляра занималъ тогда должность такъ наз. музикадиректора. Когда К. А. минуло еще только четыре года, отецъ началъ подумывать о его способностяхъ, уже тогда проявленныхъ малолѣтнимъ ребенкомъ. Черезъ нѣкоторое время отецъ приступилъ къ занятіямъ съ нимъ на скрипкѣ, продолжавшимся до шестнадцатилѣтняго возраста. Приблизительно къ концу тридцатыхъ годовъ, той же профессіи былъ

подученъ и другой сынъ, впоследствии занимавшій мѣсто капельмейстера Александринскаго театра въ Петербургѣ. Видя большія способности у мальчиковъ къ сольной игрѣ, отецъ задумалъ выполнить артистическую поѣздку по германскимъ городамъ, съ цѣлью давать концерты. Какой успѣхъ сопровождалъ публичную игру двухъ юнцевъ, намъ неизвѣстно. По окончаніи совершенствованія игры на скрипкѣ у отца, К. А. на семнадцатомъ году приглашенъ былъ первымъ скрипачемъ въ оркестрѣ вольнаго города Гамбурга. Здѣсь въ то время находился знаменитый скрипачъ Липинскій, у котораго г. Клармотъ и докончилъ артистическое образование. Въ 1851 году Юсифъ Гунгль, извѣстный въ свое время капельмейстеръ, пріѣхалъ давать концерты съ своимъ оркестромъ въ Петербургъ и Москву. Въ числѣ артистовъ его оркестра состоялъ и г. Клармотъ. По пріѣздѣ въ Москву, К. А. настолько прѣвнлся ея жизнью и предстоявшей дѣятельностью, что рѣшилъ разстаться съ Гунглемъ и поселился навсегда въ Москвѣ. Ему тотчасъ же предложены были уроки, обезпечивавшіе матеріальное положеніе на новомъ мѣстѣ. Зимѣ 1855 г. К. А. провель въ Петербургѣ, игралъ весьма часто въ сообществѣ съ Пикелемъ, Вейхманомъ, Дробишемъ, К. Шубертомъ и др., участвуя также въ университетскихъ концертахъ, бывшихъ подъ упр. К. Шуберта. Въ ту зиму К. А. познакомился съ извѣстнымъ моцартистомъ Улыбышевнымъ, у котораго игрались въ домѣ квартеты Моцарта. 17 октября 1856 года К. А. назначенъ былъ солистомъ Императорскаго Большаго театра въ Москвѣ. Когда, въ началѣ шестидесятыхъ годовъ, основаны были музыкальные классы Русск. Муз. Общ., переименованные потомъ въ консерваторію, директоръ ея, Н. Г. Рубинштейнъ, пригласилъ г. Клармота преподавателемъ по классу скрипки, а также и концертмейстеромъ симфоническихъ собраній общества. Въ этихъ должностяхъ К. А. оставался нѣсколько лѣтъ, и когда покинулъ ихъ, то все время отдалъ службѣ въ Большомъ театрѣ и частнымъ урокамъ. Вотъ, собственно, и вся, небогатая и скромная трудовая жизнь юбиляра. Въ день 17 октября, въ квартирѣ г. Клармота прибылъ для поздравленія управляющій конторой театровъ П. М. Пчельниковъ. Вечеромъ поставлена была

„Травиата“ Верди, гдѣ, предъ началомъ четвертаго дѣйствія, юбиляръ играетъ превосходно скрипичное solo. Предъ этимъ, при закрытомъ занавѣсѣ, юбиляръ былъ введенъ на сцену, гдѣ его встрѣтили рукоплесканими сотоварищи по искусству. Затѣмъ режиссеръ русской оперы г. Барцаль обратился къ юбиляру съ словомъ, упомянувъ о его заслугахъ и примѣрной службѣ. Депутация отъ членовъ оперной труппы, во главѣ съ главнымъ капельмейстеромъ И. К. Алтани, пѣвцами и пѣвицами, поднесла г. Клармоту золотую скрипочку—жетонъ, обсыпанную брилліантами. Отъ труппы малаго театра драматическихъ артистовъ юбиляра поздравили: режиссеръ г. Черневскій, Ермолова и др., вручившіе золотой жетонъ, съ цифрами „XL“, отдѣланными драгоценными камнями. Это семейное празднество отличалось радушіемъ и сочувствіемъ. Послѣ окончанія скрипичнаго Solo предъ послѣднимъ актомъ въ публикѣ послышался взрывъ восторженныхъ рукоплесканій по адресу г. Клармота, точно по мановенію, присутствующіе встали съ своихъ мѣстъ, изъ оркестра понеслась оглушительная фанфара духовыхъ, и все это какъ то вышло и трогательно, и помпезно. Депутация отъ артистовъ оркестра Большого театра поднесла юбиляру массивный альбомъ со вложенными туда карточками оркестрантовъ. Снова раздался громкій привѣтственный тушъ всего оркестра. Потомъ потянулись представители отъ публики, поклонниковъ, учениковъ, почитателей таланта юбиляра, съ вѣнками и различными цѣнными подношеніями. Всѣ старались возможно ощутительнѣе и сердечнѣе высказать г. Клармоту свое почтеніе. Юбиляръ такъ былъ тронутъ вниманіемъ собравшихся, что, прослезившись, не могъ уже продолжать игру на инструментѣ. Да, толпа можетъ всколыхнуть чувства человѣка! Фактъ чествованія К. А. Клармота явленіе довольно отрадное и по отношенію вообще къ артистамъ оркестра Большого театра: вѣдь это какъ бы гласная отмѣтка признанія заслугъ людей большого труда, несущаго толпѣ испытанія и наслажденія музыкально-эстетическія. Вникните-ка, какая требуется массовая творческая способность на созиданіе тѣхъ чувствъ и понятій, какими дарятъ публику артисты. И если когда-либо публика еще сознала это, то, намъ кажется, больше всего въ

вечеръ чествованія г. Клармота, какъ представителя цѣлой корпораціи.

Пора, однако, возвратиться къ текущимъ событіямъ мѣстной музыкальной жизни. Ближайшее изъ нихъ—первое симфоническое собраніе Русскаго Музыкальнаго Общества, состоявшееся 19 октября. Во главѣ его программы значилась кантата І. С. Баха, начинающаяся словами: „Тебѣ, человекъ, повѣдалъ Господь“ (Es ist dir gesagt, Mensch). Кантата написана для альты соло, хора и оркестра. Такъ какъ она чрезвычайно мало извѣстна, то скажемъ нѣсколько словъ о ея музыкальномъ строеніи. Въ началѣ слѣдуетъ небольшая прелюдія оркестра, смѣняемая вступленіемъ хора. Оркестръ не великъ по составу инструментовъ: струнные всѣ, затѣмъ два гобоя, флейта, для усиленія-же характерно-церковнаго колорита всѣ эти инструменты сопровождаются органомъ. Первая часть состоитъ вся изъ фуги, конечно фуги типично Баховской, мощной, строгой, внушительной, выдержанной въ стилѣ протестантской Германіи. Въ аріи альты, слѣдуемой вслѣдъ затѣмъ, весьма своеобразенъ аккомпаниментъ, для усиленія гармоніи то въ основныхъ аккордовыхъ послѣдовательностяхъ, то въ самостоятельной роли усиливаемой колокольнымъ звономъ. Это уже шагъ къ иносказательности, поясняющей текстъ аріи. Третья часть написана въ формѣ хорала, точно слитаго изъ одного плотнаго куска звуковъ. Обыкновенному завсегдатаю-слушателю пожалуй и не совсѣмъ по сердцу объективный творческій духъ Баха. Но для музыканта, на нашъ взглядъ, знакомаго съ исторіей музыки, совсѣмъ не безынтересно знакомство съ величайшимъ образчикомъ духовной композиціи прошлаго столѣтія. Признаться, мы прослушали ее съ жадностью. Хоровыя партіи исполнены были соединенными хорами Русскаго Хорового Общества и консерваторіи. Звучали они полно и мощно, мѣстами даже раздавливая небольшой оркестръ. Пожалуй по смыслу самой композиціи участіе такого большого хора (до 300) и не совсѣмъ то оправдывалось необходимостью. Соло альты превосходно слѣто было г-жей А. Шперлингъ. У нея широкій, мягкій и симпатичный контральтъ. Оркестромъ управлялъ г. Сафоновъ. Къ сожалѣнію партія органа изъ за хоровыхъ массъ не всегда выдѣлялась въ исполненіи г. Бетинга, проигрывая въ

красотѣ и тишинности нѣкоторыхъ мѣстъ. Не совсѣмъ строили и колокола, слишкомъ рѣзковато звучашіе. Но въ общемъ кантата г. Сафоновымъ поставлена была все же очень недурно. На публику она не произвела впечатлѣнія. Въ этомъ симфоническомъ собраніи выступило два солиста: виолончелистъ г. фонъ-Гленъ и пианистъ Фредерикъ-Ламондъ. Г. Гленъ сыгралъ концертъ (A-moll) К. Сашъ-Санса, съ хорошимъ, широкимъ тономъ, твердымъ штрихомъ смычка и съ знаніемъ особенностей концерта, выказывающихъ его за одного изъ лучшихъ въ музыкально-виолончельной литературѣ. Артистъ имѣлъ успѣхъ и сверхъ программы вынужденъ былъ исполнить минуэтъ Беккера. Второй солистъ, пианистъ г. Ламондъ, выступилъ съ первымъ фортепианнымъ концертомъ (B-moll) Чайковского. Онъ внесъ необычное для насъ истолкованіе этого концерта. До сихъ поръ мы представляли концертъ этотъ смиреннымъ, нѣсколько грустноватымъ, изрѣдка бурнымъ по внутреннему содержанию. Г. Ламондъ разбилъ традиціи. Онъ начерталъ предъ слушателями что то тревожное, сумрачное, рвущееся въ какую то заоблачную высь, скорбющее и тоскующее, рѣдко отдыхающее на ласкающихъ переливахъ звуковыхъ волнъ, и только какъ бы для того лишь, чтобъ набравшись силъ и бодрости духа, снова пуститься на от-

чаянную борьбу. Нужно сказать,—у пианиста громадныя средства ко всему этому. Что то колоссально-мощное слышится въ его ударѣ, напр. въ девяти-тактномъ предложеніи предъ *Molto meno mosso*, гдѣ остается одно фортепиано, какія то блестящія, рассыпающіяся арпеджіи падаютъ изъ подъ его пальцевъ. Индивидуальное пониманіе г. Ламонда сквозило въ каждомъ тактѣ концерта. По своему, онъ исполнилъ его въ высшей степени превосходно, артистически закончено. По требованію слушателей пианистъ на „bis“ сыгралъ „Liebestraum“ Листа и „Лѣсного царя“ Шуберта въ извѣстной транскрипціи Листа. Замѣчательная пѣвучесть тона пианиста особенно замѣчалась въ первой изъ этихъ пьесъ, наоборотъ, сила и огонь жизни—во второй. Вообще же г. Ламондъ—виртуозъ въ полной степени. Въ болѣе подробномъ знакомствѣ съ его игрой мы будемъ имѣть случай убѣдиться въ слѣдующемъ квартетномъ собраніи. Г. Ламондъ имѣлъ успѣхъ выдающійся изъ обыкновенныхъ. Симфоническое собраніе закончилось пятой (C-moll) симфоніей Бетховена, переданной г. Сафоновымъ съ пониманіемъ въ современномъ духѣ. Слушателей въ нынѣшнемъ сезонѣ гораздо больше чѣмъ въ прошлые годы: всѣ залы заняты.

Ив. Липаевъ.

МУЗЫКА ВЪ ПРОВИНЦІИ.

Бану. Наша нефтяная столица сильно прогрессируетъ въ музыкальномъ отношеніи. Это видно изъ того, что здѣсь открыта музыкальная школа, окончившею Московскую консерваторію А. Н. Ермолаевой. Далѣе второй годъ процвѣтаетъ артистическое общество, съ изряднымъ количествомъ членовъ—любителей драматическаго и музыкальнаго искусства. 7-го сентября оркестромъ Бакинскаго Общественнаго Собранія, подъ управленіемъ, не очень важнаго дирижера Новацкаго, исполнялась муз. карт. Мусоргскаго «Ночь на лысой горѣ» и сюита Аренскаго. Пьеса Мусоргскаго, была исполнена довольно хорошо, не смотря на то, что оркестръ, состоящій изъ 27 не совсѣмъ хорошихъ музыкантовъ, звучалъ жидко. Тѣмъ не менѣе, понимающая публика, прощая нѣкоторые пробѣлы въ исполненіи, была пріятно поражена,

что среди той музыкальной ерунды, которымъ не стѣсняясь подчивалъ насъ все лѣто г-нъ Новацкій, попались и капитальныя вещи русскихъ композиторовъ.

С. З.

Воронежъ. 22 сентября въ залѣ дворянскаго собранія состоялся концертъ молодого скрипача Константина Думчева. Программа состояла изъ пьесъ: Паганини, Вьетана, Саравате, Пьерни и Бадини.

Казань. Состоявшійся 28-го сентября вечеръ камерной музыки, устроенный музыкальною школою Р. А. Гуммерта, представлялъ особенный интересъ въ виду участія въ немъ молодого пианиста Э. К. Гартмутъ, вновь приглашеннаго преподавателя школы по фортепианному классу

Г. Гартмутъ, только что окончившій курсъ с.-петербургской консерваторіи по классу профессора В. П. Толстова, во всякомъ случаѣ представляетъ собою новую и вполне желательную силу, которая, безъ сомнѣнія, займетъ видное мѣсто въ нашемъ каванскомъ музыкальномъ мірѣ. Въ вечеръ 28 сентября, помимо участія своего въ «Сонатѣ» g-dur (op. 30 № 3) Бетховена, исполненной имъ съ К. I. Руссъ (скрипка), и въ «Квартетѣ» Шумана, разыграннаго имъ съ Е. А. Гирловой (виолончель), К. I. Руссъ (скрипка) и В. В. Чемодановымъ (альтъ); г. Гартмутъ превосходно сыгралъ известную «Рапсодію» (№ 12) Листа, а на bis исполнилъ весьма сложную въ техническомъ отношеніи пьесу Шумана «Traumeswittel». Полная увѣренности, силы и экспрессія игра г. Гартмутъ вызвала шумныя одобренія публики, — правда, немногочисленной, но состоявшей, въ большинствѣ своемъ, изъ мѣстныхъ меломановъ; техника и стиль г. Гартмутъ — носятъ все признаки хорошей и выдержанной школы. (К.-В. Край.).

Кіевъ. Дирекція парижскихъ концертовъ Коллонпа обратилась къ А. Н. Виноградскому съ просьбой дирижировать нѣсколькими концертами въ театрѣ «Chatelet» въ Парижѣ. А. Н. Виноградскій выразилъ согласіе дирижировать двумя концертами, которые состоятъ: 27 октября и 3 ноября, съ программой, посвященной исключительно русскимъ композиторамъ. До парижскихъ симфоническихъ концертовъ А. Н. Виноградскій будетъ дирижировать однимъ концертомъ въ Мюнхенѣ; программа этого концерта составлена исключительно изъ произведеній русскихъ композиторовъ и включаетъ въ себѣ такіе капитальные номера, какъ «Патетическая симфонія» П. И. Чайковского, «Садко» Римскаго-Корсакова и др.

Въ воскресенье, 8 сентлбра, состоялся въ домѣ кіевского купеческаго собранія концертъ сербскаго бѣлградскаго пѣвческаго общества. Основано оно еще въ 1852 году и было первымъ обществомъ этого рода въ Сербіи. По его почину и примѣру теперь въ Сербіи пѣвческія общества считаются уже десятками и все они, усердно изучая и пропагандируя сербскую и, вообще, славянскую пѣсню, служатъ, такимъ образомъ, высоко-культурной цѣли. Концертировавшее у насъ бѣлградское королевское общество состоитъ изъ семидесяти съ лишнимъ пѣвцовъ, причѣмъ почти половину хора составляютъ женщины. Общество, имѣющее въ числѣ своихъ членовъ—профессоровъ, учителей, чиновниковъ, студентовъ и т. д., является совер-

шеннымъ представителемъ сербской интеллигенции. Президентомъ общества состоитъ бѣлградскій профессоръ Д. Станѳевичъ, а хоромъ управляетъ г. Мокранияцъ, профессоръ бѣлградской музыкальной школы, обладающій значительной музыкальной эрудиціей и вложившій массу труда и энергии на собраніе, записываніе и обработку своей національной народной и обще-славянской пѣсни. — Качества, наиболее характеризующія капеллу Мокранияца и наиболее цѣнные для всякаго хора — это, доведенная до высокой степени совершенства, стройность и сознательность выполнения, благодаря которымъ чувствуются и понимаются все малѣйшія детали мелодій и гармонизаціи пѣсни, остающейся поэтому полное и цѣльное впечатлѣніе. Концертъ открылся русскимъ народнымъ гимномъ, пропѣтымъ такъ стройно, съ такой строгой и красивой отдѣлкой гармоніи, какъ рѣдко можно услышать и у себя дома. За русскимъ гимномъ послѣдовалъ сербскій національный, вызвавшій дружный взрывъ рукоплесканій всей, переполнявшей залу, публики. — Въ первомъ отдѣленіи публикѣ особенно понравилась сербская пѣсня изъ Косова, такъ называемая «Коло» (хороводная). Во второмъ отдѣленіи выдающимися номерами были черногорское «Коло», музыка Мокранияца, сербская народная пѣсня «Леле! Стано», «Гайдучка» пѣсня.

Интересъ, пропѣтыхъ сербской капеллой, пѣсень сосредоточивается, главнымъ образомъ, на ихъ музыкальной типичности. Помимо, слегка замѣтной въ общемъ стрѣль пѣсень, тенденции къ тягучему часто церковному колориту, въ остальномъ, сербскіи народныя пѣсни совершенно сходны съ родными нашими; тутъ вы слышите ту же полную изящества и особой граціи мелодію Малороссіи, ту же затѣвливую гармонизацію пѣсни великорусской, словомъ, наше родное и хорошо знакомое.

На bis по настоячивому требованію публики было исполнено капеллой нѣсколько общезвѣстныхъ русскихъ пѣсень и повторены гимны русскіи и сербскіи. («Ж. и Иск.»).

— Первый вечеръ камерной музыки, состоявшійся 7 октября въ залѣ реального училища св. Екатерины, привлекъ довольно многочисленную публику, побѣжденную настойчивостью и талантомъ исполнителей. Въ публикѣ очевидно развивается вкусъ къ серьезной музыкѣ и сочувствіе къ пропагандирующему ее кружку нашихъ артистовъ. Прекрасное веденіе дѣла пропаганды камерной музыки въ прошломъ году укрѣпило уваженіе къ артистамъ и породило охоту къ посѣ-

щению вечеровъ. Составъ исполнителей нѣсколько измѣнился; вмѣсто г. Черняховскаго вторая скрипка передана г. Жуковскому, который является вполне на своемъ мѣстѣ. Первымъ былъ сыгранъ квартетъ (G-dur) Гайдна. Квартетъ d-moll Раффа исполнялся въ этотъ вечеръ въ Кіевѣ впервые. Въ этомъ квартетѣ композиторъ переходитъ за предѣлы квартетнаго стиля въ область симфоніи. 1 часть отличается своей необыкновенной шириной, развивающейся въ грандіозное fortissimo. Вторая, чрезвычайно эффектно украшена эфирными trissati въ средней своей части, приобретаетъ торжественный характеръ. Andante основано на сплошномъ соло 1-й скрипки, исполненнымъ г. Синардомъ съ классическимъ спокойствіемъ. Finale слабѣе остальныхъ, но свидѣтельствуеетъ о большой эрудиціи автора въ области контрапункта. Третьимъ номеромъ былъ исполненъ извѣстный квинтетъ Шуберта «Forellen», andante котораго цѣликомъ построено на темѣ романса для пѣнія того же автора. Всѣ артисты прекрасно сыгрались и послѣ каждого номера удостоивались восторженныхъ овацій. Залъ новаго реальнаго училища довольно помѣстителенъ, съ прекрасной вентиляціей и отличается прекрасной акустикой («Ж. и Иск.»).

Рига (отъ нашего корреспондента).—7 октября с. г. въ залѣ Ремесленнаго Общества состоялся второй концертъ Чешскаго Струннаго Квартета изъ Праги, въ составѣ: 1 скрипка—Карлъ Гофманъ, 2-я—Іосифъ Зукъ, альтъ—Оскаръ Незбаль, виолончель—Гакусъ Вицанъ. На программѣ сначала значился Ц-дурный квартетъ Тацѣва, но затѣмъ онъ былъ замѣненъ квартетомъ Сметаны (возможно, что и тутъ сыграла свою роль мѣстная политика маленькаго, смѣшнаго со стороны, націонализма). Кромѣ того, на программѣ значились квартеты Моцарта и Бетховена, Чешскій струнный квартетъ пользуется успѣхомъ, вполне заслуженнымъ: теплота славянскаго лиризма исполнителей, въ соединеніи съ чисто-нѣмецкой основательностью техники и выдержкой въ ансамблѣ даютъ въ результатъ художественную законченность передачи. Аккорды квартета очень чисты, звонокъ и изящень и стройность всего исполненія, по истинѣ, замѣчательна: нѣтъ той тирании первой скрипки, которая въ заурядномъ квартетѣ портитъ ансамбль—его инструменты самостоятельны и каждый умѣетъ и выделяться и ступшеваться, по мѣрѣ надобности, съ равнымъ искусствомъ. Въ мѣстной музыкальной жизни, при отсутствіи постоянныхъ симфоническихъ и камерныхъ собраній, подобные концерты являются

въ высшей степени желательными иотрадными—особенно, если репертуаръ ихъ достаточно свѣжъ и интересенъ.

Программа концерта 7 октября была интересна, главнымъ образомъ, неизгнаннымъ у насъ на Руси квартетомъ чешскаго Глинки—Фридриха Сметаны (род. 1824, ум. 1884), опера котораго «Проданная невѣста» (1866 г.) была не такъ давно поставлена на сценѣ мѣстнаго городского театра (см. нашу корреспонденцію въ № 11 «Рус. Муз. Газ.» за 1894 г.). Этотъ квартетъ въ E-moll носитъ заглавіе «Изъ моей жизни» (Aus meinem Leben) и въ одномъ изъ своихъ писемъ въ 1878 г. (т. е. уже въ то время, какъ Сметана, подобно Бетховену, оглохъ) композиторъ излагаетъ слѣдующимъ образомъ программу композиціи: «I. Allegro vivo appassionato. Любовь къ искусству въ юности, неудовлетворенное томленіе по чему-то не сказанному о предчувствіи близкой бѣды. II. Allegro moderato à la Polka, «Quasi polka» относится къ веселымъ временамъ юности, когда Сметана страстно увлекался танцами и любилъ писать преимущественно танцы, III Largo Sostenuto. Блаженство первой любви къ дѣвицѣ, которая впоследствии стала супругой маэстро (Sic!) IV Vivace. Познаніе націонализма въ музыкѣ, радость объ успѣхахъ; внезапно—протяжное E четвертой октавы: странный звонъ въ ушахъ передъ глухотой композитора (Sic!). Мучительны воспоминанія о началѣ жизненнаго поприще; слабый лучъ надежды и наконецъ—покорность передъ непреодолимой судьбой.»—Квартетъ Сметаны, такимъ образомъ примыкаетъ по направленію къ симфоніи Берліоза «Изъ жизни артиста», Сметана, какъ и Берліозъ, не стѣсняясь, интимничаетъ съ публичкой: Берліозъ говоритъ въ своей программѣ объ отравленіи опиумомъ, а Сметана заявляетъ о своей глухотѣ. Минорное настроеніе квартета, кончающагося элегіей, отчасти напоминаетъ шестую симфонію Чайковскаго. Съ чисто-музыкальной стороны, произведение Сметана не отличается сложностью контрапунктической фактуры, скорое гомофонично; формы довольно расплывчаты и мозаичны; націонализмъ выраженъ довольно слабо, но мелодіи пластичны и ласкаютъ ухо; въ общемъ Сметана звучитъ, какъ звучалъ бы Шубертъ—если бы Шубертъ пользовался чешскими національными мелодіями, не новѣе, на современное ухо, чѣмъ нашъ Глинка въ періодъ Руслана; Сметана вообще-же новаторъ. Очень интересна вторая часть квартета, въ trio которой интересно, сочетались ритмы польки и вальса (кажется, это чешскій «Фуріонтъ»). Вполнѣ современно, съ интерес-

пыми «задержаніями» и гибкими модуляціями, написана третья часть, Largo, въ которомъ, впрочемъ, больше томительнаго страданія à la Вагнеръ или Чайковскій, чѣмъ свѣтлаго блаженства. Возможно, впрочемъ, что такой отбѣнокъ при тонѣ этой части исполнители, взявшіе теперь larghetto вмѣсто largo sostenuto и тѣмъ самымъ подчеркнувшіе рѣзкость диссопирующихъ интерваловъ, не давая слуху отдохнуть на ихъ разрѣшеніяхъ. Реалистически и остроумно сдѣлавъ эпизодикъ со «страннымъ звономъ» и высокимъ E въ послѣдней части, кончающейся прерывающимися, вздыхающими фразками и мрачными пиццикато, напоминая финаль увертюры Бетховена «Коріоланъ». Въ общемъ, квартетъ Сметаны легко усваивается, правится публикѣ, серьезно задумавъ, порядочно выполненъ и долженъ бы запятъ не послѣднее мѣсто въ своевременномъ камерномъ репертуарѣ. Артисты разыграли его отлично, съ увлеченіемъ и пониманіемъ.

Гладко и мило былъ сыгранъ *квартетъ Моцарта въ Д-дуръ* (по каталогу Кёхела № 499), какъ разъ обратный Сметанѣ: блаженство Сметаны отзывается страданіемъ, а серьезность Моцартовскаго Adagio вызываетъ лишь улыбку! Увѣренно и рѣзковато, вполне «стильно» былъ сыгранъ и популярный *квартетъ Бетховена въ Е-маж, соч. 59 № 2*. (изъ «Равузовскихъ», съ темою «Ужъ какъ слава тебѣ» въ Скерцо, символивающей, вѣроятно, дикую веселость «русскихъ варваровъ» и финало съ темой à la Россія).

Всев. Ч-инь.

Харьковъ. По случаю исполнившагося 25-лѣтія со дня основанія Харьк. Отд. И. Р. М. О. и состоящаго при немъ Муз. Уч. (директоръ И. И. Слатинъ), предполагено отпраздновать таковое 3-го ноября. Наканунъ же состоится юбилейное симфонич. собраніе. 100-е со дня основ. Музыкальнаго Училища.



ЗАГРАНИЧНАЯ ХРОНИКА.

Разгарующійся оперный сезонъ на западѣ покуда не далъ ничего выдающагося по части новинокъ. Въ Буда-Пештѣ исполнена въ 1-ый разъ съ успѣхомъ «Mathias Corvinus» патристическаго опера Карла Фротцера. (псевд. Ауэра). Въ Веймарѣ — «Mataswintha» оп. Кс. Шарвенки (4 октбрл). «Winavoh», одноактная оп. Lion'a — въ Аугсбургѣ, безъ успѣха. Двѣ также одноактныя оперы: «Gloria» Брюлля и «Runenzauber» Эмми Гартмана — въ Гамбургѣ. «Clara Detlin» Meyerobebersleben'a поставлена въ 1-ый разъ съ успѣхомъ въ Мангеймѣ. Въ Прагѣ — «Снѣжинка» Смареель. Новинкой для Бремена явился «Отелло» Верди, для Брюсселя—«Deux Billets» Фердинанда Пуаза, для Дрездена — «Der vierjährige Posten» Фр. Шуберта (текстъ Кёрнера), написанная въ 1815 г., для Вьенн—«Проданная Невѣста» Сметаны.

Устройство Вагнерскаго музея въ Эйзенахѣ окончено. Цѣлый этажъ огромнаго зданія занятъ помѣщеніемъ бібліотеки, представляющей изъ себя полное собраніе музыкальныхъ и литературныхъ произведеній Вагнера. Въ нижнемъ этажѣ помѣщена остальная часть коллекціи Вагнеровскаго музея, состоящая изъ портретовъ и бюстовъ, какъ

самаго композитора, такъ и членовъ его семьи, его друзей, исполнителей его произведеній, затѣмъ картины и гравюры, изображающія различные сцены изъ его драмъ, наконецъ, богатѣйшее собраніе автографовъ. Музей открытъ для публики.

— Въ Брауншвейгѣ открылась съ 21-го сентября театральная выставка.

— На родинѣ Шумана, въ Цвиккау будетъ воздвигнутъ двойной монументъ композитору и его женѣ Клэрѣ Шуманъ.

— Въ Вьенѣ, у г-жи Майергоферъ найдены три, неизвестныя до сихъ поръ, пѣсни Франца Шуберта. Подобнаго рода находка сдѣлана въ бібліотекѣ Тевтонскаго Ордена въ Троппау (Силезія). Найдены двѣ автографы партитуры Бетховена— два марша, сочиненные въ 1809 и въ 1810 гг. и посвященные эрцгерцогу Антонию-Виктору. Въ Цюрихѣ найденъ также неизвестный манускриптъ Р. Вагнера, озаглавленный: *Вторая концертная увертюра*.

Изъ произведеній русскихъ авторовъ исполнялись въ послѣднее время: Глинки «Жизнь за Царя» оп. въ Парижѣ. Римскаго-Корсакова «Майская ночь» опера, въ Прагѣ, «Шехеразада» симф. сюита въ Берлинѣ. Рубинштейна «Маккавей» оп.

въ Прагѣ; виолончельный концертъ въ Кельпѣ, Брюсселѣ и Львѣжѣ (исп. М. Левенсонъ); балетная муз. изъ оп. «Фермоорсъ» въ Парижѣ. *Чайковскаго* «Andante» изъ ор. 11 въ Парижѣ.

— Изъ Русскихъ виртуозовъ обратили на себя вниманіе: Станиславъ Барцниновичъ, скрипачъ, проф. Варшавской консерваторіи, выступившій въ Парижѣ; піанисты Іос. Слвинскій и Осипъ Габриловичъ въ Берлинѣ.

— Пѣвица Сибѣгурская съ успѣхомъ выступила въ Миланѣ, въ оп. «Сельская Честь».

Наша соотечественница кievлянка М. Романовская, съ успѣхомъ дебютировавшая въ концѣ прошлаго сезона на кievской оперной сценѣ, по свѣдѣніямъ итальянскихъ газетъ, въ настоящее время поетъ на сценѣ Teatro Sociale въ городѣ Тревилю. Г-жа Романовская пользуется у итальянцевъ хорошимъ успѣхомъ, особенно въ роли Маргариты въ оперѣ «Фаустъ» Гуно.





БИБЛИОГРАФІЯ.

НОВЫЕ ДЕСЯТЬ РОМАНСОВЪ

М. А. Балакирева.

Уже давно не появлялось никакихъ новыхъ произведеній М. А. Балакирева. Последнее изъ нихъ, 4-ая мазурка, было издано въ 1886 году.

Этотъ композиторъ болѣе нежели кто либо не стремится наводнять рынокъ своими композиціями, болѣе нежели кто не ищетъ дешевой славы или популярности. Вотъ почему имъ издано сравнительно немного произведений, отличающихся за то удивительнымъ мастерствомъ, обдуманностью и законченностью, не говоря уже про ихъ оригинальность, глубину замысла и звуковую красоту.

Естественно, что всякое новое произведение старѣйшаго изъ оставшихся въ живыхъ представителей и дѣятелей въ области русской музыки, творца «Тамары»¹⁾, «Исламея»²⁾ и глубокаго знатока русской народной пѣсни, какимъ онъ заявилъ себя въ своемъ замѣчательномъ сборникѣ этихъ пѣсень, возбуждаетъ большой интересъ среди знатоковъ и любителей русской музыки.

Къ 20-ти имѣющимся романсамъ Балакирева (последніе изъ нихъ появились въ 60-хъ годахъ) прибавились недавно изданные еще 10 романсовъ.

Постараемся выяснитъ ихъ эстетическое значеніе.

1. «Надъ озеромъ». Слова гр. Голенищева-Кутузова. Des-dur. Allegretto. Прелестная художественная картинка съ лирическимъ порывомъ въ концѣ. Начинается романсъ изъ

Cis dur фигурой сопровожденія р., въ правой рукѣ, повторяющейся 6 разъ и, вѣроятно, рвущоющей спокойно-колеблющуюся воданую поверхность озера.

Первый стихъ въ серединѣ (послѣ слова «задумчивый») прерывается красивымъ пассажемъ въ правой рукѣ, повторяющемся въ нѣсколько пномъ видѣ и послѣ конца этого стиха (послѣ слова «далскія»). Первый куплетъ имѣетъ характеръ пейзажный, описательный: озеро ночью при лунномъ освѣщеніи. Со второго куплета наступаетъ Des-dur, сохраняющійся до конца ромаса. Очень красивы и умѣстны спускающіяся триоли pp. Scherzando сопровождающія слова: «плещуть, таятся, ласкательно—нѣжныя» (воды).

Эти триоли, при словахъ «слышатся думы и страсти безбрежныя», смѣняются прежними колеблющимися дуолями, болѣе спокойными, съ характеромъ какой то затаенности.

Въ началѣ послѣдняго куплета, со словами: «вѣжнть, пугаетъ», триоли снова возвращаются. Со слѣдующаго стиха музыка рѣзко измѣняется, правдиво передавая вопросы и отвѣты текста. Эффектно и горячо заключается романсъ словами: «безъ оглядки бы купулся».

2. Пустыня. Слова А. Жемчужникова. Cis-moll. Assai lento martiale. Первые два куплета, сообразно съ текстомъ, мрачнаго маршеобразнаго характера съ неизвѣнно отбиваемыми въ басу Cis съ его октавой.



¹⁾ Партитура издана въ Юнѣ 1884 г.

²⁾ Изданъ въ Мартѣ 1870 г.

На этой постоянной ритмической фигурѣ *Cis* изобрѣтательно выстроены различныя гармоніи. Интересна одна деталь. Послѣ словъ: «хоть вѣтеръ бы пахнулъ», на фонѣ неизмѣннаго *Cis* въ басу три раза появляются раздѣленные паузами быстрыя фигуры — триоли шестнадцатыми (*leggiere*), иллюстрирующія приведенныя слова текста.

Въ третьемъ куплетѣ, со словами надежды «впередъ, впередъ», мрачное настроеніе въ музыкѣ смѣняется радостной надеждой, прекрасно выраженной вокальными фразами. Со словами: «тамъ я въ тѣни» фразы эти становятся болѣе пѣвучими и сопровождаются до конца романа непрерывными ударами аккордовъ триолями. Очень красива въ сопровожденіи имитация фразъ голоса: «бесѣдуя съ природою живою»; но очевидно композиторъ рассчитываетъ на незауряднаго аккомпаниатора, которому лѣвой рукой приходится брать подрядъ четыре децимы въ то время, какъ въ правой продолжаютъ триоли съ верхней имитирующей голосъ фразой. Въ заключеніи романа въ басу снова появляется маршеобразная фигура на *Cis* съ сохраненіемъ триолей аккордами въ правой рукѣ. Это какъ бы воспоминаніе путника о пройденномъ пути. То же говорить и текстъ передъ этимъ: «и на всегда забуду тоску пути лежащаго за мной».

3. «Не пѣнятся море». Слова гр. А. Толстаго. *G-dur*, *Allegretto*. Сопровожденіе представляется изъ себя съ начала до конца романа въ некоторомъ родѣ *regretium mobile*: въ каждомъ тактѣ всѣ $\frac{2}{3}$ слѣдуютъ и звучатъ безъ паузы, при чемъ характеръ тихаго колебанія остается безъ измѣненія до конца. Это остроумный приемъ для изображенія морскаго штиля.

Въ голосѣ короткія фразы повторяются даже въ предѣлахъ одного куплета, но сопровожденіе ихъ измѣняется. Несмотря на это, все же впечатлѣніе получается довольно монотонное и вообще романсъ длиннѣе непо тексту. Стихотвореніе состоитъ всего изъ двухъ куплетовъ. Послѣдніе два стиха второго куплета повторяются совершенно безъ нужды, къ тому же фразки въ голосѣ — тѣ же, что и въ первыхъ двухъ стихахъ этого куплета, только заключеніе въ голосѣ, ради закругленности формы, при повтореніи словъ: «съ родни ей спокойное море», растянуто вмѣсто прежнихъ пяти — на девять тактовъ; это повтореніе вызвало въ свою очередь, въ тѣхъ же цѣляхъ формы, фортепьянное *solo* въ восемнадцать тактовъ, построенное на широкихъ фигурахъ въ лѣвой рукѣ съ постояннымъ *G* внизу, очень

красивое по музыкѣ, но мало мотивированное текстомъ; въ правой рукѣ вспоминаются уже бывшія въ голосѣ короткія фразы.

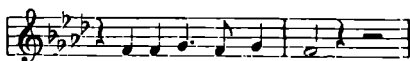
4. «Когда волнуется». Слова М. Ю. Лермонтова *F-dur*, *Andantino*. Чудесное стихотвореніе нашло себѣ вполне соответствующее воплощеніе въ музыкѣ: это маленькій гимнъ Творцу души, созерцающей природу. Голосъ чутко и правдиво отражаетъ слова поэта. Каждый изъ четырехъ куплетовъ начинается одинаковой мелодической фразой.



Это способствуетъ единству и цѣльности настроенія во всемъ романсѣ. Музыка первыхъ двухъ куплетовъ одинакова въ голосѣ и сопровожденіи, только послѣдній стихъ во второмъ куплетѣ: «привѣтливо киваетъ головой» перенесенъ на квинту вверхъ съ измѣненіемъ сопровожденія. Такимъ образомъ получается необходимое нарастаніе свѣтлаго настроенія къ третьему куплету. Голосъ третьяго куплета, кромѣ послѣдняго стиха, тотъ-же, что и въ первыхъ двухъ куплетахъ, а сопровожденіе видоизмѣнено фигурацией въ триоляхъ шестнадцатыми на фонѣ бывшей уже гармоніи начала первыхъ куплетовъ получается иллюстрація къ словамъ: «когда студеныя ключи играя по оврагу». Послѣдній стихъ этого куплета съ новой вокальной фразой временно ведетъ въ *D-moll*. Сопровожденіе этого куплета написано довольно виртуозно и требуетъ незауряднаго аккомпаниатора. Въ послѣднемъ куплетѣ музыка совершенно новая (кромѣ вокальной фразы перваго стиха — прежней). Сопровожденіе аккордами въ триоляхъ восьмыми интересно по гармоніи. Настроеніе все растетъ до восторженнаго возгласа: «и счастье я могу достигнуть на землѣ». Эти слова имѣютъ самую высокую тесситуру въ романсѣ; въ послѣднемъ же стихѣ: «и въ небесахъ я вижу Бога» тесситура уже понижается; — этотъ приемъ очень правдиво выражаетъ охватившее душу религиозное настроеніе, когда поэтъ созерцающій природу преклоняется предъ величіемъ Создателя. Настроеніе доходитъ до полнаго религіознаго экстаза при повтореніи послѣдняго стиха съ расширенной вокальной фразой. Голосъ замедляетъ отъ полноты религіознаго чувства и сопровожденіе *solo* выражаетъ это чувство со своей простой, но мощной гармонизаціей одними трезвучіями: I, VI, II, IV, III, II и I ступеней строя *F-dur*. Такое повтореніе послѣдняго стиха нельзя не допустить, такъ какъ оно усп-

ливаает впечатлѣніе дѣлаго. Вообще сопровожденіе въ этомъ романсѣ имѣетъ довольно самостоятельное значеніе. Романсъ великолѣпнѣе по замыслу и фактурѣ.

5) «Я любила его». Словъ А. Кольцова. Des-dur. Allegro passionato. Романсъ написанъ горячо. Первые два куплета имѣютъ одинаковую музыку въ голосѣ и сопровожденіи; но второй куплетъ, со словъ: «только съ нимъ лишь однимъ», транспонированъ на тонъ внизъ въ Ces-dur. Каждому короткому стиху въ этихъ куплетахъ соответствуютъ короткія отрывистыя вокальныя фразы, при чемъ первые два стиха въ каждомъ куплетѣ съ одинаковой фразой, основанной лишь на двухъ нотахъ.



Я лю-би-ла е-го.

Все это, вмѣстѣ съ общей ритмикой, придаетъ музыкѣ характеръ безпокойной и настойчивой страстности. Переходъ къ третьему куплету основанъ на энгармонической модуляціи. Новыя, болѣе пѣвучія, фразы повторяются въ послѣднихъ двухъ стихахъ этого куплета съ неболышимъ измѣненіемъ, вызваннымъ смысломъ слова: «замираю». Сопровожденіе—красивая гармоническая фигурація.

Четвертый куплетъ начинается въ голосѣ parlando на одной нотѣ gis: «вотъ идетъ онъ, поетъ»; это правдиво и оттѣняетъ послѣдующее. Затѣмъ, сообразно тексту, темпъ мѣняется на Andante и, какъ бы издали, слышится отголосокъ пѣсни: «гдѣ ты зорька моя».

Этотъ напѣвъ сейчасъ же повторяется, въ видѣ эхо, въ сопровожденіи; относящееся къ нему обозначеніе quasi Flauto понятно не исполнимо на фортепьяно; (хотя, правда, хорошій пианистъ непременно здѣсь измѣнитъ ударъ, но за то оно даетъ понятіе идею композитора). Сейчасъ же послѣ этого темпъ измѣняется въ Vivo agitato, въ голосѣ—короткая фраза: «вотъ онъ руку беретъ», а въ сопровожденіи малый нонаккордъ; фраза голоса прерывается сопровожденіемъ, представляющимъ осложненную имитацію голосу, красиво гармонизованную. Эта фраза голоса и сопровожденіе, въ той же гармонизаціи, повторяются сейчасъ же малой терціей выше при словахъ: «вотъ цѣлуетъ меня»; этотъ приемъ идетъ къ дѣлу, давая ростъ музыкѣ соответственно смыслу текста. Тѣ же слова (послѣдній стихъ этого куплета) повторяются въ нѣсколько измѣненной и растянутой въ голосѣ фразой; а въ сопровожденіи тѣмъ временемъ подготавливается доминантсептаккордъ первоначальнаго строя Des-

dur, и музыка начала романса возвращается, но нѣсколько измѣнена. Здѣсь, послѣ словъ: «милый другъ», слышится сначала въ сопровожденіи, а потомъ уже въ голосѣ знакомая характерная фраза. Со словъ: «я волнуется грудь»—музыка новая, темпъ ускоренъ и настроеніе растетъ въ горячности; сопровожденіе очень эффектно, особенно само заключеніе (послѣдніе восемь тактовъ), когда X звучитъ синкопически главная фраза всего романса.

6. Сосна. Изъ Гейне, переводъ М. Ю. Лермонтова. Fis moll Adagio.—Чудесная картинка эта начинается ударомъ октавы на Cis, quasi Corgni (здѣсь мы вторично встрѣчаемъ намекъ на оркестровый эффектъ). Первый куплетъ, Adagio, очень простыми средствами, а именно, медленно—спускающимися внизъ аккордами, по хроматическому басу, передаетъ впечатлѣніе мрачнаго суроваго сѣвера.

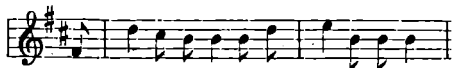
При словахъ: «и дремлетъ, качаясь»—въ басу, на нижнемъ Cis (доминантѣ строя Fis) появляются качающіяся тріолы гармонической фигураціи.

Все это производитъ надлежащее впечатлѣніе бѣдности, суровости. Но вотъ музыка рѣзко измѣняется, появляется tremolo на трезвучіи D-dur (VI ступень строя Fis) въ Allegretto agitato; на этомъ фонѣ, черезчуръ уже бѣдномъ, оживившійся голосъ продолжаетъ свой рассказъ. Со словами: «одна и грустна, па утесѣ горючемъ», въ сопровожденіи наступаетъ чрезвычайно милый эпизодъ въ восточномъ стилѣ. Онъ основанъ на постоянномъ D въ басу, остающимся звучать до самого конца романса, кромѣ заключительной каденціи; гармонизація звучитъ тихо и нѣжно, ритмъ интересенъ съ постоянными ударами на второмъ, слабомъ, полувремени такта. Единственный недостатокъ этого эпизода: онъ очень кратокъ (шесть тактовъ) и обрывается вмѣстѣ съ голосомъ на терць-кварт-аккордѣ II ступени строя Fis, послѣ чего сразу слѣдуетъ заключительная каденція въ первоначальномъ темпѣ Adagio. Но это все вызвано самимъ текстомъ стихотворенія, эпизодъ является мимолетной картинкой юга и пальмы. Романсъ вообще отличается лаконичностью и повтореній какъ словъ, такъ и музыки въ немъ вовсе нѣтъ.

7. «Nachtstück» (Вчерашняя ночь...) Слова А. Хомякова. D-dur. Andante. Первые два стиха съ одинаковой вокальной фразой на сопровожденіи синкопами, начинающемся какъ бы въ H-moll (VI ступ. D-dur).

При третьемъ, короткомъ стихѣ: «такъ ясно»

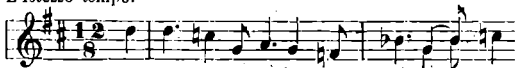
уклонение въ *Cis-dur*. Возвращение въ первоначальный строй, къ *H-moll*-ному трезвучию, въ одномъ сопровожденіи, безъ голоса, растянуто на три такта, несмотря на то, что послѣ словъ «такъ ясно», стоитъ только запятая, мысль еще не кончена и слушатель ждетъ дальнѣйшаго: «что глядя на холмы». Слѣдующіе два стиха съ одинаковой новой вокальной фразой.



Что глядя на холмы и дремлющій лѣсъ...

Все предъидущее музыкальное настроеніе находитъ себѣ заключеніе въ благоговѣйномъ вогласѣ: «о жить въ этомъ мірѣ чудесь—прекрасно!» Здѣсь (*L'istesso tempo*) сопровождение синкопами прекращается, переходя въ непрерывно колеблющіеся элементы аккордовъ (сначала только въ правой рукѣ), а ритмъ измѣняется въ $12/8$, кстати сказать, болѣе идущій къ разбѣру стихотворенія. Со словами, «прекрасны и волны», наступаетъ *B-dur* (*V* ступ.) и является новая вокальная

L'istesso tempo.



Прекрасны и волны и даль степей...

фраза, сохраняющаяся и въ слѣдующемъ стихѣ съ тѣмъ же сопровожденіемъ. Въ слѣдующихъ затѣмъ двухъ стихахъ со словъ: «прекрасна любовь!».. та же фраза снова повторяется два раза, но транспонирована на тонъ выше, въ *C-dur*; этимъ приемомъ достигнута ростъ настроенія соответственно тексту; смысломъ текста можно объяснить и настойчивое повтореніе четыре раза одной и той же вокальной фразы. Еще большаго подъема достигаетъ настроеніе при словахъ: «и пѣсень восторгъ».. (*passionato*) съ новой фразой въ голосѣ на фонѣ квартсекст-аккорда *D-dur*, очень густо звучащаго, какъ и вообще сопровождение этихъ двухъ стиховъ. Со вторымъ изъ нихъ: «и слава—сопровождение модулируетъ въ септаккордъ *E-dur* посредствомъ секундакорда *V* ступени этого строя, непосредственно слѣдующею послѣ *D-dur*-наго квартсекстаккорда.

Затѣмъ, въ четырехъ тактахъ сопровожденія, безъ голоса, основанномъ на обращеніяхъ уменьшеннаго септаккорда *VII* ступени, звучащихъ на педали *D*, будущей тоникѣ, подготовлено возвращеніе музыки начала романса въ $4/4$; но при словахъ: «надъ бездною» наступаютъ снова $12/8$ съ колеблющимися шестнад-

цатыми, какъ бы иллюстрирующими эти слова. Вокальная фраза, одинаковая для слѣдующихъ двухъ стиховъ, есть нѣсколько видовъизмѣненная фраза начала романса на словахъ: «что глядя на холмы (4). Также и фраза: «лучше намъ въ той вышинѣ» есть знакомая фраза: «о жить въ этомъ мірѣ чудесь», начала романса, но съ другимъ сопровожденіемъ. Сопровождение здѣсь, со словъ: «надъ бездною» очень звучно и интересно по гармоніи; разныя послѣдованія кончаются внезапной модуляціей въ *Cis-dur* при словѣ: «надвѣздной», когда мистическій экстазъ достигаетъ полнаго напряженія.

Слова: «въ той вышинѣ надвѣздной», повторяются еще разъ р съ благоговѣйнымъ чувствомъ, въ низкомъ регистрѣ голоса, на фонѣ красивой гармонизаціи, приводящей въ *D-dur* посредствомъ плавающей каденціи. Весь романсъ и особенно превосходный его конецъ дышетъ выдержаннымъ религіознымъ мистицизмомъ. По музыкѣ онъ нѣсколько растянутъ благодаря повтореніямъ.

8) «Какъ наладили». Слова Л. Мея. *H-moll. Allegro Vivo*. Романсъ (къ этой вещи совершенно не идетъ это названіе) прекрасенъ по фактурѣ и рѣзко отличается отъ всѣхъ прочихъ этой серіи своимъ чисто русскимъ, скорошескимъ пошибомъ, строго выдержаннымъ до конца. Первые шесть стиховъ въ голосѣ имѣютъ характеръ скороговорки съ повторяющимся напѣвомъ (наговоромъ) первыхъ двухъ двустушихъ. Сопровождение очень незатѣйливо съ короткими форшлагами какъ бы въ подражаніе тренькакой старинныхъ народныхъ инструментовъ, хотя бы, напримеръ, балалайкѣ.

Средняя часть романса—обращеніе развеселаго деревенскаго кутилы, притворяющагося дурачкомъ—къ рѣкѣ, начиная со словъ «ужъ я къ рѣченкѣ пойду» (16 тактовъ) характера болѣе спокойнаго, съ напѣвомъ болѣе плавнымъ.

Здѣсь точныхъ повтореній не встрѣчается, за исключеніемъ одной и той же фразы голоса на слова: «говорятъ мнѣ».. и: «поклонюсь тебѣ».. да и то нѣсколько измѣненной. Сопровождение самостоятельно слѣдуетъ за голосомъ. Затѣмъ музыка принимаетъ характеръ начала, но становится еще болѣе бойкой. Сопровождение собственно то же, что и въ первыхъ шести тактахъ романса, но прежнія восьмья съ короткими форшлагами здѣсь измѣнены въ сплошныя шестнадцатыя безъ форшлаговъ.

Голосъ снова переходитъ въ скороговорку въ характерѣ начала и кончается, при послѣднемъ словѣ: «кабака», на долгомъ *H*.—пріемъ многихъ русскихъ народныхъ пѣсень.

Отсюда сопровождение дѣлается еще звучнѣе отъ присоединяющихся ударовъ въ басу Н, съ короткимъ форшлагомъ, и его нижней октавы; поэтому плясовой расхлывшійся характеръ является еще болѣе подчеркнутымъ. Красива бѣгущая вверхъ фигурація на нотахъ (Н, D, Fis) основного Н-moll-наго трезвучія съ заключительнымъ кадансомъ изъ квинтсекстаккорда II ступени. Замѣтимъ, кстати, что во всемъ романсѣ употребленіе доминантовой гармоніи чрезвычайно ограничено, должно быть для болѣе чистаго выраженія русскаго стиля.

9) «Среди цвѣтовъ поры осенней». Слова И. Аксакова. В-moll. Allegro moderato. Здѣсь просто, искренно и поэтически передано настроеніе текста: воспоминаніе объ утраченной, несомнѣнно счастливой, юности; настроеніе сразу очерчено уже въ первыхъ четырехъ тактахъ вступленія, безъ голоса, совершенно одинаковыхъ, кромѣ небольшого измѣненія въ послѣднемъ изъ нихъ, и являющихся также и въ концѣ романса, заключая его такимъ образомъ въ художественную рамку. Голосъ вездѣ непрерывно слѣдуетъ за текстомъ и повтореній музыки не встрѣчается. Сопровоженіе синкопами скромно, но гармонизовано благородно.

Романсъ все время не выходитъ изъ предѣловъ В-moll, только въ самомъ концѣ выдѣлена вокальная фраза: «привѣтъ изъ юности моей» (pp. poco ritenuto); его довольно неопредѣленно кончаетъ голосъ въѣ строя В-moll; въ сопровоженіи гармоническое блужданіе на нижнемъ Сес. Это уклоненіе изъ строя В-moll на протяженіи всего двухъ тактовъ и въ самомъ концѣ, съ наступленіемъ затѣмъ прежняго В-moll въ сопровоженіи, совсѣмъ неожиданно, тѣмъ болѣе, что текстъ, казалось бы, и не вызываетъ этого.

10) «Догораетъ румяный закатъ». Слова В. Кульчичскаго. Fis-dur. Andante. Стихотвореніе неизвѣстнаго, вѣроятно юнаго, автора написано безъ всякихъ претензій, не лишено свѣжести и задушевности, но и наивности. Музыка носитъ въ себѣ его характеръ, она задушевно, искренна, но въ ней выражено гораздо болѣе, чѣмъ въ самомъ стихотвореніи, кромѣ звуковой красоты—она глубока, чего совсѣмъ нельзя сказать про стихотвореніе. Начало романса очень поэтично. Мѣрные удары аккордовъ восьмыми pp. (начиная съ VI ступени строя Fis) удачно и просто иллюстрируютъ слова: «догораетъ румяный закатъ», которыя съ неменьшей простотой и правдивостью переданы въ голосѣ. Послѣ словъ: «меркнуть вершины»—въ басу спускающаяся фигурація шестнадцатыми

съ внезапной модуляціей на ея фонѣ изъ Fis-dur въ fis-moll; при третьемъ стихѣ: «тихий вечеръ дремотой объять» повторяется начальная фраза голоса нѣсколько измѣненная на другомъ сопровоженіи, въ которомъ восходящая фигурація въ лѣвой рукѣ образуется вмѣстѣ съ непрерывающимися ударами аккордовъ восьмыми въ правой—красивый фонъ изъ большого нонаккорда.

Въ послѣднемъ стихѣ перваго куплета при словахъ: «опѣмили лѣса», голосъ дѣлается неподвижнымъ на нотѣ Е, а сопровоженіе модулируетъ, посредствомъ уменьшеннаго септаккорда, въ cis-dur-ное трезвучіе, остающееся четыре такта; все это вполне отвѣчаетъ смыслу словъ. Охваченный тишиной вечера, поэтъ вспоминаетъ невозвратное прошлое; какое именно—въ стихотвореніи не выяснено; грустное же настроеніе прекрасно передано музыкой. Ритмъ измѣняется въ $\frac{3}{8}$ и первая же фраза втораго куплета: «о забудь, мое сердце, тѣ дни», звучитъ очень искренно на красивомъ по гармоніи сопровоженіи.

Третій стихъ этого куплета: «мое бѣдное сердце усни», повторяется два раза, причемъ второй разъ та же фраза голоса и сопровоженіе транспонированы на тонъ выше. Чрезвычайно красиво и художественно сопровоженіе безъ голоса послѣ словъ: «дорогія мгновенья», и переходъ къ третьему, послѣднему, куплету. Здѣсь, послѣ увеличеннаго секстаккорда, на фонѣ котораго повторяются отголоскомъ двѣ послѣднія ноты вокальной фразы простымъ ритмическимъ приемомъ, замѣной прежнихъ колебаній восьмыми—шестнадцатыми, прекрасно иллюстрированы слова: «изъ за тучи показалась луна». Эти шестнадцатыя, усиливая звучность сопровоженія, остаются до конца романса. Первые два стиха этого послѣдняго куплета въ голосѣ тѣ же, что и первые два стиха начала романса, съ тѣмъ же почти сопровоженіемъ, по гармоніи, лишь ритмически измѣненнымъ. Это художественно и имѣетъ логическое основаніе: измѣнилась картина природы, ландшафтъ оживился луннымъ блескомъ (шестнадцатыя въ правой рукѣ), основное же настроеніе осталось безутѣшнымъ. Очень красивы въ сопровоженіи имитация голосу послѣ словъ: «показалась луна» и «поляны». Послѣдняя вокальная фраза—въ низкомъ регистрѣ оканчивается на квинтѣ; она искренна въ выраженіи тихой скорби. Сопровоженіе вообще и послѣдняго куплета въ особенности очень звучно, красиво и цвѣтисто гармонизовано.

Г. Тимофѣевъ.

«Золото Рейна. Вступленіе къ трилогіи: Кольцо Нибелунга». Сочиненіе Р. Вагнера. Русскій переводъ И. Тюменева. Изданіе для пѣнія съ фортепіано, ц. 3 руб. П. Юргенсонъ, Москва 1896 г.

Поговорить подробнѣе объ этомъ славномъ изданіи намъ придется, вѣроятно, когда оно будетъ вполне закончено. Теперь же можно лишь констатировать полнѣйшую удачность начала его. Переводъ, сдѣланный г. Тюменевымъ, не только вѣрно передаетъ смыслъ подлинника, но и сохраняетъ насколько возможно внѣшнюю характерность поэтической рѣчи Вагнера. Оригинальность стихосложенія, плохо подающаяся метрическимъ законамъ русскаго стиха, разубѣется, сильно поблѣднѣла въ переводѣ, почти превратившись въ прозаически-свободную, кой-гдѣ выдерживающую характеръ размѣренности, рѣчи; но, это уже не вина переводчика, какъ не его вина—невозможность сохранить въ переводѣ употребляемый Вагнеромъ старинный, колоритный приемъ аллитераціи. Все же, рѣчи боговъ, карловъ, великановъ и пр. элементарно-космогоническихъ образовъ драмы въ возможной степеніи сохранили свою силу, грубость, коренатость и даже свободу.

Музыкальная сторона изданія представляетъ перепечатку *облегченнаго* Клейнмихелевскаго клавираускуга, достоинство котораго заключается въ его фортепьянной удобоисполнимости и въ способствованіи легкому, хотя и поверхностному, схватыванію музыкальныхъ основъ первой драмы (завязки) „Нибелунговъ“, этой мрачной и дикой пѣсни пессимизма, заканчивающейся заглушаемымъ ликованіями „Валгаллы“ стихомъ:

«Ложь одна всюду царить на землѣ».

Изданіе это приноситъ великую честь дѣятельности г. Юргенсона, тѣмъ болѣе, что по нынѣшнимъ временамъ для издателя явилось бы гораздо выгоднѣе заняться перепечаткой во всевозможныхъ видахъ и переложеніяхъ пѣсенокъ Турриду, Каніо, Педды и т. п. произведеницъ, всегда пользующихся бойкимъ спросомъ.

М.

Всеволодъ Чехихинъ. «Отголоски Оперы и Концерта. Забѣтки музыкальнаго ли-

тератора. (1888—1895 гг.)». Изд. Н. Ф. Финдейзена. СПб. 1896 г.

Въ небольшомъ предисловіи авторъ излагаетъ свои воззрѣнія на сущность музыкальной критики, воззрѣнія лежавшія въ основаніи его семилѣтней критической дѣятельности въ качествѣ сотрудника „Рижскаго Вѣстника“. „Путемъ разбора формы музыкальнаго произведенія“, говорить онъ, можно съ извѣстной достовѣрностью провѣрить слагающееся при слушаніи композиціи ощущеніе; путемъ комбинирования ряда ощущеній, можно сдѣлать по аналогіи выводъ объ идеѣ композиціи, найдя идею, „можно привести ее въ связь съ аналогичными идеями другихъ искусствъ и вѣвяными времени... Подобнымъ-же образомъ критика должна разбирать и исполненіе композиціи: внѣшнія средства и индивидуальность исполнителя должны быть предметомъ столь-же точныхъ изслѣдованій и столь-же осторожныхъ сужденій, какъ формы и идеи композиціи...“ Примѣненіемъ этихъ приемовъ въ размѣрахъ допускаемыхъ узкими рамками газетныхъ рецензій авторъ достигъ того, что его критическія замѣтки явились вполне достойными изданія отдѣльной книгой. Отсутствие одностороннихъ похвалъ или порицаній, требуемыхъ интересомъ дня, нуждой минуты, серьезное, вдумчивое отношеніе къ произведеніямъ искусства, проносимымъ теченіемъ рижской музыкальной жизни, придаютъ „замѣткамъ муз. литератора“ содержательность, независимую отъ приуроченія каждой изъ нихъ къ той или иной датѣ. Изобиліе афоризмовъ, характеристикъ, сравненій, изъ которыхъ многія достигаютъ дѣйствительной художественности, въ значительной степеніи увеличиваютъ интересъ и привлекательность этихъ критическихъ миниатюръ. Разнообразіе содержанія, обусловленное пѣмецки-серьезною музыкальною жизнью Риги, также составляетъ не послѣднее достоинство книги, не только легко и съ удовольствіемъ читаемой, но и вызывающей на многія размысленія. Содержаніе это систематизировано слѣдующимъ образомъ: 1-ый изъ 2-хъ отдѣловъ составленъ замѣтками объ оперѣ и оперныхъ артистахъ, 2-ой—замѣтками о концертахъ, пѣвцахъ и виртуозахъ; къ этимъ двумъ отдѣламъ примыкаютъ въ видѣ добавленія отчеты о дилетантской музыкѣ. Въ послѣдовательномъ порядкѣ предъ читателемъ проходятъ

группы оперных композиторовъ, итальянскихъ (Перголези, Россини, Беллини, Доницетти, Верди, Понкиелли, Маскани, Леонкавалло), французскихъ (Меюль, Буальде, Оберъ, Галеви, Мейерберъ, Гуно, Бизэ, Тома), нѣмецкихъ (Глюкъ, Моцартъ, Бетховенъ, Веберъ, Николаи, Флотовъ, Лорцингъ, Маршнеръ, Шуманъ, Вагнеръ, Гольдмаркъ, Энна) и русскихъ (Глинка, Чайковский, Рубинштейнъ). За ними слѣдуютъ авторы ораторной, симфонической и камерной музыки. Процессія замыкается многочисленной группой знаменитыхъ иъцовъ и виртуозовъ. Каждый проходитъ подъ лучомъ бѣглой характеристики, каждый уноситъ съ собой мѣткое словечко опредѣленія. Прохождение совершается легко и свободно, не замедляясь грузнымъ балластомъ педагогически-теоретическихъ изслѣдованій, методически изгнанныхъ авторовъ изъ своихъ замѣтокъ.

Слѣдуетъ пожелать, чтобы настоящая книга нашла себѣ читателей.

М.

Воспоминанія о П. И. Чайковскомъ Н. Кашкина. Проф. Московской консерваторіи. Москва 1896. Изд. П. Юргенсона.

Настоящія воспоминанія г. Кашкина о Чайковскомъ являются самыми подробными и, пожалуй, наиболѣе интересными изъ всѣхъ подобныхъ воспоминаній лицъ, близко знавшихъ рано угасшаго художника и опубликовавшихъ до сихъ поръ свои воспоминанія. Наиболѣе полнымъ въ этихъ воспоминаніяхъ является московскій періодъ дѣятельности Чайковского, послѣдовавшій непосредственно за его окончаніемъ курса въ Петербургской консерваторіи. Г. Кашкинъ приводитъ цѣлый рядъ данныхъ для объясненія и характеристики этого перваго періода дѣятельности Чайковского. Здѣсь мы встрѣчаемся съ первыми опытами въ композиціи, неудачами и удачами, успѣхомъ и неуспѣхомъ. Крайне интересны опредѣленія отношеній П. И. къ братьямъ Рубинштейнамъ и вполнѣ — кстати сказать — необъяснимо непониманіе А. Г. Рубинштейна характера таланта его геніальнаго ученика. Если онъ часто непонималъ и отрицалъ достоинства многихъ замѣчательнѣйшихъ созданій Чайковского, то какъ онъ могъ обижаться, что его собственное творчество могло остаться непонятымъ и не признаннымъ? Слѣпота-ли эта, близорукость-ли, самогнѣние или — тяжело признаться — зависть въ превосходствѣ таланта своего даровитаго ученика?..

Многіе факты профессорской дѣятельности Чайковского проходятъ живо передъ читателями. Интересно поклоненіе и анекдотическое «страданіе» П. И. за одного изъ своихъ кумировъ — Глинку. Послѣ освященія Московской консерваторіи, у Н. Рубинштейна, послѣ обѣда затѣяли музыку и Ч. рѣшилъ, что первой музыкой во вновь открытой консерваторіи должна быть музыка Глинки, а потому сыгралъ самъ наизусть увертюру изъ *Русмана и Людмилы*. Послѣ извѣстнаго покушенія Каракѣзова, когда въ большомъ Московскомъ театрѣ часто давалось «Жизнь за Царя» Глинки, съ самыми курьезными вариациями, П. И. задумалъ, на одномъ изъ представлений оперы, слѣдить по партитурѣ — «раздалось угрожающее требованіе чтобы онъ вышелъ вонъ»... и несчастный музыкантъ страшно сконфузился, испугался и «поспѣшилъ удалиться по добру, по здорovu, пока было время»...

Г. Кашкинъ довольно подробно описываетъ мотивы сочиненій «Воеводы», «Опричника», «Евгенія Онегина» и цѣлаго ряда другихъ симфоническихъ, камерныхъ и вокальных произведеній геніальнаго композитора. Въ его описаніи личность покойнаго остается тою-же свѣтлою, симпатичной и замѣчательной, которая объясняется его жизнью и которая отпечатлѣлась на его талантливѣйшихъ созданіяхъ.

Воспоминанія г. Кашкина съ этой стороны очень важны и представляютъ крупный интересъ для будущаго біографа П. И. Чайковского.

Н. Ф.

— Катехизисъ Исторіи Музыки Д-ра Гуго Римана. Часть 1-я. Пер. съ нѣмецкаго Н. Кашкина, Профессора Московской Консерваторіи. Москва 1896. Изд. П. Юргенсона. Цѣна 1 руб.

Катехизисы Римана въ нѣмецкихъ изданіяхъ настолько распространены и извѣстны, что врядъ ли нужно говорить здѣсь о ихъ достоинствахъ или недостаткахъ. Изданія ихъ въ русскомъ переводѣ давно уже чувствовались; поэтому совершенно естественно, что за нихъ, наконецъ, принялись и русскіе издатели. Бессель и К^о издали нѣсколько лѣтъ тому назадъ «Катехизисъ музыкальнаго диктанта»; П. Юргенсонъ напечаталъ въ 1890 г. «Катехизисъ фортепیانной игры». Теперь послѣдняя же фирма издала *первую* часть «Катехизиса исторіи музыки», въ переводѣ проф. Н. Кашкина. Эта первая часть заключаетъ въ себѣ: 1) исторію музыкальныхъ инструментовъ и 2) исторію звуковой системы и нотописанія. Отмѣтимъ любопытное предположеніе автора настоящаго сочиненія о будущемъ стилѣ музыки (всю

исторію музыки онъ, по обыкновенію, дѣлитъ на 3 періода: *древній*—періодъ абсолютнаго одноголосія, *средніе вѣка*—пер. абсолютнаго многоголосія [исключительно вокальнаго] по XVI-й в., и *новѣйшій*—пер. мелодій съ сопровожденіемъ). Этотъ стиль будущаго, «къ которому настоящее время уже стремится—есть *полифонія какъ сопровожденіе*». Это едва ли не вполне справедливо. Начавшееся (даже съ Берліоза), съ Листа и особенно Вагнера, стремленіе къ полифоничности оркестроваго сопровожденія разрастается все больше и больше; современныя теченія музыкальных школъ на Западѣ служатъ тому лучшимъ доказательствомъ..

Переводъ г. Кашкина отличается тщательностью и полной передачей текста подлинника. Русское изданіе катехизиса Римана безвѣрно лучше и практичѣе нѣмецкаго. При одинаковомъ форматѣ—подлинное изданіе заключаетъ въ себѣ 120 стр. съ мелкимъ, убійственнымъ готическимъ шрифтомъ, тогда какъ русское (изданіе безъ всякихъ дополненій) заключаетъ 160 страницъ. Къ сожалѣнію, цѣна для такого изданія, рассчитывающаго на болѣе обширный кругъ читателей, нѣсколько высока.

Н. Ф.

Цезарь Антоновичъ Кюи какъ романистъ. Музыкальный очеркъ. Составилъ П. П. Веймарнъ. С.-Петербургъ 1896. Цѣна 30 коп.

Въ одной изъ предъидущихъ книжекъ «Р. М. Г.» были напечатаны отрывки изъ статьи г. Веймарна о романахъ г. Кюи, помѣщенной впервые на страницахъ «Русской Бесѣды». Въ настоящее время этотъ интересный очеркъ отпечатанъ отдѣльной брошюрой и тѣмъ еще удобнѣе представляеть необходимое дополненіе къ талантливой книгѣ Ц. А. Кюи—«Русскій Романсъ».

Л.

Populäre Darstellung der Akustik in Beziehung zur Musik von Ludwig Riemann. Braunschweig. Verlag v. Friedrich Vieweg und Sohn. 1896.

Это—чрезвычайно полезная и интересная для музыкантовъ книга г. Римана, преподавателя пѣнія въ Королевской гимназіи въ Эссенѣ, основанная на замѣчательномъ, но крайне специаль-

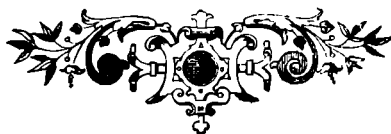
номъ сочиненіи Гельмгольца «Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ». «Популярное изложеніе акустики въ отношеніи къ музыкѣ» является необходимымъ руководствомъ для всѣхъ музыкантовъ и, въ особенности, для консерваторій—гдѣ строгонаучный и слишкомъ специальный трудъ Гельмгольца можетъ прійтись не по плечу. Подобное толковое изложеніе, рассчитывающее на болѣе обширный кругъ читателей-музыкантовъ—уже давно было ощутительно. Поэтому появленіе книжки Римана нужно приветствовать съ радостью и желать не только ея распространенія въ нѣмецкомъ подлинникѣ, но и перевода ея на русскій языкъ. Русскимъ музыкантомъ не мѣшаетъ имѣть одной хорошей книги больше.

Л.

Max Hesse's Deutscher Musiker—Kalender. 1897. Leipzig. Max Hesse's Verlag. Preis M. 1.50 (= около 75 коп.).

Хорошенькій толстый томикъ въ изящномъ переплетѣ. Этотъ календарь, весьма распространенный на родинѣ и издающійся уже 12 лѣтъ, можетъ быть весьма полезенъ и для русскихъ музыкантовъ, которые найдутъ въ немъ пѣлю массу справочныхъ свѣдѣній, росписанія, каталоги и адреса. Настоящій выпускъ снабженъ хорошими портретами Моттля, Никшиша, Рих. Штраусса и Вейнгартнера (вмѣстѣ съ краткими біографическими очерками)—четырехъ выдающихся современныхъ нѣмецкихъ дирижеровъ. Въ этомъ же календарѣ имѣется прекрасный перечень пьесъ, исполнявшихся въ теченіи года (съ іюня по іюнь). Изъ этого перечня мы видимъ, какъ сильно распространяется заграничней музыка Чайковскаго; кромѣ отрывковъ изъ оперъ и балетовъ, частаго исполненія его струнныхъ квартетовъ, въ программахъ появилось большинство его инструментальныхъ произведеній (по нѣсколько разъ 5 и 6 симфоніи и далѣе—Манфредъ, Ромео, Франческа, 2 сюиты, элегія, серенада и т. д.). Какъ курьезъ отмѣтимъ, что въ прошломъ году повезло и... Алябьеву! Нѣкая фрейлейнъ Ведекиндъ исполнила этотъ знаменитый русскій романсъ *четыре* раза, въ 4-хъ различныхъ городахъ (Готъ, Плацевъ, Бреславль и Висбаденъ); однажды «Соловей» Алябьева залетѣлъ даже въ Вагнеровскій фрейинъ! Какъ то его милого тамъ встрѣтили?

Н. Ф.



ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ О МУЗЫКѢ.

Петръ Ильичъ Чайковскій.

(Изъ воспоминаній артиста-музыканта).

(„Русская Старина“—Августъ).

Въ большой залѣ московскаго благороднаго собранія, 27-го января 1891 года, шла репетиція къ симфоническому концерту Э. Колонна. Было девять часовъ утра. Въ громадныя окна пробивался сѣренькій свѣтъ залопыдалаго зимняго утра, будто боролся съ яркимъ пламенемъ свѣчей поупитровъ и причудливыми бликами скользили по массивнымъ, бѣлымъ коринфскимъ колоннамъ. Игра свѣта, и еще тонувшіе въ утреннемъ полумракѣ ряды колоннъ; и замирающіе, то яростные звуки симфонической поэмы «Буря» Чайковскаго, и напряженные лица оркестровыхъ артистовъ, увлеченныхъ своимъ тяжелымъ трудомъ, — все это отдавало чѣмъ-то необычнымъ, фантастическимъ. Водятъ меня раздались осторожные шаги, и человекъ одѣтый весьма просто, но со вкусомъ, точно тѣмъ, прислонился къ мрамору колонны. Это былъ самъ творецъ «Бури», П. И. Чайковскій. Должно быть по привычкѣ, онъ провелъ правой рукой по серебристымъ волосамъ и, мелькомъ бросивъ взглядъ въ мою сторону, пристально устремилъ его по направленію оркестра. Тамъ было не ладно. Одинъ за другимъ артисты привставали, о чѣмъ-то шептались и не слушали дирижера, нетерпѣливо стучавшаго палочкой по поупитру. Но вдругъ все оживилось, и въ залѣ раздалась оглушительная фанфара духовыхъ и струнныхъ инструментовъ. Казалось, вотъ-вотъ массивныя, крѣпкія колонны не выдержатъ бурнаго разгула звуковъ, потолокъ треснетъ, и все погибнетъ такъ же дружно, какъ дружно заиграли артисты при вѣтствіе Петру Ильичу Чайковскому. Онъ смущенно началъ раскланиваться издали, но слыша

этотъ настойчивый горячій привѣтъ, застынчиво направился къ эстрадѣ. По тому, какъ радушно композиторъ пожималъ руки оркестрантамъ, какъ онъ ласково улыбался имъ, и по тому, какъ при видѣ Чайковскаго сияли ихъ лица, безошибочно можно было сказать, что отношенія творца-художника къ своимъ воспроизводителямъ были самыя теплыя и искреннія.

До этого дня я не былъ знакомъ близко съ великимъ музыкантомъ. Правда, при встрѣчѣ мы раскланивались, пожимали другъ другу руки, обмѣнивались общими и короткими фразами. Однако, все это носило лишь случайный, шапочный характеръ знакомства. Но вотъ въ весну 1892 года въ Москву пріѣхало оперное кievское товарищество И. П. Прянишника. Этому товариществу, явившемуся съ намѣреніемъ ставить здѣсь русскія оперы, Чайковскій сочувствовалъ сильно. Это доказалъ онъ тѣмъ, что согласился охотно и безвозмездно дирижировать тремя операми: своимъ «Евгеніемъ Онегиннымъ», «Демономъ» А. Рубинштейна и «Фаустомъ» Гуно. Въ то время я участвовалъ въ оркестрѣ товарищества. Отсюда, собственно, и началось мое знакомство съ Чайковскимъ. Однажды, во время представленія «Князя Игоря» Бородина, ко мнѣ подошелъ постоянный дирижеръ товарищества г. Прибикъ. Онъ взялъ меня подѣ руку и повелъ въ театральную контору. Чайковскій стоялъ среди комнаты и, разговаривая съ В. Сѣровой, жадно курилъ папиросу. При нашемъ появленіи В. Сѣрова вышла въ сосѣдную комнату. Чайковскій съ удивленіемъ взглянулъ на меня, потомъ на г. Прибика, и разсмѣявшись сказалъ:

— Иосифъ Вячеславичъ! да мы давно съ ними знакомы, давно..

Послѣ этого г. Прибикъ ушелъ, а я съ глазу на глазъ остался съ Чайковскимъ. Онъ быстро

докурил папиросу, вынулъ вторую и еще одну предложилъ мнѣ.

— У меня до васъ дѣло и очень важное,— сказалъ онъ. — Здѣсь нѣтъ времени, да и неудобно говорить. Будьте добры, зайдите ко мнѣ запросто, только утромъ, часовъ въ восемь, или того раньше; я ужь на ногахъ.

Прошло нѣсколько дней и мнѣ не удалось быть у Петра Ильича, потому что репетировали «Евгенія Онѣгина» и авторъ его уставалъ порядочно. На одной изъ репетицій Чайковскій подошелъ ко мнѣ очень взволнованный. Оказалось, что причиной тому были самыя простыя остановки, удлинявшія репетицію до поздняго часа.

— Неужели всегда такъ?—озабоченно спросилъ онъ меня.

— Вашу оперу,—отвѣчалъ я,—и знаютъ хорошо, да и порядки въ труппѣ образцовыя, а бываетъ и хуже.

— Да, но каково же оркестру все время сидѣть и разучивать съ пѣвцами?!—замѣтилъ онъ.

Кстати сказать, что Чайковскій, по своей первности, на одномъ мѣстѣ сидѣть не любилъ: онъ стоялъ не только на репетиціи, но и во время спектакля, когда дирижировалъ, а въ квартирѣ или расхаживалъ изъ угла въ уголь, или старался возможно чаще мѣнять положеніе тѣла на стулѣ.

Во время дирижированія оперой, не только своей, но и другихъ авторовъ, онъ волновался чрезвычайно. Малѣйшій промахъ на сценѣ или въ оркестрѣ отзывался въ немъ болью. Въ этихъ случаяхъ лицо Чайковскаго то блѣднѣло, то покрывалось красными пятнами, палочка въ рукахъ дрожала, глаза разбѣгались, и онъ часто прибѣгалъ къ стакану съ водою.

По окончаніи «Евгенія Онѣгина», Петръ Ильичъ положилъ на пюпитръ дирижерскую палочку и, не обращая вниманія на вызовы и апплодисменты публики, довольно внятно проговорилъ:—«Какая мука!»

У выхода изъ оркестра на сцену мы встрѣтились, и я просто не узналъ его. Онъ казался страшно истомленнымъ, блѣднымъ, усталымъ. Платокъ, весь смоченный потомъ, дрожалъ въ его рукѣ, да кажется и все его тѣло было точно въ лихорадкѣ.

— Когда же вы придете? — спросилъ онъ, обратясь ко мнѣ.

Я пришелъ на слѣдующій же день. Петръ Ильичъ занималъ тогда два номера въ большой Московской гостиницѣ, противъ зданія думы. Было еще половина восьмага утра. Сопная прислуга едва бродила по корридорамъ. Тѣмъ не менѣе Чайковскій, одѣтый въ халатъ,

сидѣлъ уже за чаемъ. Въ номерѣ было накурено. На диванѣ лежали утреннія газеты, на столѣ разбросаны были толстые журналы послѣднихъ выпусковъ.

Петръ Ильичъ встрѣтилъ меня необычайно предупредительно и любезно. Онъ налилъ мнѣ стаканъ чаю и началъ было говорить о чемъ то, какъ въ комнату вошелъ лакей и подаль телеграмму, изъ которой онъ узналъ, что выбранъ въ почетные члены одесскаго «общества музыкальныхъ труженниковъ».

Въ это утро намъ не удалось потолковать о томъ дѣлѣ, для котораго звалъ меня Чайковскій. Пока онъ говорилъ объ одесскомъ обществѣ, кто-то постучалъ въ дверь, и въ комнату вошелъ генералъ. За нимъ пришелъ директоръ одного изъ провинціальныхъ оперныхъ театровъ, потомъ художникъ и дирижеръ. Петръ Ильичъ говорилъ съ каждымъ по-долгу, и въ его бесѣдѣ обнаруживалась громадная начитанность. Не было отрасли искусства, съ которою онъ не былъ знакомъ хоть отчасти, если не всецѣло. Онъ только избѣгалъ вопросовъ о музыкѣ и ея дѣятеляхъ, хотя нѣкоторые и вызывали и наталкивали его на то.

Пока намъ удалось разговориться о дѣлѣ, прошло болѣе мѣсяца. За это время я былъ свидѣтелемъ нѣсколькихъ характерныхъ фактовъ изъ жизни композитора. Онъ обладалъ выдающейся памятью и не забывалъ многочисленныхъ просьбъ. Возвращаясь изъ своихъ артистическихъ поѣздокъ, Петръ Ильичъ тотчасъ же летѣлъ въ консерваторію, или къ людямъ имѣющимъ съ ней какія-либо связи. Онъ самымъ трогательнымъ, самымъ сердечнымъ образомъ описывалъ тогда участь рекомендованнаго ему «талантливаго молодого человѣка», погибающаго въ провинціи.

— Какъ жаль, что у насъ только двѣ консерваторіи, — говорилъ онъ. А желающихъ учиться такъ много, что приходится отказывать. Можетъ изъ нихъ вышли бы хорошіе музыканты.

И представьте скорбь Чайковскаго, когда ему не удалось помочь «талантливому молодому человѣку». Вотъ, напримеръ, что произошло разъ на моихъ глазахъ. Въ номеръ гостиницы вошла довольно пожилая женщина. При видѣ ея, лицо Чайковскаго покрылось почти мертвенной блѣдностью, онъ какъ бы весь застылъ отъ удивленія.

— Здравствуйте, Петръ Ильичъ!—Вы узнали меня?

— Какъ же, какъ же! — засуетился онъ... Садитесь...

Женщина сѣла и рассказала слѣдующее.

Кажется дѣло было въ Кіевѣ. Ея восьмилѣтняя дочь въ присутствіи Чайковскаго играла на фортепиано, и такъ плѣнила хорошей игрой, что онъ обѣщалъ матери пристроить малютку въ консерваторію, конечно, бесплатно. Мать долго ждала. Въ это время онъ послалъ ей письмо, съ извѣщеніемъ, что малютку не принимали на казенный счетъ. Извѣщеніе не дошло до матери, такъ какъ она была уже по дорогѣ въ Москву, благо къ тому подошла оказія.

— Боже мой, — гворилъ съ сожалѣніемъ Чайковскій, — вы истратились.

Мать какъ только могла стала успокаивать композитора. Въ это время ему подали письмо изъ Петербурга.

— Читайте, читайте! — крикнулъ радостно Чайковскій, — подавая письмо отчаявшейся, но потомъ обезумѣвшей отъ счастья женщины. Ея дочь была принята. И нужно было видѣть, какая свѣтлая, дѣтская радость заиграла на лицѣ Петра Ильича.

Чайковскій вообще очень внимательно, участливо относился къ артистической молодежи. Ее онъ окрылялъ своими заботами, бодрилъ и направлялъ по тернистому пути къ искусству. При мѣгъ раза два онъ получалъ съ почты свертки рукописей композиторовъ, просившихъ или просмотрѣть, или высказаться о произведеніи. Онъ не жалѣлъ времени на исправленіе рукописи, времени — часто очень дорогого, только бы не задержать эту рукопись. Однажды я засталъ его за потными лбами. Онъ чертилъ по нимъ синими карандашомъ, напѣвалъ потихоньку мелодіи и разсуждалъ вслухъ.

Съ чрезвычайнымъ вниманіемъ относился Петръ Ильичъ и къ оркестровымъ артистамъ. Онъ часто твердилъ:

— Они столько трудятся и получаютъ совсемъ маленькое вознагражденіе. Это несправедливо. Вотъ пѣвцы: они не всегда заслуженно берутъ громадныя деньги. Неужели этому нельзя помочь?

П. И. Чайковскій охотно принималъ званіе члена музыкантскихъ вспомогательныхъ обществъ, убѣждалъ другихъ вступать въ эти учрежденія, разъясняя благую мысль сплоченности. Словомъ, сочувствіе свое къ артистамъ оркестра онъ старался выказать хоть въ чемъ-нибудь. Я былъ свидѣтелемъ такой сцены.

Какъ-то утромъ къ Петру Ильичу пришелъ концертмейстеръ-скрипачъ частной оперы. Онъ просилъ Петра Ильича написать отзывъ объ его исполнительныхъ достоинствахъ. Тотъ

охотно усадъ за столъ и нѣсколько разъ повторилъ:

— Очень радъ!

Не успѣлъ Чайковскій написать свою аттестацію, какъ входить второй артистъ съ тою же просьбой. Опять пишетъ Чайковскій. Вслѣдъ затѣмъ появляется третій, четвертый.

— Вы послѣдній? — спрашиваетъ вдругъ Чайковскій.

— Н-нѣтъ... Тамъ еще...

Дверь пріотворяется, и въ корридоръ дѣйствительно идутъ очереди еще человекъ восемь-девять. Петръ Ильичъ не выдержалъ и добродушно разсмѣялся.

— Ну, господа, — сказалъ онъ, — заготовлю къ завтрашнему дню.

При этомъ онъ записалъ имена, фамиліи и спеціальность игравшихъ подъ его управленіемъ артистовъ, прося всѣхъ зайти за «судовѣреніями» на слѣдующій день.

Но вотъ, наконецъ, спустя уже нѣсколько мѣсяцевъ, намъ удалось поговорить о дѣлѣ.

— Вы напечатали статью о жизни музыкантовъ, — сказалъ онъ, долго думая о чемъ-то и потирая лобъ; — признаюсь, я прочелъ ее съ жадностью. Я давно интересовался жизнью этихъ трудолюбивыхъ людей. Отъ благосостоянія ихъ зависть прогрессъ музыки. Оркестръ — своего рода инструментъ. Не жалѣемъ же мы на хорошій инструментъ ни средствъ, ни попеченій, ни заботъ. Это дѣлаемъ мы для вѣмага дерева или металла, изъ котораго онъ сдѣланъ. Какъ же не отнестись сочувственно къ живому инструменту — оркестру. Вы согласны?

— Конечно.

— Можетъ мое сравненіе нѣсколько неудачно, но не въ томъ суть. Въ своей статьѣ вы жалуетесь, что у музыкантовъ мало вспомогательныхъ обществъ. Вѣрно. Общества — это гарантія лучшей жизни всякому человеку, а артисту въ особенности. Не пробовали ли вы отъ теорій перейти къ примѣненію своихъ мыслей на практикѣ?

Я отвѣчалъ, что не пробовалъ. Произошло долгое молчаніе. Петръ Ильичъ снова задумался, а потомъ спросилъ:

— Вы отдались бы такому дѣлу?

Я отвѣтилъ положительно, но при томъ указать на многія условія, препятствовавшія осуществленію такой мечты.

— Ахъ, что условія! — терпѣливо перебилъ онъ. — Нужны деньги, связи, — я на все готовъ..

И онъ опять замолчалъ. Въ эти минуты я просто не узналъ Чайковскаго: болѣе или менѣе спокойный, теперь онъ показался мнѣ крайне раздраженнымъ.

— Нужно же когда-нибудь это сдѣлать, — продолжалъ онъ, — возьмитесь. У самого у меня нѣтъ времени, у меня много еще ваботь.

Это были послѣднія его слова, и въ сущности разговоръ на этомъ и кончился. Я началъ подготавливать матеріалы къ составленію устава «Общества взаимопомощи оркестровыхъ артистовъ». Я выписывалъ ихъ откуда только могъ. Прочитывая Чайковскому, я хотѣлъ этимъ остановить его вниманіе на какомъ-либо типѣ общественныхъ учреждений. Но это его не удовлетворяло.

Весной 1892 года онъ уѣхалъ за-границу. Для руководства онъ обѣщалъ мнѣ выслать оттуда уставы германскихъ ферейновъ. Я ждалъ долго, и однако послыки не было. Тѣмъ временемъ мнѣ пришлось быть въ Петербургѣ, гдѣ я игралъ въ симфоническомъ оркестрѣ «Акваріума». Оркестромъ этимъ въ то время дирижировали Каянусъ и Энгель. Въ вечеръ, посвященный исключительно произведеніямъ русскихъ композиторовъ, г. Энгель поставилъ сюиту Чайковскаго изъ балета «Щелкунчикъ». Въ Петербургѣ, по крайней мѣрѣ, она исполнялась тогда впервые ¹⁾. И каково было мое изумленіе, когда я увидалъ въ залѣ Чайковскаго, нарочно пріѣхавшаго послушать свеаго произведеніе. Въ антрактѣ я бросился въ залъ, но въ дверяхъ столкнулся съ композиторомъ.

— Ба! — воскликнулъ онъ. — Какъ я радъ...

Мы вышли въ садъ и незамѣтно удалились въ одну изъ глухихъ его аллеекъ.

— Пожалуйста не вините меня. Уставы я искалъ, но толку изъ этого не вышло. Я думаю придется отложить до осени.

Я успокоилъ его какъ могъ, и сказалъ, что къ разработкѣ устава приступилъ самостоятельно, безъ позавимствованій. Пока мы успѣли кое о чемъ перекинуться, раздался звонокъ. Я торопился идти въ оркестръ, и мы разстались.

Чайковскій пробился сквозь густую стѣну стоявшей публики и сталъ въ уголку. Но подошелъ Н. А. Римскій-Корсаковъ и увелъ его въ ряды креселъ. «Щелкунчикъ» до того понравился слушателямъ, что оркестру пришлось повторять чуть ли не каждый нумеръ этой сюиты. Когда она кончилась, Чайковскій быстро всталъ, направляясь къ выходу. Ему загородили дорогу и умышленно не пускали къ двери. Кто-то крикнулъ «автора».

¹⁾ Эта сюита въ 1-й разъ была исполнена, подл упр. автора въ IX симф. собр. Р. М. О. — 7 марта 1892 г. *Прим. Ред.*

— Автора, автора! На эстраду! — кричали сотни голосовъ.

Человѣкъ четыре подхватили Чайковскаго подъ руки и буквально поволокли къ эстрадѣ. Оторопѣвшій, сконфузившійся онъ началъ отклавиваться, и въ залѣ поднялся невообразимый шумъ, крикъ, особенно когда оркестръ заигралъ тушь. Дамы вырывали изъ своихъ петличекъ цвѣты и бросали ихъ Чайковскому. Когда овація немного ослабла, Петръ Ильичъ, весь обливаясь потомъ, тяжело перевождая дыханіе, пришелъ въ нашу артистическую комнату. Онъ поблагодарилъ артистовъ за хорошее исполненіе и, подходя отъ одного къ другому, со всѣми перецѣловался.

Послѣ этого мы прошли опять въ садъ. Публика и тутъ пачала ему рукоплескать. Растерявшись совсѣмъ, Чайковскій опрометью бросился къ дверямъ главнаго выхода, вскочилъ на извозчика и скрылся.

Дня черезъ два я проходилъ по Невскому. Кто-то назвалъ меня по фамилии. Я обернулся и увидалъ Петра Ильича. Онъ собирался снова за-границу, непремѣнно обѣщаясь привести оттуда уставы. Затѣмъ я только изъ газетъ узнавалъ о Чайковскомъ, а къ осени того же года о немъ пропали всякія вѣвѣстія.

Только осенью 1893 года я вновь встрѣтился съ Чайковскимъ въ Москвѣ. Первые слова, какими онъ меня встрѣтилъ, были:

— Ахъ, эти уставы... Представьте...

— Но они теперь были бы излишни. Я принесъ готовый экземпляръ устава задуманнаго общества.

Петръ Ильичъ обрадовался этому несказанно.

— Наливайте чай, а я...

При этомъ онъ выхватилъ у меня свертокъ и съ сіяющимъ лицомъ весь погрузился въ чтеніе. Прежде читалъ онъ молча и спокойно, а потомъ засуетился, вскочилъ со стула, подошелъ къ письменному столу и поспѣшно началъ водить карандашемъ. Онъ ставилъ то знаки вопроса, то восклицанія. Я стоялъ за его спиной и слѣдилъ за огмѣтками.

— Почему же въ общество не могутъ вступить пятидесятилѣтніе? — спросилъ онъ, — это не справедливо. Зачѣмъ преимущества, привилегіи? Всѣ должны быть равны...

И Чайковскій порывисто подчеркивалъ кажуціяся ему неточности. Боже мой! — черезъ какой-нибудь часъ времени уставъ весь былъ перепачканъ карандашемъ. Изъ всѣхъ замѣтокъ видно было, что доброта и гуманность этого человѣка не знали предѣла.

— Петръ Ильичъ! — сказала я, — что же вы оставляете въ уставѣ?

— Добро!.. Нужно посоветоваться съ юристомъ. Тутъ много вопросовъ его специальности.

Потомъ онъ подвинулъ къ себѣ стаканъ налитого чаю и задумался.

— Какое сложное дѣло,—проговорилъ онъ.

Петръ Ильичъ думалъ, кого бы привлечь въ члены учредителя, и назвалъ нѣсколько фамилій. Когда я собирался уходить, онъ взялъ свою визитную карточку и, наскоро наливъ нѣсколько строчекъ, прибавилъ:

— Отдайте карточку моему пріятелю присяжному повѣренному Ш. Онъ посмотритъ уставъ.

Это было глубокой осенью. Моросилъ дождь, шумѣлъ вѣтеръ, стояла слякоть. Сверхъ обыкновенія, я зашелъ къ Чайковскому часовъ въ шесть по полудни, но засталъ его дома. Онъ очень обрадовался мнѣ, и больше кажется потому, что въ его одиночество я внесъ нѣкоторую долю разнообразія. Онъ былъ чѣмъ-то удрученъ. Разговоръ не клеился. Провожая меня, Петръ Ильичъ съ какимъ-то искусственными оживленіемъ сказалъ:

— Мы можетъ не увидимся... На время я ѣду въ Петербургъ. Впрочемъ, воруясь черезъ мѣсяць. Когда поковчите съ уставомъ, пришлите. Я похлопочу. Пишите на имя главной дирекціи казенныхъ театровъ, или на имя г. Юргенсона.

Мы простились. На первомъ симфоническомъ концертѣ г. Сафоновъ получилъ телеграмму. Петръ Ильичъ заболѣлъ! Вѣсть эта распространилась съ удивительной быстротой не только въ музыкантскихъ кружкахъ, но и въ средѣ публики, присутствовавшей на концертѣ. В. И. Сафонова то и дѣло спрашивали о здоровьи Чайковского. Дня черезъ два я былъ въ консерваторіи. Тамъ я узналъ, что у Чайковского холера! Ужасная вѣсть скоро подтвердилась телеграммами изъ Петербурга. Въ средѣ оркестровыхъ артистовъ замѣчалось уныніе, скоро перешедшее въ отчаяніе. Чайковского не стало!.. Первый театр, куда я направился съ печальнымъ извѣстіемъ, была Шелалутипа. Меня предупредили: тамъ уже служили панихиду. Первые слезы я увидалъ на лицахъ оркестровыхъ артистовъ, тѣхъ, кому незабвенный Петръ Ильичъ хотѣлъ посвятить остатки своихъ дней. Но нужно надѣяться, что благотворныя мысли и попытки его не пропадутъ безслѣдно. Это будетъ лучший памятникъ великому человѣку и музыканту нашей родины.

Ив. Липаевъ.

Учительскіе курсы церковнаго пѣнія въ гор. Казани.

(Народн. Образ. — Октябрь).

Минувшимъ лѣтомъ въ гор. Казани впервые были устроены курсы церковнаго пѣнія для учителей церковно-приходскихъ школъ и школъ грамоты Казанской епархіи. Нужда въ такихъ курсахъ чувствовалась уже давно. Успѣшное обученіе дѣтей-школьниковъ церковному пѣнію возможно только тогда, когда послѣднее хорошо знакомо самимъ учителямъ. Между тѣмъ весьма многіе изъ народныхъ учителей и учительницъ крайне нуждаются въ приобрѣтеніи познаній по церковному пѣнію или въ значительномъ пополненіи своихъ познаній, чтобы зѣтѣмъ съ успѣхомъ преподавать пѣніе въ школѣ. Въ виду этого Казанскій Епархіальный Училищный Совѣтъ постановилъ въ текущемъ же году устроить въ Казани хотя краткосрочные учительскіе курсы церковнаго пѣнія. 4-го августа, послѣ литургіи и молебствія въ семинарскомъ храмѣ, состоялось, съ благословенія высокопреосвященнаго Владимира, и самое открытіе курсовъ. Помѣщались курсы въ зданіи духовной семинаріи. Общая программа занятій на курсахъ оставлена была о епархіальнымъ наблюдателемъ А. И. Дружининымъ съ такимъ расчетомъ, чтобы дать курсистамъ возможность ознакомиться съ лучшими способами и приемами преподаванія *каждаго* изъ предметовъ начальнаго школьнаго обученія. Но, согласно главной цѣли курсовъ, наибольшее число уроковъ отведено было для теоретическихъ и практическихъ занятій по церковному пѣнію.

Руководители курсовъ должны были предварительно ознакомиться съ познаніями курсистовъ. Повѣрочныя испытанія показали, что и 59-ти учителей *), прибывшихъ на курсы, 8 совсѣмъ не умѣли пѣть (ни по нотамъ, ни даже по слуху), 25 пѣли только по слуху, остальные 26 хотя могли пѣть и по нотамъ, но, за рѣдкими исключеніями, не бойко, не увѣренно и съ немалыми погрѣшностями какъ въ отношеніи высоты звуковъ (интерваловъ), такъ особенно — ихъ длительности. По теоріи же пѣнія изъ 8 — 10 учителей, заявившихъ о своемъ знакомствѣ съ нею, только одинъ обнаружилъ въ общемъ достаточныя познанія. Свѣдѣнія остальныхъ были и ограничены,

*) На курсахъ было также нѣсколько учительницъ, но онѣ не принимали участія въ практическихъ занятіяхъ по пѣнію.

и неотчетливы. Въ виду такого состава курсистовъ необходимымъ оказалось раздѣлять ихъ на двѣ группы: младшую, изъ неумѣющихъ пѣть вовсе или поющихъ только по слуху, и старшую—изъ остальныхъ. Занятія въ младшей группѣ тогда могли бы быть сосредоточены главнымъ образомъ на обученіи собственно пѣнію, какъ по слуху (при изученіи пѣснопѣній обычнаго напѣва), такъ и по нотамъ. По теоріи же пѣнія достаточно было бы сообщить лишь самыя необходимыя свѣдѣнія. Во второй—старшей—группѣ, помимо элементарной теоріи пѣнія, можно было бы пройти и нѣкоторые, болѣе нужные, отдѣлы изъ ученія о гармоніи. Къ сожалѣнію, по независящимъ отъ устроителей курсовъ обстоятельствамъ, подраздѣленіе курсистовъ на двѣ группы оказалось невозможнымъ. Занятія и по церковному пѣнію пришлось вести сразу со всѣми курсистами, притомъ—въ мысли, что на будущій годъ, въ случаѣ повторенія учительскихъ курсовъ будетъ уже *новый* составъ слушателей. Въ виду этого занятія *по теоріи* пѣнія (со стороны количества проходимого) велись преимущественно къ болѣе способнымъ и свѣдущимъ изъ курсистовъ, наоборотъ, практическія занятія *по пѣнію* (со стороны качества нотныхъ примѣровъ)—приспособительно уже къ болѣе слабымъ и малосвѣдущимъ изъ нихъ, и рассчитаны были на то, чтобы какъ тѣ, такъ и другіе, послѣ совмѣстной работы на курсахъ подъ руководствомъ преподавателей, впоследствии могли самостоятельно подвигаться впередъ въ дѣлѣ изученія теоріи и практики церковнаго пѣнія.

Ежедневно давалось по пѣнію не менѣе четырехъ уроковъ: два утромъ и два вечеромъ. Только наканунѣ праздниковъ отмѣнялись вечернія занятія. На утреннихъ урокахъ преподавалась курсистамъ общая теорія пѣнія. Изъ двухъ вечернихъ уроковъ одинъ назначенъ былъ для изученія осмогласныхъ мелодій Кіевского распѣва, другой—для хороваго исполненія пѣснопѣній какъ по слуху (обычнаго напѣва), такъ и по нотамъ. По общей теоріи пѣнія сообщены были свѣдѣнія: о различіи музыкальныхъ звуковъ по долготѣ, высотѣ, силѣ и тембру; о названіяхъ звуковъ и изображеніи послѣднихъ цифрами и нотами (квадратными и круглыми) линейной системы, ключахъ, паузахъ и проч. нотныхъ знакахъ; объ интервалахъ; объ устройствѣ гаммы до-мажоръ и гаммы ля-миноръ (гармонической и мелодической) въ связи съ трезвучіями на 1, 4 и 5 ступеняхъ той и другой; о построеніи новыхъ

гаммъ; о транспонировкѣ пѣснопѣній изъ одного строя въ другой; о ритмѣ, тактѣ, и размѣрахъ (этотъ отдѣлъ изучался постепенно, на всемъ протяженіи курсовъ); о темпѣ и его наиболѣе употребительныхъ обозначеніяхъ; о главнѣйшихъ терминахъ, обозначающихъ степени и оттѣнки силы звучанія (piano, forte и проч.).

На ряду съ изученіемъ теоріи, шли упражненія въ пѣніи нотныхъ примѣровъ. Последніе, за нѣкоторыми исключеніями, выбирались преимущественно къ менѣе способнымъ и свѣдущимъ въ нотной грамотѣ, съ цѣлію дать возможность и имъ участвовать въ общей работѣ. Такъ какъ начинающіе пѣть, да и вообще малоопытные пѣвцы, чаще и болѣе всего ошибаются въ счетѣ, выпѣвая, напримѣръ, половинную ноту за четверть, и цѣлую за половинную съ точкой и т. п., то на первыхъ порахъ курсисты упражнялись исключительно въ пѣніи звуковъ одинаковой высоты, но *различной длительности*, а также—въ выработкѣ равномерныхъ движеній руки. Затѣмъ, для той же цѣли составлялись нотныя фразы уже изъ звуковъ разной высоты (постепенной трудности и преимущественно въ предѣлахъ пентахорды) и въ разныхъ размѣрахъ. Въ видахъ же приученія начинающихъ пѣть къ точному счету и къ большей самостоятельности въ чтеніи нотъ, эти нотныя фразы писались въ формѣ небольшого канона и исполнялись въ разныхъ темпахъ. По нашему мнѣнію, на эту сторону дѣла необходимо обращать самое строгое вниманіе. Безъ умѣнья выдерживать ноту, сколько слѣдуетъ, и правильно считать—невозможно не только хоровое нотное пѣніе, но даже и мелодическое одноголосное, также подчиняющееся законамъ ритма. Неменьшее вниманіе приходилось обращать и на правильность дыханія при пѣніи курсистами тѣхъ или другихъ нотныхъ примѣровъ. Неумѣнье распоряжаться, какъ слѣдуетъ, дыханіемъ—почти общій недостатокъ у пѣвцовъ, не прошедшихъ надлежащей школы пѣнія. Правда, въ хоровомъ пѣніи онъ мало замѣтенъ, но за то рѣзко бросается въ глаза при мелодическомъ одноголосномъ пѣніи, напримѣръ, херувимской, запричастнаго стиха, особенно же—при пѣніи по обиходу. Искривленіе текста пѣснопѣній здѣсь обычное явленіе. Для выработки хотя нѣкотораго навыка правильно распоряжаться дыханіемъ требовалось отъ курсистовъ дѣлать передышки быстро, незаметно и непрерывно въ опредѣленное время, напр. послѣ каждаго такта, двухъ и т. под. Черезъ это курсисты приуча-

лись сознательно относиться къ дыханію и распоряжаться имъ, что и важно при исполненіи пѣснопѣній.

Въ тѣхъ видахъ, чтобы хотя наиболѣе способные изъ курсистовъ смогли въ послѣдствіи составить изъ своихъ учениковъ и крестьянско-любителей церковный хоръ, ежедневно одинъ вечерній урокъ назначался для хорового пѣнія. Часть этого урока была употребляема на сообщеніе курсистамъ наиболѣе необходимыхъ практическихъ свѣдѣній о хоровыхъ голосахъ и ихъ звуковомъ объемѣ, объ устройствѣ хоровъ (унисоннаго, полифоническаго въ его разновидностяхъ), о приемахъ управленія хоромъ, задаваніи тона и проч. Остальное время употреблялось на пѣніе хоромъ разныхъ пѣснопѣній. Изъ хоровыхъ духовно-музыкальныхъ сочиненій и переложеній, къ сожалѣнію, удалось разучить очень немногое. При небольшихъ голосовыхъ средствахъ хора, притомъ *однороднаго* (особенно слабъ былъ составъ первыхъ теноровъ), и недостаточномъ знаніи нотной грамоты было бы непроизводительно для разучиванія хоровыхъ сочиненій отнимать время отъ другою болѣе важнаго дѣла. Необходимо было прежде всего научить правильному, надлежащему, — какъ со стороны гармоніи, такъ и характера, — исполненію хоромъ осмогласныхъ и неосмогласныхъ пѣснопѣній обычнаго напѣва. Въ большинствѣ случаевъ простое, не нотное пѣніе исполняется крайне неудовлетворительно. Торопливость, неразборчивое, невнятное и неодновременное выпѣваніе словъ текста пѣснопѣній; отсутствіе въ голосоведеніи ровности и плавности; перѣдко выкрикиваніе отдѣльныхъ словъ или даже слоговъ текста и проч., — недостатки, къ прискорбію, слишкомъ обычные у большинства хоровъ и отдѣльныхъ пѣвцовъ — церковно-служителей. Не свободны были отъ нихъ и курсисты. Это заставляло возможно больше упражнять курсистовъ въ простомъ церковномъ пѣніи, тѣмъ болѣе, что нѣкоторые изъ нихъ раньше не пѣвали въ хорѣ. На первыхъ порахъ приходилось на спѣвкахъ повторять одно и тоже пѣснопѣніе по нѣскольку разъ — и по частямъ, и въ цѣломъ видѣ, — пока наконецъ не достигали удовлетворительнаго его исполненія. Работа однообразная и утомительная, но безусловно необходимая. Въ большинствѣ случаевъ причины дурнаго исполненія церковныхъ пѣснопѣній кроются не въ сознательной небрежности и отсутствіи заботы о благолѣпіи въ богослуженіи, но въ нажитой привычкѣ и непониманіи того, что извѣстнаго рода пѣніе не должно бы имѣть мѣста за православнымъ

богослуженіемъ, или, наконецъ, и въ неумѣннѣ пѣть именно такъ, какъ подобаетъ. Такъ, курсисты, не смотря на внимательное, вполне серьезное, отношеніе къ богослуженію и видимое стараніе пѣть съ возможно болѣе стройностью, только къ самому концу курсовъ навывкли въ надлежащемъ исполненіи церковныхъ пѣснопѣній не только на спѣвкахъ, но и въ храмѣ Божіемъ за богослуженіемъ *). Зато пріятно было видѣть, какъ курсисты 25-го августа одинаково стройно, внимательно и ровно пропѣли всю службу отъ начала до конца, съ одинаковымъ стараніемъ выполняя и нотное, и невотное пѣніе.

На послѣднихъ урокахъ курсистамъ даны были главныя руководственныя указанія относительно обученія церковному пѣнію въ школѣ. Но и помимо этого, частныя методическія замѣчанія по равнымъ поводамъ дѣлались на всемъ протяженіи курсовъ. Болѣе всего вызывали на нихъ отвѣты только что начавшихъ обучаться пѣнію. Въ случаѣ испытываемыхъ курсистомъ затрудненій въ надлежащемъ отвѣтѣ, ему давались наводящіе вопросы (теоріи) или указывались средства легче и скорѣе достигнуть искомага (пѣніе), и въ итогѣ почти всегда курсистомъ давался правильный отвѣтъ. Благодаря этому, курсисты наглядно, на живомъ примѣрѣ, закомились съ приемами обученія пѣнію.

Занятія на курсахъ окончились 24-го августа. 25-го была совершена въ семинарскомъ храмѣ божественная литургія и отслуженъ благодарственный молебенъ, послѣ чего курсисты перешли въ актовыи залъ. гдѣ, въ присутствіи членовъ Казанскаго Епархіальнаго Училищнаго Совѣта, во главѣ съ его предсѣдателемъ — ректоромъ семинаріи архимандритомъ Кирилломъ, ими пропѣто было по нотамъ нѣсколько пѣснопѣній. О. Епархіальный наблюдатель А. И. Дружининъ прочиталъ краткій отчетъ о состоявшихся курсахъ, закончивъ его выраженіемъ увѣренности, что гг. учителя, столь усердно занимавшіеся на курсахъ, будутъ еще съ болѣею пользою и усѣхомъ продолжать свое великое служеніе дѣлу религиозно-правсвеннаго просвѣщенія русскаго народа.

Въ заключеніе считаемъ своимъ долгомъ сказать два-три слова относительно поста-

*) За богослуженіемъ курсисты присутствовали всегда въ семинарской церкви, исполняя вмѣстѣ съ тѣмъ обязанности не только пѣвцовъ, но и чтецовъ, свѣченосцевъ и проч. Хоромъ управлялъ учитель церковно-приходской школы А. Чернышевъ.

новки хороваго церковнаго пѣнія. Цѣль устраи-
ваемыхъ теперь почти повсюду курсовъ цер-
ковнаго пѣнія состоитъ въ томъ, чтобы по-
мочь учителямъ и учительницамъ въ дѣлѣ
обученія дѣтей - школьникамъ *православному*
церковному пѣнію, и — устройства *подлинно*
церковнаго хора. Дѣло доброе и достойное вся-
каго сочувствія и содѣйствія со стороны
всѣхъ, кому дороги судьбы русскаго право-
славнаго церковнаго пѣнія. Къ сожалѣнію, и
личныя наблюденія, и бесѣды съ нѣкоторыми
изъ прибывшихъ на курсы учителей заставля-
ютъ опасаться, какъ бы насаждаемое нынѣ
въ сельскихъ церквахъ *хоровое* церковное пѣ-
ніе не уклонилось на ложный и гибельный
путь подражанія тѣмъ городскимъ хорамъ,
которые, кажется, совсѣмъ утратили понима-
ніе и вкусъ къ истинно церковному устав-
ному пѣнію. Нынѣ уже нерѣдко встрѣтить
учителя, который свои силы и энергію не-
производительно затрачиваетъ на разучиваніе
съ хоромъ слышанныхъ имъ въ городѣ пар-
тесныхъ «номеровъ», а на простое церковное
пѣніе почти не обращаетъ вниманія. И что
всего печальнѣе, даже нѣкоторые настоятели
церквей далеко не неповинны въ такомъ на-
правленіи хороваго церковнаго пѣнія. Года
два тому назадъ намъ пришлось въ праздникъ
Сочествія Святаго Духа присутствовать за
богослуженіемъ въ одномъ сельскомъ храмѣ.
Пѣлъ хоръ, составленный изъ любителей-
крестьянъ и дѣтей - школьниковъ. И вотъ
этотъ - то, еще не спѣвшійся какъ слѣдуетъ,
хоръ въ продолженіи сугубой ектеніи за ли-
тургіей смѣнилъ до трехъ музыкально-безгра-
мотныхъ и совсѣмъ не церковныхъ напѣвовъ
«Господи помилуй»; пропѣлъ, хотя и не безъ
труда, по нотамъ херувимскую пѣснь и «Ми-
лость мира», а за вечернею не спѣлъ сколько-
нибудь сносно ни одной стихары. Впослѣдствіи
отъ одного изъ пѣвцовъ узнаемъ, что «самъ
батюшка (священникъ) желаетъ, чтобы пѣли
«Господи помилуй» *кпотное*. Между тѣмъ,
одного слова *настоятели*, думаемъ было бы
достаточно, чтобы побудить регента подгото-

вить хоръ къ надлежащему пѣнію и вечерни.
Подобное этому приходилось наблюдать и въ
другомъ селѣ. Хорошо, что у нашего крестья-
нина пока еще не лежитъ сердце къ хорошему
пѣнію господствующаго стиля и *направленія*.
и его религиозное чувство скорѣе *возмущается*
чѣмъ удовлетворяется таковымъ пѣніемъ. Но
мы не должны забывать уроковъ исторіи.
Вспомнимъ, напримѣръ, какъ появилось на
Руси раздѣльнорѣчное или «хоровое» пѣніе со
всѣми его нестроениями и печальными послѣд-
ствіями для богослуженія. Еще полезнѣе при-
вести на память поучительную исторію появ-
ленія и распространенія на Руси такъ на-
зываемаго итальянскаго партеснаго пѣнія. Но
что случилось въ городѣ, то можетъ случиться
и въ селѣ. Примѣръ заразителенъ. И извѣст-
наго рода партесное пѣніе, осуждаемое крестья-
ниномъ, въ недалекомъ будущемъ можетъ сдѣ-
латься уже его потребностью. Поэтому, на
ряду съ обученіемъ народныхъ учителей и
учительницъ церковному пѣнію и *регентскому*
дѣлу, необходимо позаботиться и о томъ, что-
бы они съ одинаковымъ усердіемъ и внима-
ніемъ относились какъ къ «потному», такъ и
кпотному церковному пѣнію. Повторяемъ,
необходимо теперь же, на первыхъ порахъ,
пока еще чужды нашему крестьянскому люду
дурныя пѣвческія традиціи, обезпечить надле-
жащее подлинно православное направленіе въ
хоровомъ церковномъ пѣніи. Только въ такомъ
случаѣ можно надѣяться, что, если не въ го-
родѣ, то, по крайней мѣрѣ, въ сельскихъ хра-
махъ, снова оживутъ и тѣ древніе умильтель-
ные и истинно-церковные напѣвы, которыми
въ теченіе цѣлаго ряда столѣтій оглашались
русскіе православные храмы. Только тогда и
будетъ исполненъ завѣтъ святаго Апостола,
обращенный въ лицѣ Ефесскихъ христіанъ ко
всѣмъ истиннымъ послѣдователямъ Господа
нашего Иисуса Христа: *«исполняйтесь Духомъ,
глаголюще себѣ во псалмхъ и пннхъ и тнелхъ
духовныхъ, востъвающе и поюще въ сердцахъ ви-
шихъ Господевхъ»* (Ефес. 5, 18 - 19).

И. Моревъ.





НЕКРОЛОГЪ.

Amon, Anton—извѣстный народный пѣвецъ въ Вѣнѣ — † 25 авг. 63 лѣтъ.

Beer, Julius — валторнистъ — проф. Пражской конс. — † тамъ же 59 лѣтъ.

Bernasconi, A. — препод. муз. — † 39 лѣтъ въ Бергамо.

Boorn, Eduard Vander—извѣстный музык. критикъ † 16 августа въ Люттихѣ, 67 лѣтъ.

Bosmans, Henri — виолончелистъ — † 9 авг. въ Амстердамѣ, 40 лѣтъ.

Brot, Aug. — отличный виолончелистъ въ Генгѣ — † тамъ же 74 лѣтъ.

Vitali, Raf. — извѣстный въ свое время оп. пѣвецъ — † въ Римѣ.

Giese, Fritz — отличный виолончелистъ — † въ Бостонѣ. Род. 1859 въ Гаагѣ.

Graffigna, Ахиль — итальянскій оперн. комп. — † въ Падуѣ, 80 лѣтъ.

Deppe — тубаястъ оп. и симф. орк: въ Брюсселѣ — † тамъ же.

Derheimer, Cécile — изв. пѣвица и компонистка — † въ Парижѣ.

Deswert, I. G. I. — талантливый виолончелистъ, проф. Брюссельской консерв. музык. академiи въ Лѣвенѣ — † 66 лѣтъ въ Schaerbeck.

Duprez, G. L. — бывш. пѣвецъ и композ. оперъ, духовно-муз. произв., пѣсенъ и т. д. — † 23 сент. въ Парижѣ, 89 лѣтъ.

Eilers, Albert — композиторъ — † 4 сент. въ Драмштадтѣ. Е. род. въ Көthen'ѣ; въ 1859 г. учредилъ извѣстное художественное общ. «Schlagflia». Изъ соч. его извѣстны: ком. оп. «Die Johannismacht», оперетка Spilmann's Lied», месса, реквиемъ и пѣсни.

Ehrenberg, Alexandra — проф. пѣнія въ муз. школѣ Guildhall'a, въ Лондонѣ — † 33 лѣтъ.

Escalos, Juan — выдающийся флейтистъ и композ. — † въ Барселонѣ.

Klafsky, Катарина — выдающаяся драмат. пѣвица въ Германiи — † 22 сент. въ Гамбургѣ. Род. 19 сент. 1855 г. въ Ст. Иоганнѣ (Венгрия). Высту-

пала въ Вагнеровскихъ оп. въ труппѣ Неймана; съ 1885 г. состояла въ Гамбургскомъ оп. театрѣ. Выдающимися въ ея исп. ролями были Фиделiо, Изольда, Брюнгильда и др. Въ 1894 г. Клавская съ успѣхомъ гастролировала въ Ригѣ, гдѣ выступила въ партiяхъ Нормы, Валентины, Фиделiо, Ортруды и др.

Crouch, F. N. — композ. популярныхъ пѣсенокъ (между прочими стала народной пѣсня «Kathleen Mavourneen») — † 89 лѣтъ въ Балтиморѣ. Род. въ Лондонѣ.

Kümmerle, Sam. — проф. органистъ и церк.-муз. — писатель — † 28 авг. въ Самаденѣ; род. въ Милсгеймѣ (бл. Штуттгарта).

Labocetta, Domenico — композиторъ; другъ Мейсера — † 73 лѣтъ въ Неаполѣ.

Leusser, Ign. — капельмейстеръ — † 74 л. въ Вѣнѣ.

Luther, Joh. Friedr. — фабрикантъ форт. и органовъ въ Нью-Йоркѣ — † тамъ же, 90 лѣтъ. Род. 1803 въ Ассарѣ, близъ Вегулары. Л. прямой потомокъ Др. Мартина Лутера.

Oeser, C. E. — членъ орк. лейпцигскаго Гевандгауза — † 55 л. въ Лейпцигѣ.

Papot, Marie Anna — препод. пѣнія Парижской конс. — † въ Gaconne Colomb'ѣ. Идала: «Solfège manuscrit, 27 leçons à changement de clefs».

Plengorth, Fr. — муз. директ. въ Элберфельдѣ — † 68 лѣтъ, тамъ же.

Porte'haut, Etienne — скрипачъ и директ. Общ. Сп. Циплиаи въ Бордо — † 69 лѣтъ, тамъ же.

Pridham, John — извѣстный англійскій комп. — † 78 лѣтъ въ Таунтонѣ.

Riemann, Робертъ — композ. оперы «Bianca Siffredi», отецъ Др. Гуго Римана — † 73 лѣтъ (въ Зондерсгаузенѣ?)

Schachner, Jos. Rud. — композ. и форт. педагогъ — † 15 авг. въ Рейхенбаллѣ. Ш. былъ ученикомъ Гензельта и Крамера; изъ композицiй его извѣстны болѣе другихъ: ораторiя «Возвращенiе Ираиля изъ Вавилона», два форт. концерта.

Schwiedam, K. Fr.—проф. высшей школы муз. въ Берлинѣ—† 16 сент. Оберсдорфъ, 55 лѣтъ.

Tennyson, леди—жена знаменитаго англійскаго поэта и композитка его пѣсенъ - † 10 августа въ Aldsworth'ѣ.

Thomas, Lewis—муз. крит. «Daily Telegraph» и директоръ журн. «The lute»—† въ Лондонѣ.

Тушмаловъ, М. М.—бывш. 2-й капельч. Варшавскаго большого театра—† въ августъ въ Тифлисѣ. Т. былъ еще молодой музыкантъ, окончившій 7 лѣтъ тому назадъ СПб. консерваторію по классу г. Римскаго-Корсакова. Онъ выступалъ какъ дирижеръ въ частныхъ оперныхъ труппахъ и въ послѣднее время дирижировалъ оперой въ Тифлисѣ. Т. инструментовалъ «Картинки съ выставки Гартмана»—Мусоргскаго, исп. 30 ноября 1891 г. въ русскомъ симф. концертѣ въ СПб.

Fischer-Achten, Karoline—извѣстная въ свое время оп. пѣвица—† 90 л. въ Грацѣ род. въ Вѣнѣ.

Habert, Joh. Evangelist—регентъ и городской органистъ Гмундена, композ. и издатель органа для католич. музыки—† 1 сентября; род. 18 окт. 1833 въ Оберплатѣ (Богемія).

Haslinger, др. Martin—придворный баварскій пѣвецъ и проф. въ Мюнхенской муз. школѣ—† 7 сент. тамъ же; род. 15 февр. 1814 въ Ingolstadt.

Holdich, G. M.—органный мастеръ и органистъ—† 30 іюня въ Forest Hill (Лондонѣ), 80 лѣтъ.

Zabban, Benedetto—композ. 2 оперъ и муз. педагогъ—† 65 лѣтъ въ Анконѣ.

Zeidler, Charlotte—піанстка—† 11 авг. въ Берлинѣ, 82 лѣтъ.



ПОЧТОВЫЙ ЯЩИКЪ.

Г-ну **С. З.** Благодарю за замѣтку и прошу впередъ присылать свѣдѣнія о музыкальной жизни бакинцевъ. Наслушавшіеся милой «ерунды» преподносимой Вашимъ капельмейстеромъ — не подумали ли, что музыка Му-

сорскаго годна только для сумасшедшаго дома?

Г-ну **В. П.** Благодарю за ваше любезное письмо. Отъ души желаю чтобы вы не разочаровались.
Н. Ф.



Редакторъ-Издатель *Ник. Финдейзенъ.*

ОБЪЯВЛЕНІЯ.

Съ разрѣшенія учебнаго округа.

СПЕЦІАЛЬНЫЕ КЛАССЫ ИТАЛЬЯНСКАГО ЯЗЫКА.

Теорія.—Практика.—Литература.
РАЗГОВОРНЫЕ КЛАССЫ.

Мѣсячная плата 10 рублей.

Частные уроки.

Улица Глинки № 1, кв. 4.

Пріемъ по понедѣльникамъ и четвергамъ отъ 2—4 ч. дня.

101

По требованію высылается бесплатно

КАТАЛОГЪ НОТЪ

собственныхъ изданій книжнаго и музыкальнаго магазина

ЛЕОНА ИДЗИКОВСКАГО

ВЪ КІЕВѢ,

въ которомъ помѣщены большею частью **малороссійскія пѣсни** какъ для пѣнія, съ аккомпаниментомъ фортепіано, такъ и для фортепіано въ 2 и 4 руки, а также для другихъ инструментовъ.

102

Во всѣхъ извѣстныхъ книжныхъ и музыкальныхъ магазинахъ
поступили въ продажу новыя изданія:

Всеволодъ Чехихинъ.

ОТГОЛОСКИ ОПЕРЫ И КОНЦЕРТА.

замѣтки музыкальнаго литератора.

(1888—1895 г.).

[Предисловіе. I. Оперы и оперные артисты. 1) Итальянская опера. 2) Французская опера. 3) Нѣмецкая опера. 4) Русская опера. II. Концерты, пѣвцы и пѣвицы. 1) Концерты ораторные, камерные и симфоническіе. 2) Концертные пѣвцы. 3) Virtuozы. 4) Дилетантская музыка].

Цѣна 1 руб. 50 коп. съ пер. 1 р. 75 коп.

Ник. Финдейзенъ.

ГЛИНКА ВЪ ИСПАНІИ

и записанные имъ

ИСПАНСКІЕ НАРОДНЫЕ НАПѢВЫ.

(Матеріалы для біографіи М. И. Глинки)

Съ приложеніемъ 17 нотныхъ записей испанскихъ пѣсень, 4 карриатурами на путешествіе Глинки по Испаніи—Н. А. Степанова.

Цѣна 60 коп.

Выписывающіе изъ Главной конторы — за пересылку не платятъ.

Въ Главной Конторѣ „Русской Музыкальной Газеты“

(С.-Петербургъ, М. Морская, 9)

ПОСТУПИЛИ ВЪ ПРОДАЖУ НОВЫЯ КНИГИ:

Гекторъ Берлиозъ

„МЕМОУАРЫ“

Переводъ съ французскаго В. А. Оссовскаго.

Часть первая (до путешествія Берлиоза въ Италію).

236 стр. in 16°. Спб. 1896. Цѣна 75 коп., съ перес. 90 коп.

Ц. А. КЮИ

„Русскій Романсъ“.

Очеркъ его равитія.

Съ портретомъ автора.

212 стран. in 16°, въ изящной папкѣ. Спб. 1896.

Изданіе Н. Ф. Финдейзена.

Цѣна 75 к., съ пер. 1 р.

Проф. Дм. Вас. Разумовскій.

ПАТРИАРШІЕ ПѢВЧІЕ ДІАКИ И ПОДДІАКИ

И

ГОСУДАРЕВЫ ПѢВЧІЕ ДІАКИ.

Съ портретомъ и факсимилэ Прот. Дм. Вас. Разумовскаго, біографическимъ очеркомъ и спискомъ его печатныхъ трудовъ.

96 стран. Цѣна 50 к., съ перес. 60 к.

С. Рыбаковъ.

О ПОЭТИЧЕСКОМЪ ТВОРЧЕСТВѢ

УРАЛЬСКИХЪ МУСУЛЬМАНЪ.

(Татаръ, Башкиръ и Тентярей).

40 стран. со многими нотными примѣрами (пѣснями и инструментальными мелодіями). Цѣна 50 коп., съ перес. 60 коп.

ПИСЬМА

АЛЕКСАНДРА НИКОЛАЕВИЧА СЪРОВА.

къ его сестрѣ С. Н. Дю-Туръ,

изданныя Ник. Финдейзенъ.

267 стран. (in 16°), съ приложеніемъ факсимилэ А. Н. Сѣрова.

Спб., 1896. Цѣна 75 коп., со перес. 90 коп.

Доволено цензурою. С.-Петербургъ, 28-го Октября 1896 г.

Тип. Н. Финдейзена, М. Морская, 9.



Предполагаемый портретъ Глинки.
Изъ собранія А. П. Бахрушина въ Москвѣ.

МУЗЫКАЛЬНАЯ

№ 12 (Декабрь).

ГАЗЕТА.



№ 26450

Гос.
Публичная
Библиотека

ЮБИЛЕЙ РУССКОЙ ОПЕРЫ



27-е Ноября нынѣшняго года—знаменательный для русской музыки день, которая можетъ справить торжественно бо-ти-лѣтній юбилей русской національной оперы. 60 лѣтъ тому назадъ,—27-го ноябля 1836 г. въ Большомъ театрѣ, какъ это должно быть всѣмъ извѣстно, была впервые поставлена первая русская, дѣйствительно художественная, опера — „Жизнь за Царя“ Глинки, и до сихъ поръ составляющая красу и гордость нашей оперной литературы, и до сихъ поръ, несмотря на свой почтенный возрастъ, доставляющая бездну наслажденія и приводящая въ восторгъ. Это кроется не въ одномъ удачно избранномъ (хотя и неудачно разработанномъ—съ литературной точки зрѣнія) патриотическомъ сюжетѣ, не въ одномъ чудесномъ, не потерявшемъ и до сихъ поръ своего обаянія, образѣ—героя-патриота, но и въ самой музыкѣ, въ ея неостывшей прелести, не увядшей свѣжести, не истрепавшагося драматизма. Извѣстно также, что этой оперой Глинка положилъ прочное начало начало художественной русской музыки и національ-

ной оперы, а потому—безъ сомнѣнія—каждый юбилей „Жизни за Царя“ одинаково дорогъ всѣмъ русскимъ и одинаково всѣми будетъ праздноваться.

27-е ноябля—это своего рода годовщина музыкальной Полтавы, когда Глинка доказалъ, что началась новая эра для русской музыки, что русская художественная музыкальная школа—фактъ дѣйствительный, совершенный который рано или поздно будетъ признанъ всѣми.

Такъ должно было быть—такъ и случилось.

Въ то время, когда пишутся эти строки—нѣтъ еще нечего опредѣленнаго, какъ отпразднуютъ этотъ юбилей. Но одно чудесное событіе должно ознаменовать эту годовщину. Любимая сестра Глинки, всѣми уважаемая Людмила Ивановна Шестакова, въ теченіе послѣдняго года была занята устройствомъ музея Глинки—музея, котораго мы такъ давно ждали и который теперь горячо привѣтствуемъ. Музей Глинки откроется въ день 60-лѣтія оперы „Жизнь за Царя“—27 ноябля, въ новомъ зданіи С.-Петербургской

консерваторіи, въ бывшемъ Большомъ театръ—томъ самомъ, въ которомъ, въ первый разъ, были исполнены обѣ безсмертныя оперы Глинки въ одно и тоже число—„Жизнь за Царя“ 1836 г. „Русланъ и Людмила“ 1842 г.

Нѣтъ сомнѣнія, что этотъ музей—лучшее и самое великолѣпное, чѣмъ могла завершить свою дѣятельность эта замѣчательная женщина на пользу памяти своего гениальнаго брата.

„Русская музыкальная газета“ съ перваго года своего существованія старалась отмѣтить свое поклоненіе творцу „Руслана“, печатая на своихъ страницахъ новые матеріалы, могущіе еще болѣе освѣтить жизнь и дѣятельность Михаила Ивановича Глинки. Въ виду этого, чувствуя мѣстѣ со всѣми русскими музыкан-

тами память этого художника, въ день исполнившагося болѣзніа первого представленія оперы „Жизнь за Царя“, Редакція посвятила часть настоящей книжки многимъ страницамъ, которыя принесли бы свою лепту для будущей всесторонней оцѣнки и полной біографіи гениальнаго художника. Предлагаемъ нашимъ читателямъ рядъ писемъ разныхъ лицъ къ Глинкѣ, нѣсколько портретовъ и описаніе музея. Редакція считала излишнимъ приводить снова очеркъ исторіи оперы „Жизнь за Царя“, таковой подробно разработанъ и въ отдѣльной книгѣ¹⁾, а роль, которую играла въ нашей музыкальной жизни эта опера—выяснена давно въ довольно обширной литературѣ.

¹⁾ Очеркъ исторіи оперы „Жизнь за Царя“ П. П. Веймарна. Спб. 1886 г.





НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ М. И. Глинки.

Печатаемые ниже материалы состоятъ изъ писемъ къ Глинкѣ Булгакова, Гедеонова, Кукольника и Яненко. Въ поясненіе къ нимъ предпосылаемъ нѣсколько строкъ.

Константинъ Александровичъ Булгаковъ (род. 17 Апрѣля 1812.)—былъ однимъ изъ близкихъ пріятелей Глинки. Онъ числился въ извѣстномъ кружкѣ лицъ, составлявшихъ «братію», съ которой Глинка пріятельствовалъ въ 40-хъ годахъ, въ особенности послѣ несчастной женитьбы. До конца своей жизни Михаилъ Ивановичъ любилъ своего «любезнѣйшаго друга» Константина Александровича и состоялъ съ нимъ въ перепискѣ. Письма Глинки впервые были напечатаны въ московскомъ «Русскомъ Архивѣ»; ихъ напечаталъ общій знакомый Глинки и Булгакова—Мих. Лощновъ, который въ слѣдующихъ словахъ описалъ К. А. Булгакова: «Кто не зналъ въ свое время Булгакова, этого любезнаго, даровитаго, добраго «Костю», какъ называли его въ свѣтѣ издавна и до конца? Онъ не развилъ далеко своихъ блестящихъ дарованій, но былъ по природѣ артистъ, отличный музыкантъ и пѣвецъ по прованію. Онъ страстно былъ привязанъ къ искусству, любилъ горячо все изящное и своихъ друзей, которые его никогда не забудутъ». Письма Глинки относятся всѣ къ послѣднему періоду жизни творца «Жизни за Царя», отъ 1855—1856 г. Они были перепечатаны и въ послѣднемъ изданіи «Записокъ» Глинки, А. Суворина. Необходимымъ дополненіемъ къ этимъ письмамъ являются теперь письма самого Булгакова, которыя не только рисуютъ

ихъ взаимныя отношенія, но и даютъ достаточно интересныя свѣдѣнія о тогдашнихъ музыкальныхъ кружкахъ.

Здѣсь кстати будетъ сообщить, что Булгаковъ не на много пережилъ Глинку—онъ скончался 8 декабря 1862 г.

Александръ Михайловичъ Гедеоновъ—извѣстный директоръ Петербургскихъ Императорскихъ театровъ. Печатаемое ниже письмо—вполнѣ официальное—хорошо характеризуетъ отношенія, существовавшія между дирекціей Имп. театровъ и Глинкой. Вѣроятно, подобные письма были не вдиовинку, такъ въ запискахъ самого Глинки мы читаемъ (стр. 107 по изд. Суворина): «Директоръ театровъ, А. М. Гедеоновъ, писалъ мнѣ письма съ незаслуженными мною выговорами,—будто бы я заставляю артистовъ пѣть въ комнатахъ, гдѣ слишкомъ накурено табакомъ и что-де отъ этого ихъ голоса портятся. Я досадовалъ, но все-таки продолжалъ разучку партій». Это было въ 1836 г. при постановкѣ «Жизни за Царя». Прошло уже около 6—7 лѣтъ; Глинка уже старался черезъ сына Гедеонова (которому онъ посвятилъ было «Руслана») смягчить эти отношенія: насколько это было успѣшно—показываетъ официальная бумага Гедеонова, который слушалъ даже какую-то г-жу Чека!...

Къ маленькой писательской (и мало поэтичной) фантазіи Кукольника—едва ли нужно прибавить какіе либо комментарии.

Что касается записки Якова Федоровича Яенки, то она представляетъ одно изъ приглашеній на засѣданіи «братіи», въ которой искалъ и мало пашель утѣ-

шенія Глинка въ упомянутый выше печальный періодъ своей жизни. Яненко тоже былъ пріятель, и тоже талантливый, но кажется скорѣе по части собесѣдованія съ бутылкой вина. По крайней въ мѣрѣ, въ одномъ изъ альбомовъ Глинки, съ карикатурами Степанова, Яненко обязательно присутствуетъ на всѣхъ застольныхъ торжествахъ. Замѣтимъ еще, что приводимое ниже приглашеніе писано на листѣ, украшенномъ рисункомъ (вѣроятно собственнаго издѣлія), изображающемъ столъ съ приборомъ и двѣ руки, держащихъ бокалъ и бутылку шампанскаго.

Оригиналы всѣхъ этихъ писемъ находятся въ Императорской публичной библиотекѣ.

Ред.

I. Письма Константина Александровича Булгакова къ М. И. Глинкѣ.

(1855—1856 г.).

1.

4-го іюля 1855. Москва.

Благодарю тебя премного любезный другъ Михайло Ивановичъ за милое письмо и отличную музыку, сирѣчь молитву съ хоромъ; мы её поразсмотрѣли съ Штуцманомъ и онъ въ восхищеніи, я ужъ не говорю о себѣ, ибо я такъ пропитанъ твоей музыкой, что желалъ бы даже когда нибудь найти что нибудь не хорошее.—Концертъ Штуцмана будетъ никакъ не ранѣе зимы, а даже вѣроятно въ началѣ поста ¹⁾.

2. Средства у него всё, какія только можно имѣть въ Москвѣ, т. е. до 200 музыкантовъ—обоихъ театровъ и еще военные хоры, театральные тоже подъ его рукой.

3. Цѣль концерта главная есть, разумѣется, барышъ и, второстепенная, есть непременно угодить настоящимъ охотникамъ и знатокамъ, выборомъ пьесъ болѣе серьезныхъ. Вотъ и все.—Теперь обратимся къ Леоновой. — Ты можешь быть увѣренъ, что для нея будетъ сдѣ-

лано все, что она только пожелаетъ, даже не смотря на то, что Верстовскій не любитъ всего того, что происходитъ отъ тебя, ибо всё его Аскольдовы могилы, Чёртovy долины, Тоскипо оперѣ, ¹⁾ все это жиденько, сильно противъ гармоніи, находящейся въ твоей музыкѣ. Не смотря на его недоброжелательство (ежели оно будетъ), мы сварганимъ ей концертъ, а Штуцманъ къ твоимъ услугамъ. Выперѣченный Верстовскій на меня сердитъ за то, что я всегда ошибаюсь, говоря про его новую оперу, которая слава Богу еще не вышла, да можетъ статься и не выйдетъ. Это *Громобой* — и я, говоря съ нимъ объ оной, называю её черезъ разъ, то *Земрой*, то *Громобой*. Надобно видѣть, какъ Штуцманъ боится, когда что нибудь скажутъ про его начальника; послѣдній разъ онъ схватилъ шляпу и удралъ домой. Я ему приготовилъ слѣдующее блюдо; у меня есть мальчикъ, подающій хлѣбъ къ водкѣ и трубки, котораго называютъ Турка (ужъ не знаю почему), котораго я подучилъ отвѣчать, когда спросать: что Верстовскій?—онъ во все горло отвѣчаетъ с..... с...

Въ четвергъ утромъ будетъ у меня Петрова Анфиза—контральтъ, я хочу заставить её попѣть «Жизнь за Царя», изъ которой давно уже ничего не слыхалъ. Мих. Юрьев. Вьельгорскій жалокъ совсѣмъ почти глухъ и у него выросли какія то жабры. Былъ у меня какъ-то утромъ, сѣлъ за органъ, да плохо, и на мувыкѣ его тоже поросли жабры.

Скука смертная, не знаешь, что дѣлать—ноги не гуляютъ, глаза не смотрятъ и остается одно — слушать музыку и гулять сидя. Обнимаю тебя отъ души. Да сохранить тебя Господь Богъ въ своей святой и достойной гвардіи (съ французскаго).

К. Булаковъ.

2.

7-го іюля 1856, Москва.

О Глинка!!! Глинка!!!

Кто тебя усѣялъ

Ли-шьями.—

Повѣрь мнѣ на слово, любезный другъ Миша, что лишай есть весьма здоровая болѣзнь. Это не то, что богопротивныя

¹⁾ Въ письмѣ своемъ отъ 23 іюня 1855 г. Глинка спрашивалъ о предполагавшемся концертѣ Сергѣя Ивановича Штуцагановъ (Конц. общ. Моск. оперы). Въ томъ же письмѣ онъ сообщалъ о желаніи устроить Д. М. Леоновой концертъ въ Москвѣ и исполнять тамъ свою «Молитву».

¹⁾ «Тоска по родицѣ» оп. Верстовскаго.

ноги, которыя отказываютъ двигаться. Благодарю очень за твое письмо; у меня только и отрады, что читать да писать, лишень удовольствія гулять даже въ экипажѣ. — ужасно устаю. Желудокъ подлещъ тоже измѣняется — словомъ, все дѣло выходитъ — французскія сочиненія, сирѣчь Dreck ¹⁾). Найди пожалуйста въ Берлинѣ Иогана Гунгля — я думалъ, что онъ въ Вѣнѣ и писалъ ему туда, а выходитъ, что онъ въ Берлинѣ, а дядя его Иосифъ въ Вѣнѣ. Когда увидишь его, то скажи, что стыдно ему послѣ нашего прошлогодняго дружескаго лѣта, не давать о себѣ вѣсточка. Я, признаюсь, почитаю сего Гунгля какъ хорошаго музыканта; у него по моему мнѣнію есть выходки такія счастливыя въ вальсахъ (*Flora и Trianon*), какихъ не удавалось и Страусу (отцу), ни даже Ланеру. И потомъ онъ человекъ самъ по себѣ пріятный (*homme comme il faut*). Много было съ нимъ музицировано, а еще болѣе того выпито безъ хитрости.

Дворъ пріѣзжаетъ, какъ говорятъ, 6-го. 19-го будетъ коронаваніе, а 30-го, какъ поговариваютъ, уже торжественный въѣздъ въ С.-Петербургъ. Какъ узнаю о Бартеневой ²⁾, то увѣдомлю, но скажу тебѣ другъ мой, легко можетъ быть, что ея и не будетъ въ Москвѣ, ибо и безъ этой старой рухляди надобно будетъ для двора множество свиты. Я такъ полагаю, что, если ты спрашиваешь, то потому, чтобы распорядиться на счетъ твоего *польскаго*, то напрасно. Лучше бы ударился куда нибудь въ другое мѣсто, напримѣръ къ Ивану Матвѣвичу Толстому, котораго вѣрно знаешь, а еще лучше, къ Александру Владиміровичу *Адлерберту*, который самый добрый и услужливый человекъ. На всякій случай пиши, ежели хочешь, къ П. А. Бартеневой; я ей доставлю, хотя бы она была на днѣ морскомъ. Про твой *polonaise* мнѣ много говорили. Я бы желалъ его послушать, хорошо бы ежели понравился Императору и онъ бы приказалъ играть его всегда при торжественныхъ случаяхъ ³⁾. Получилъ я

Руслана и Людмилу (Стеловскаго). Радъ, что полное переложеніе, но за то пропитано ошибками. Кель ¹⁾ хочетъ пройти и поправить то, что очевидно.

Графъ Мих. Вьельгорскій совсѣмъ плохъ. Я думаю, что онъ на коронаваніе не пріѣдетъ изъ деревни. Глухъ и ноги плохи, и потомъ какія то исполнскія железа, были какъ у курдюка-барана. А. Д. Салтыковъ уѣхалъ въ Питеръ, а оттуда отправляется въ *Кауръ*, гдѣ и проведетъ зиму. Я досталъ книгу «Биографія Моцарта» Ниссена, nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn geschrieben, mit vielen neuen Beilagen, Steindruckten, Musikblättern und einem Facsimile. Мнѣ хочется съ моими совѣтами велѣть перевести это на русскій языкъ. Какъ ты думаешь? Это весьма полная біографія, съ коею обнимаю тебя.

Твой вѣрный другъ

К. Булаковъ.

3.

15-го августа 1856. Москва.

Любезный другъ. Винавать! Забылъ, что ты приказываешь писать крупно! Благодарю тебя за письмо отъ ^{9/21} іюля; оно меня очень порадовало. А напрасно, кончивши свои съ Деномъ музыкальныя занятія, не поѣдешь въ село Парижъ, — право хорошо, ежели средства и здоровье есть. Но никому не беру на себя давать совѣты; всякій знаетъ, что дѣлаетъ. Оставляя тебя, начну о себѣ.

Здоровье мое плохо, ноги насилу переставляю, а мораль хороша. Въ настоящую минуту народъ подѣхалъ важный, каждый день почти обѣдаю у Ив. Ал. Яковлева въ обществѣ Аркаши ²⁾ Иосифа Ламберта, Коко Гурьева, Бетанкура, Паншина, Свистунова-Ферезена и кое кого еще. Провіантъ и поило — слава Богу. Москва ожила, узнать нельзя. Вчера пріѣхалъ Государь Императоръ, въ воскресенье будетъ парадный въѣздъ, а 26-го коронація. Дай Богъ, чтобы погода благоприятствовала, а то всѣ эти дни дождь и ненастье, что для меня губительно и безъ того уже.

¹⁾ Можно достоверно предположить, что здѣсь идетъ рѣчь о сочиненіяхъ Листа, котораго ни Глинка, ни Денъ не понимали и не признавали!

²⁾ Фрейлина — Прасковья Арсеньевна Бартенева.

³⁾ Рѣчь идетъ о *Польскомъ*, написанномъ для коронаціи Александра II.

¹⁾ Яковъ Карловичъ Кель, музыкантъ, жившій у Булакова.

²⁾ Гр. Аркадій Павловичъ Голицыновъ-Кутузовъ.

Послѣ обѣда у Яковлева обыкновенно затѣвается музыка, Коко Долгорукий довольно удачно постъ твою послѣднюю пьесу на слова Павлова, а также и Милочку, но все обрывается на мнѣ хиломъ старцѣ, меня всегда застаряютъ пѣть «*Какъ сладко съ тобою мнѣ быть*». Навезли чертову бездну и итальянцевъ, и танцорокъ съ танцовщиками. Театръ готовъ и на дняхъ все это закипитъ, но не для меня. Вѣроятно мнѣ случится видѣть у сестры П. А. Бартеневу, ежели только она въ Москвѣ и тогда дамъ ей вѣсточку о тебѣ.

Здѣсь свирѣпствуетъ съ своимъ хоромъ Юрка Голицынъ — поютъ славно. Недавно онъ, сидя у Шевалье, послѣ обѣда, наигрывалъ одной рукой на фортепiano, вдругъ подходитъ къ нему англичанинъ, обѣдавшій въ сосѣдней комнатѣ со своей женой, и говоритъ: «*Monsieur! Vô chatouiller iniouillement mon fâme avec votre instrument di miousik. Joez avec les deux mains et mon fâme aura le satisfaction necessaire. Мы всѣ отъ смѣху умерли и я ожилъ только для того, чтобы тиснуть тебѣ писульку—обнять тебя и увѣрить во дружбѣ и почтеніи безконечномъ*

Кости Булакова.

4.

31-го сентября 1856. Москва.

Любезный другъ Михайло Ивановичъ! Беру перо, чтобы дать тебѣ извѣстіе весьма грустное, но что же дѣлать, всѣ мы подъ Богомъ ходимъ и неисповѣдимой судьбы избѣжать невозможно. — Сегодня отпѣваютъ тѣло нашего стараго друга гр. Михайла Юрьевича Вьельгорскаго, скончавшагося съ 27 на 28-е въ 3 часа по полуночи. Глухота его немного уменьшилась, но за то желудокъ началъ плохо дѣйствовать. Онъ уже съ весны жилъ въ подмосковной, въ кругу своего семейства. За два дня пріѣхалъ въ Москву до коронаванія и былъ довольно спокоенъ. На 26-е у него *transport au cerveau*, такъ что послали гонца въ дворецъ къ Матвѣю Юрьевичу и, когда тотъ явился, то уже несчастный былъ безъ языка, но доктора не отчаявались и говорили, что, если вторичнаго прилива не окажется, то онъ можетъ быть спасенъ, какъ вдругъ воцѣпная, которая давно уже угрожала,

разыгралась, вода поднялась на верхъ и задупила его. Я тотчасъ поскакалъ проститься съ нимъ, немогши по малымъ слабымъ ногамъ ѣздить въ толпу на панихиды. Увы, узнать нельзя было его лицо; онъ черезъ нѣсколько часовъ совсѣмъ измѣнился и почернѣлъ. Сильно подѣйствовала на меня эта кончина. Казалось, что Михайло Юрьевичъ никогда не долженъ бы умирать. Эта потеря незамѣнима для всѣхъ, кто его зналъ, а въ особенности былъ съ нимъ въ продолженіи многихъ лѣтъ въ такихъ дружескихъ отношеніяхъ, какъ я, напримѣръ. Онъ мнѣ кажется соединялъ въ себѣ ежели не все, то уже конечно многое. Наружность имѣлъ привлекательную, здравый и свѣтлый умъ, grand seigneur во всемъ смыслѣ слова, образованъ, музыкантъ сколько пріятный, столько же и глубокий; теплый и вѣрный другъ своихъ друзей, а потомъ и гуляка первоклассный. Я увѣренъ, что ты раздѣляешь чувства мои, ибо покойникъ хотя не много и завидовалъ тебѣ, но любилъ и уважалъ тебя сердечно; не мало у насъ было съ нимъ о тебѣ толку.

Москва просто угорѣла. Праздникъ на праздникъ: иллюминаціи, парадные театры, фейерверки, гулянья,—ну словомъ, когда все это кончится, то хоть въ гробъ ложись со скуки. Я однако-жь ни чѣмъ этимъ не пользуюсь, а знаю все по слуху. — Гензельтъ здѣсь, онъ мнѣ игралъ свой новый маршъ, вещь весьма удовлетворительная во всѣхъ отношеніяхъ и по части музыки и по части фортепianoнаго искусства, а главное щегольски имъ сыграно.

Будь здоровъ, кушай больше, спи спокойно, пей во здравіе и не забывай стараго друга

К. Булакова.

Вчера пріобрѣлъ твою штуку, которую весьма люблю, но не зналъ съ русскими словами, а съ итальянскими—«*О если-бъ ты была со мною*».

Забывъ тебѣ сообщить—здѣсь выдумали весьма ежели не хитрую, то по крайней мѣрѣ глупую, штуку—въ день фейерверка будетъ поставлена исторія въ родѣ той, что была выдумана для Руслана и Людмилы, только клавиши, вмѣсто звука, издавали пѣніе колокольчиковъ, а тутъ при пѣніи и играніи

нѣсколькихъ тысячъ музыкантовъ и пѣвчихъ клавиши отъ коихъ проведены *гальваническіе токи*, будутъ издавать залпы изъ пушекъ и на семь тихомъ и смирномъ инструментѣ будетъ играть А. О. *Львовъ*. Мнѣ говорилъ Эдуардъ Барановъ, который былъ на репетиціи, что это верхъ совершенства, что никогда еще не могли дойти до того, чтобы орудія давали залпъ въ одинъ моментъ, а тутъ точно одна пушка.—Итальянцы здѣсь, но я не курьезенъ ихъ слушать, ибо Анны большія, Фарины Мольера и прочія Лючи де ла Меръ нуаръ, какъ ты знаешь, меня и въ юности даже не очаровывали. Лаблашъ велѣлъ мнѣ сказать, что онъ желаетъ со мной познакомиться. Я отвѣчалъ: милости просимъ. Мнѣ покойный М. Ю. Вьельгорскій много про него говорилъ, что онъ уменъ, остеръ и добрый малый. Подавай слѣдовательно его сюда, мы не откажемся. Прочей же швали намъ не угодно, не нужно. да и дѣло вовсе не подходящее.

5.

4-го Октября 1856 г. Москва.

Письмо твое любезный другъ Михайло Ивановичъ отъ 22 Сентября получилъ и сильно благодарю; всякая вѣсточка отъ тебя есть уже для меня зѣло пріятная штука, что же касается до того, чтобы крупнѣе писать—*никакъ компре-ниртъ*, никакъ не умѣю—хотя и желалъ бы. Мнѣ не понравился одинъ пассажъ изъ твоей эпистолы: это то, что ты жалуешься на желудокъ—это самал ехидная продѣлка въ жизни; я знаю кое что много по себѣ, у меня то же статья сія не благотворительна—апетиту нѣтъ, развѣ иногда вдругъ придетъ. какъ сегодня напримѣръ; пріѣхалъ домой вечеромъ въ 10 часовъ—заголодалъ и наѣлся людскихъ щей по горло, выпилъ бутылку мадеры и взялся за перо, чтобы тебѣ сказать, что твое *Польское* на коронацію неподобно. Имѣя его только для фортепіано, я все-таки кажется понимаю, что оно должно значить въ полномъ оркестрѣ, а къ стыду Москвы я скажу, что найти романсы Булахова и Пашкова весьма способно хотъ миліонъ экземпляровъ, а твоего Польскаго я могъ сѣискать только одинъ экземпляръ—и то въ одномъ магазинѣ Ленгольда, а

у прочихъ—ничего. Но оставимъ—это глупая деревня, да останется таковою.

Хохлы разсуждали между собою и сильно нападали (будучи гуляки, а вмѣстѣ съ этимъ набожны и боялись будущей жизни), на товарища, который сильно но кутилъ и знать никого не хотѣлъ—они ему твердили «такъ—що ты будешь блудный на томъ свитѣ бачишь якъ ты жилъ здѣсь».—Тотъ безъ промаха отвѣтствуетъ:—Да я жъ родился маленькой—а умеръ такой хмольный що ничего не помню.—Аминь.

У меня часто собираются разные кумы (а не кумы); пьютъ, вздоръ врутъ, а никакой веселости нѣтъ—въ особенности съ тѣхъ поръ, какъ Аркаша, Яковлевъ и Фирсъ¹⁾ уѣхали. Мой Кель шибко запиваетъ, а потому и музыку забываетъ, а этимъ онъ своему Генералу (т. е. мнѣ) немного подражаетъ. Я съ ума схожу въ настоящее время по 5 номеромъ квартету Моцарта—ты опять будешь меня за это ругать.—Богъ съ тобой—во воля твоя это *chef d'oeuvre*—какъ впрочемъ и все что произвелъ сей неподражаемый Гений,—композиторъ. Ежели Кашперовъ еще въ Берлинѣ, то скажи ему мой хорошій поклонъ. А странно, что ты до сихъ поръ мнѣ ничего—даже словечка—не говоришь о *Иоганнъ Гуммль*, который въ Берлинѣ; я знаю, это онъ человекъ съ великолѣпнымъ музыкальнымъ талантомъ. Твоего *Дена* уважаю издалекѣ и ежели есть его портретъ-литографія, то я бы желалъ его имѣть, ибо мнѣ говорятъ, что другого контрапунктиста въ Европѣ нѣтъ. Прощайте Михайло Ивановичъ. Довольно! Короче сказать, вѣжды смыкаются—спать пора. До радостнаго утра—обнимаю тебя отъ души

Твой неизмѣнный почитатель, цѣнитель и другъ

К. Булаковъ.

6.

14-го Ноября 1856 г. Москва.

Благодарю тебя мой любезный Михайло Ивановичъ за твое милое письмо. Радуюсь, что тебѣ хорошо жить въ Берлинѣ, а главное, что ты попалъ на свою музыку, ибо въ Питерѣ не удалось бы

¹⁾ Фирсъ — гр. Сергій Григорьевичъ Голицынъ—извѣстный въ свое время диалетантъ.

оной послушать, а если и да, то сквернаго исполненія; да тамъ какъ-то вообще и не лакомы до Генделей и Глюковъ. Я на дняхъ получилъ твой *walzer fantaisie*, котораго давно добивался для фортепiano—не знаю, кто и откопѣлъ меня онымъ наградилъ. Кель отъ него въ восхищеніи. Скажу тебѣ про себя не весьма хорошія истины—я совсѣмъ плохъ; вотъ уже мѣсяць никуда не ѣзжу, ибо не могу ходить порядочно даже съ палкой и помощію человѣка, ѣзжу кататься для воздуха въ саняхъ, куда меня сажаютъ какъ куклу. Ко мнѣ мало жалуются, ибо даль страшная; слава Богу, что переѣзжаемъ на новое пепелище: я уже все перевезъ, кромѣ кровати, стола, кресла моего—и бумаги и пера—завтра и сіи вещи съ моей персоной переѣдутъ на малую Дмитровку въ домъ *Щученко*. (avis au lecteur). Въ центрѣ города вѣрно буду менѣе скучать, нежели въ этой поганой и сырой Гунди. Къ дополненію моихъ скорбей тѣлесныхъ, въ этой сырой фатерѣ я поймалъ летучій ревматизмъ, который часто по ночамъ такъ меня мучаетъ, что не говоря уже объ отсутствіи сна, но боль такъ сильна, что кричу какъ ребенокъ. Въ настоящей сезонѣ думать нельзя лечиться, а только можно употреблять паллятивные средства, что и дѣлаю—во 1-хъ, вино и водка, въ особенности, приведены въ гомеопатическую порцію; впрочемъ, скучно писать про болѣзнь, бесѣдуя съ пріятелемъ; лучше поговорить чтонибудь повеселѣе—плоднѣе матерію, какъ говорила твоя няня—не глупо.....

— Чтобъ доказать тебѣ, какой я пустынный и никого и ничего не вижу—я сегодня прочелъ въ Петербургскихъ газетахъ, что въ Москвѣ умеръ Матвѣй Павловичъ Бибииковъ, мой хорошій пріятель, человѣкъ талантливый. Онъ провелъ 9 лѣтъ въ Италіи и писалъ прекрасно стихами полу-русски полу-итальянски. Я тебѣ кажется во время оно посылалъ его *Каретьера*—ежели нѣтъ, то сообщу въ свое время. Двѣ смерти, тоже не много огорчили публику это министра Перовскаго (и) въ особенности, Фельдм. Кн. Воронцова.

Вотъ кажется и всё; пока прощай будь здоровъ, обнимаю тебя и прошу не забывать неизмѣннаго и нѣжнаго друга.

К. Булаковъ.

Надобно тебѣ сказать, что Верстовскій написалъ новую оперу (изъ своихъ старыхъ), подъ названіемъ *Громобой*—я ее не слыхалъ еще, но покойный Гр. Михаилъ Юрьевичъ вотъ что мнѣ объ ней сказалъ—«естъ кое что и изрядное, много выкраденнаго, много lieux communs, а остальное и все, вообще, вздоръ (покойникъ въ особенности приносилъ сіе слово энергически и съ обычнымъ ему грассированіемъ). Верстовскому отказали въ постановкѣ на сцену по дороговизнѣ—онъ терпѣлъ два года, да и выканючилъ у Гедеонова, такъ что ее ставятъ. Онъ на меня ужасно сердитъ; ему пересказали, что я, говоря про его произведеніе, никогда не называю оное *Громобой*, а всегда или *Звѣробой*, или *Герморой*.

7.

Податель сего письма докторъ медицины Адольфъ Фёдоръ вичъ *Бибергейль*, нашъ домашній медикъ, живущій у насъ въ домѣ болѣе 10-ти лѣтъ, и служащій въ госпитальномъ домѣ—человѣкъ добрый, умный и ученый, который посланъ отъ правительства въ Германію, Францію и Англию для обученія себя и дѣланія наблюденій на счетъ лѣченія гальванизмомъ и шведскою гимнастикой, которые теперь въ большомъ развитіи, а до насъ еще не доѣхали. Приласкай его для ради меня и можетъ быть случится, что и поможешь ему умнымъ совѣтомъ—онъ воспитывался въ Берлинѣ. Его отъѣздъ для меня большая потеря, хотя онъ и ѣдетъ только на 6-тъ мѣсяцевъ, но я самъ, ежели буду живъ въ это время, думаю быть тоже на западѣ. Онъ мнѣ очень помогъ паллятивными средствами въ моихъ страданіяхъ, только чертъ его возьми—пить ничего не даетъ, а у человѣка жажда не послѣдняго номера; да и какъ вспомнить, что курица—5 копѣекъ стоитъ и та пьетъ, а тебѣ не даютъ. На счетъ музыки мой дохтуръ собаку съѣлъ—только дохлую—у него ухо, какъ у другого брюхо—никакъ одного звука отъ другого не отличить, хотя и приходилось ему у меня слышать много хорошаго.—А туда же говорить, что умираетъ отъ любви къ музыкѣ—его съ ума сводитъ *Frapoco*—а мы Русскіе, признаюсь, не преклоняемъ колѣна,

когда какойнибудь итальянскій ерникъ затянетъ сію пѣсню *про Фоку*, хотя оный Фока и русскій рыбакъ....

— У меня теперь на мази—и въ головѣ, и на органахъ, и на языкѣ твой великолѣпный речитативъ

Витязи! коварная Наина!

и еще *Любезный сын!* — старыя вещи, которыя я знаю Богъ знаетъ сколько времени, а вдругъ шеломятъ тебя какъ чтонибудь неслыханное до сихъ поръ и новое. Что меня радуешь, это то, что я нахожу отголоски того-же, что чувствую, во многихъ другихъ чиновникахъ гармоніи, что весьма рѣдко въ нашей безмозглой Москвѣ.—Признаюсь, люблю и мелкія штучки—бездѣлицы, въ которыхъ есть много канифоли, когда оныя понять хорошенъко и одѣтъ въ гармоническій пальто, но самый простой съ простыми пугавищами, безъ бренденбуровъ—напримѣръ есть цыганскія нѣкоторыя пѣсни превосходныя, какъ-то: *дуютъ вѣтры*—штука вельми хорошая; когда поютъ ее двѣ цыганки, сопрано и альтъ, цыганъ басъ—съ гитарой, а Кель на органѣ (самый простой, но вѣрный аккомпанементъ) заслушаешься.—Аркаша просто приходилъ въ ярость и неистовство. Но дуракъ цыганъ Иванъ Васильевъ, видя его, приобѣгъ къ какому то музыканту, чтобы онъ обработалъ это еще почуднѣе, изъ чего и вышло ермо съ разными вычурами—такъ что «дуютъ вѣтры» погибли.—Здѣсь есть молодой Гр. Толстой, страстный охотникъ до цыганъ и живетъ уже давно съ одной цыганкой только изъ другого табора, поющаго дико, какъ слѣдуетъ этому дикому племени.—Мы разъ слушали съ нимъ у Шевалье хоръ Ивана Васильева и онъ при этой пѣсни разсердился, разбранилъ маэстро, говоря, что невыносимо, и ежели онъ будетъ продолжать и другія пѣсни, прибавляя къ нимъ *Коцебу*, то онъ уѣдетъ сію минуту. Толстой называетъ всѣупрощенія цыганской Ивана Васильева гармоніи *Коцебу* (якобы нѣмецкую ученость музыки)...

Я кое—что слышалъ (изъ) сочиненіи Кашперова—воля твоя,—по моему онъ не безъ таланта, но въ сочиненіяхъ *Коцебу* весьма не удовлетворителенъ—я думаю, что онъ умно сдѣлалъ, что началъ сочинять и весьма глупо, что

печатаетъ — подождать бы нѣсколько лѣтъ, вѣхалъ бы въ колею и тогда тискай съ Богомъ. Въ Москвѣ не могутъ наготовиться экземпляровъ соч: Булахова—романсы—мерзостныя, все выкрадено — и выкрадено то глупо и гадко; о гармоніи и говорить нечего—какая то замоскворѣцкая гадость, да и только, а благочестивая Москва покупаетъ какъ калачи; не успѣваютъ печь и вынимать изъ печи. Это также какъ лошади—самой 1-й англійской кровной породы продаются за даромъ, а порчи и *rebuit* лошадей, *рысистыя* — за этихъ верблюдовъ и слоновъ платятъ даже по 3 тысячи за штуку. Гдѣ тутъ толкъ? съ онымъ обнимаю тебя и остаюсь на вѣки ненарушимо твой вѣрный другъ

К. Булаковъ.

Поздравляю съ нашими русскими праздниками и съ наступающимъ Новымъ годомъ.

24 Декабря 1856 г.

Москва.

II. Письмо Александра Гедеонова.

Милостивый Государь

Михаилъ Иванович!

Учительница пѣнія Театральнаго училища госпожа Чекка подала мнѣ рапортъ, въ которомъ доноситъ, что голоса ея ученицъ, участвующихъ въ оперѣ вашей Русланъ и Людмила, значительно ослабѣли отъ писанныхъ не по ихъ голосу партій: что голосъ Г-жи Петровой 2-й лишился прежней свѣжести, а Лилѣва много потеряла. Уже нѣсколько разъ прежде обращалъ я ваше вниманіе на это обстоятельство и вы мнѣ неоднократно давали обѣщаніе, передѣлать такимъ образомъ партіи, что бы онѣ не были бы затруднительны для нашихъ пѣвицъ, но до сихъ поръ онѣ еще не представлены, кромѣ одной аріи Людмилы, то и обращаюсь я къ вамъ съ покорнѣйшей просьбою доставить ихъ какъ можно скорѣе въ Дирекцію.

Съ совершеннымъ почтеніемъ и таковою же преданностью имѣю честь быть Милостивый Государь вашъ покорнѣйшій слуга

Александръ Гедеоновъ.

Декабря 19 дня 1842

Его В. В. М. И. Глинна.

III. Письмо Н. В. Кукольника.

Дорогой драгоценнѣйшій Миша!

Письмо твое съ зеркальнымъ вальцемъ изъ Берлина съ душевною радостью получилъ и чтобы показать, какъ я люблю и цѣню тебя, то можешь заключить изъ того, что я твой милый лоскутокъ наклеилъ на дебелый листъ и положилъ женѣ въ альбомъ, да не погибнетъ и прозябнетъ и принесетъ плодъ¹⁾.

Завидую тебѣ, что ты уже въ Берлинѣ. Невидишь, неслышишь всѣхъ глупостей, ими же такъ обилуетъ земля Русская; удастся ли мнѣ вырваться хоть на годъ, не знаю, но употреблю къ тому всѣ мѣры, чтобы въ апрѣлѣ съ Амаліей подъ ручку отправиться въ Вильно, къ брату, оттуда въ Кенигсбергъ, Берлинъ (къ Маѣ), Дрезденъ, Мариенбадъ (Юнь). Выполосковъ тамъ кишки, пушусь все болѣе и болѣе на югъ, до Сициліи, и оттуда вспять на Парижъ и Лондонъ, и оттуда опять вспять въ Гамбургъ и черезъ среднюю Германію опять въ Мариенбадъ для втораго полосканія. Вотъ мой планъ. Но motto prorsus, Deus disponsit, а у насъ, кроме Деуса, еще есть Деу, русское, отъ нихъ же зависятъ всѣ средства, вся судьба служебнаго человѣка. Мечтать позволено даже и въ наши лѣта, а потому мечтаю дальше. Возвратясь изъ заграницы, я получилъ важное мѣсто. *безъ права голоса*, и до послѣдняго часа играю рѣшительно въ молчанку, за то предаваясь въполнѣ тайнымъ бесѣдамъ съ музами, со всѣми девятю. Тогда-бы я не въ шутку пожилъ на этомъ свѣтѣ. Частію я это испытываю и теперь, благодаря весьма счастливой идеѣ писать для себя. Я выдумалъ громадное полотно въ 150 лѣтъ длиною и неопредѣленной ширины. Загрунтую все, поставлю и всѣ группы, и буду себѣ заниматься отдѣлкой того или другого субъекта, какъ и когда понравится. Это рѣшительно энциклопедическій романъ. Загрунтовано и группы разставлены уже на пространство 50 лѣтъ. Измѣрѣя типографически написано около 35 листовъ печатныхъ. То есть я тебѣ говорю—чудо какъ весело. Съ ка-

кою гордостью буду смотрѣть теперь на журналистовъ. Врете, собаки! Теперь не укусите! Ухитрился! Истинно ухитрился. Одно досадно, зачѣмъ мысль писать для себя, натурально ключая въ это себя и короткихъ людей, не пришла мнѣ въ голову до изданія Тасса? У! Какой бы я теперь былъ баринъ. Ну, да лучше поздно, чѣмъ никогда.

Я мало читаю нынѣшнихъ господъ, но жиденокъ Рапопортъ посылаетъ на меня листки своего Театр. и Музыкальн. Вѣстника. Презабавно смотрѣть на пѣтушиныя драки какого то Сѣрова съ Ростиславомъ, Улыбышевымъ, рѣшительно съ всѣми, кто смѣетъ писать о музыкѣ; рубить съ плеча, и попадаетъ, и даетъ промахи; но я тебѣ говорю, это такъ забавно, что мочи нѣтъ. Тутъ только поймешь все униженіе, въ какое ставить себя человѣкъ ищущій извѣстности. Фу, какой кабакъ!

Новаго пропасть, но все такое, что ни тебя, ни меня не порадуетъ. Одна пріятная новость, что мы собираемся на зиму въ Петербургъ, чтобы опять собираться за границу. Я увѣренъ, что ты будешь писать мнѣ; выставилъ и на твоёмъ и на своемъ письмѣ № 1 для учета. Ко мнѣ пиши уже въ Петербургъ. Какъ разъ поспѣетъ къ моему приѣзду. Амалія тебѣ отъ души кланяется и съ нетерпѣніемъ ожидаетъ встрѣчи съ тобою за границей.

Всею душою твой неизмѣнный другъ
Песторъ.

IV. Записка Я. О. Яненки.

Знаменитая пробка извѣстнаго Берлинскаго штофа, съ душевнымъ прискорбіемъ извѣщая о внезапной кончинѣ его, воспослѣдовавшей въ потьмахъ на прошлой недѣлѣ въ часъ по пополудни, проситъ покорнѣйше пожаловать на поминованіе его въ квартиру Я. О. Яненки, у Семеновскаго моста по Фонтанкѣ уловой домъ г. Пономарева.

Со внесеніемъ на похоронные расходы два рубля серебромъ сего Апрѣля 26 дня 1843 года въ понедѣльникъ.

Въ Середу къ 3-мъ часамъ.

Его Высочордіе
Милостиваго Государя
Михайла Ивановича
Глинку
въ домѣ Давыдова.

¹⁾ При письмѣ отъ 23/5 іюли 1856 г. изъ Берлина, Глинка переводилъ Кукольнику только что сочиненный имъ новый вальсъ.



МУЗЕЙ ГЛИНКИ

въ фойэ Маринскаго театра.

(Письмо къ Н. Ф. Финдейзену).

Наилюбезнѣйшій

Николай Федоровичъ!

Вы меня спрашиваете, какъ мнѣ пришло въ голову устроить, четыре года тому назадъ, „Музей Глинки“ въ фойэ Маринскаго театра, въ день празднованія 50-лѣтія оперы „Русланъ и Людмила“. Извольте, я съ удовольствіемъ разскажу вамъ это.

Лѣтомъ 1892 года, я былъ въ великомъ восхищеніи отъ очень многаго на международной театральной и музыкальной выставкѣ, состоявшейся тогда въ Вѣнѣ, и въ одномъ мѣстѣ своей статьи (напечатанной въ „Сѣверномъ Вѣстникѣ“) я говорилъ:

„Нѣмецкіе устроители выставки *перестарались*, восклицала часть публики, обходя залы выставки. Они непременно хотѣли сдѣлать всѣ отдѣлы выставки такими полными и всеобъемлющими, какими только можетъ представить ихъ себѣ воображеніе истинно знающаго, но еще болѣе систематичнаго, точнаго, аккуратнаго и художественно воспитаннаго нѣмца. Такъ напримѣръ, на выставкѣ появились не только сочиненія, автографы и письма Гёте, Шиллера, Лессинга и Грильпарцера и т. д., но еще цѣлыя массы ихъ портретовъ, писемъ отъ всякихъ ихъ пріятелей и знакомыхъ, а шой разъ даже и вовсе незнакомыхъ имъ людей: наконецъ, принадлежавшія великимъ драматикамъ и музыкантамъ стулья, столы, ска-

мейки, чернильницы, перья, медали, табакерки, часы, визитныя карточки, и всякіе другіе предметы. Все это очень важно, интересно и необходимо для біографическихъ музеевъ, но ничуть не нужно на театральной и музыкальной выставкѣ! Вѣдь никогда же мы не видали писемъ, портретовъ, столовъ, стульевъ, скамеекъ и медалей, и табакерокъ авторскихъ, на всемірныхъ выставкахъ, гдѣ появлялись картины, скульптуры и архитектура, почему же все это вдругъ понадобилось на театральной и музыкальной выставкѣ? Ясно, тамъ выставляемые художественныя созданія сами по себѣ были достаточны: зритель приходилъ, смотрѣлъ картины и статуи, наслаждался и восхищался ими, или же тихо отходилъ недовольный, и нечего болѣе тутъ не требовалось. Напротивъ, здѣсь необходимо было что-то еще прибавить: однѣ рукописи или печатныя книги и тетради съ драмами и операми еще мало говорили зрителю...“— „Нѣтъ, отвѣтили бы мы, это не такъ: тутъ была на вѣнской выставкѣ представлена не вынужденная помощь какому-то бѣдному и нѣмому матеріалу, а являлась только вся та обстановка, которая превосходна для художественнаго созданія и которая много возвышаетъ впечатлѣніе и наслажденіе зрителя. Развѣ худо, что на нынѣшней выставкѣ зритель чувствовалъ себя на нѣсколько минутъ перенесеннымъ въ городъ и улицу, гдѣ жилъ Лессингъ, Гёте и Шуманъ, въ комнатки Моцарта, Бетховена, Шопена, Листа, что онъ видѣлъ воспроизведеніе въ натуральную величину той комнатки въ Марбахѣ, гдѣ родился Шиллеръ, и даже той комнатки въ

Бергамо, гдѣ жилъ и умеръ Доницетти, когда-то любимецъ всей Европы, и все это со всею тогдашнею ихъ житейскою утварью: развѣ худо, что рядомъ съ настоящими рукописями этихъ писателей, поэтовъ и музыкантовъ, передъ глазами зрителя являлись тѣ самые столы и конторки, на которыхъ были когда-то писаны ихъ талантливые произведенія, тѣ фортепiano, на которыхъ играли и сочиняли Моцартъ, Бетховенъ, Веберъ, Шопень?..“

Въ „Ротондѣ“ вѣнской выставки было нѣсколько „комнатъ“ многихъ великихъ, и даже иныхъ вовсе невеликихъ, а только исторически-замѣчательныхъ европейскихъ музыкантовъ. Была комната Вебера, была другая—Шумана, была третья—Листа, была четвертая—Шопена, и каждая изъ нихъ содержала множество предметовъ, принадлежавшихъ этимъ великимъ людямъ. Былъ даже отдѣльный „древне-германскій домъ“ (Gibiehungen-Haus), гдѣ помѣстилась специально - Вагнеровская выставка. Наконецъ, была даже „комнатка Доницетти“, гдѣ одна изъ его учѣлѣвшихъ итальянскихъ поклонницъ собрала и разставила множество предметовъ, принадлежавшихъ знаменитому когда-то итальянцу, въ томъ числѣ поставила у стѣны его кровать подѣ желтымъ шелковымъ одѣяломъ.

„Можно сказать навѣрное,—говорилъ я въ заключеніе своихъ разсказовъ,—что примѣръ нынѣшней выставки пойдетъ въ прокъ будущимъ историческимъ выставкамъ, не только музыкальнымъ и театральнымъ, но вообще, художественнымъ...“

И дѣйствительно, примѣръ пошелъ въ прокъ. Черезъ немного мѣсяцевъ послѣ Вѣны, у насъ у самихъ была важная историческая выставка. У насъ выставляли передъ всей страной великое созданіе русскаго искусства, также, которому минуло 50 лѣтъ—гениальную оперу: „Русланъ и Людмила“. И я тогда подумалъ внутри себя: „чего тебѣ ждать пока другіе сдѣлають у насъ здѣсь то, что такъ хорошо и что тебѣ такъ понравилось? Чѣмъ разглаголь-

ствовать, да указывать, да совѣтовать, да ждать,—поди да и сдѣлай самъ“. И въ самомъ дѣлѣ, чего еще откладывать? Глинка—великій человекъ, одинъ изъ величайшихъ въ мірѣ художниковъ, его созданіе — быть можетъ первая опера въ мірѣ. Еще-бы намъ не желать увидать собранными вмѣстѣ всѣ самые разнородные предметы, относившіеся не только къ его творчеству и къ художественной сторонѣ его личности, но и къ его ежедневней жизни, къ его обыденному обиходу!

А именно, всего этого разнороднаго матеріала учѣлѣло и сохранено послѣ нашего Глинки множество, какъ у рѣдкаго великаго человека, и всего болѣе, благодаря заботѣ, любви и неусыпной заботѣ сестры Глинки, Людмилы Ивановны Шестаковой.

Я постарался припомнить всѣ тѣ собранія и коллекціи, общественныя и частныя, гдѣ хранятся музыкальные или бытовые предметы, относящіеся до творчества или личной жизни Глинки, сталъ обращаться къ разнымъ учреждениямъ и личностямъ, въ Петербургѣ и Москвѣ, и ни отъ кого не получилъ отказа. Всѣ съ необыкновенною готовностью присылали мнѣ въ Мариинскій театръ, гдѣ долженъ былъ происходить 50-лѣтній юбилей „Руслана“, всѣ тѣ предметы, о которыхъ я просилъ, и такимъ образомъ мнѣ удалось устроить тотъ богатый и интересный музей Глинки, котораго всѣ разнообразныя составныя части поименованы, въ систематическомъ порядкѣ, въ небольшомъ печатномъ каталогѣ, появившемся въ свѣтъ въ самый день юбилея.

Къ этому каталогу я прибавлю теперь только двѣ замѣтки.

Первая та, что въ каталогъ не вошли портреты трехъ капельмейстеровъ всего болѣе и всего постояннѣе дирижировавшихъ „Руслана“ въ теченіе

всѣхъ 50-ти лѣтъ его существованія. Это именно портреты: Альбрехта, К. Н. Лядова и Э. Ф. Направника. Они не поименованы въ печатномъ каталогѣ, потому что мнѣ удалось добыть ихъ для „Музея Глинки“ лишь утромъ того самого дня, когда происходилъ юбилей, такъ что я, съ лицами помогавшими мнѣ устраивать и развѣшивать музей, едва-едва успѣли, всего за немного часовъ до представленія, развѣсить ихъ на стѣнѣ.

Вторая моя замѣтка та, что, несмотря на всѣ мои старанія и любезное содѣйствіе всѣхъ, къ кому я тогда обращался, мнѣ, за краткостью времени, не удалось добыть и выставить въ нашемъ „Музеѣ“ цѣлаго ряда

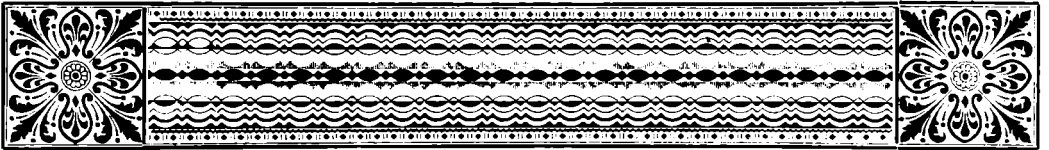
очень любопытныхъ документовъ, касающихся Глинки. У меня не было въ рукахъ очень многихъ афишекъ представленій „Жизни за Царя“, и „Руслана“, не только у насъ, въ Россіи, но и за границей: въ Прагѣ, Миланѣ, Парижѣ, Брауншвейгѣ и т. д. Мнѣ кажется, при помощи почитателей и поклонниковъ Глинки, это теперь было-бы очень осуществимо въ музеѣ Глинки, устроенномъ въ здѣшней Консерваторіи. Я думаю, туда можно было-бы прибавить афиши многихъ, особенно важныхъ концертовъ, въ Россіи и за границей, гдѣ исполнялись многія изъ крупнѣйшихъ созданій Глинки, и кромѣ его оперъ.

В. Стасовъ.



СУДЬБА АРТИСТА
(1839. Ноябрь).
карикатура на М. И. Глинку
Н. Степанова.

Изъ альбома Глинки, хранящагося въ Импер. Публ. Библиот.



МУЗЕЙ ГЛИНКИ.

I.

Въ день 60-лѣтней годовщины дня, перваго представленія оперы «Жизнь за Царя»—27 ноября, въ новомъ зданіи С.-Петербургской Консерваторіи открылся музей Глинки, устроенный трудами сестры создателя русской національной оперы—Людмилы Ивановны Шестаковой. Этотъ музей является *первымъ* у насъ подобнымъ учрежденіемъ, посвященнымъ *музыкальному* художнику, и онъ былъ давно желаннымъ и потребнымъ.

Заграницей, почти повсемѣстно, мы встрѣчаемся съ подобными музеями, въ которыхъ собрано все касающееся жизни и дѣятельности наиболѣе выдающихся композиторовъ; кромѣ того, у многихъ болѣе значительныхъ музыкальныхъ обществъ, дѣятельность которыхъ посвящена распространенію произведеній того или другаго музыкальнаго художника, имѣются свои особыя, спеціальныя—если не музеи—то обширныя собранія, которыя у всѣхъ на виду, служатъ для общаго пользованія. Таковы музеи и собранія хотя бы Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена, Вагнера и Листа—въ Германіи. Ничего подобнаго у насъ не было, т. к. до сознанія потребности въ подобныхъ учрежденіяхъ мы еще не досрости.

Понятно, поэтому съ какимъ чувствомъ привѣтствую я учрежденіе и открытіе постояннаго музея Глинки. Самый фактъ устройства этого музея требуетъ возможно полнаго описанія, которое я постараюсь дать въ ближайшемъ будущемъ. Теперь же мнѣ хотѣлось напомнить читателямъ о временномъ музеѣ Глинки, устроенномъ великимъ почитателемъ генія автора «Руслана»—В. В. Стасовымъ въ день 50-лѣтія этой оперы—

27 ноября 1892 г. Нижеслѣдующая статья была написана мною вскорѣ послѣ этого памятнаго всѣмъ торжества. Цѣлью этой статьи было возможно полное описаніе этого чудеснаго, временнаго музея, имѣвшаго громадныя интересы для музыкантовъ, стойвшій, безъ сомнѣнія, ма сы труда и исчезнувшій уже на другой день! Теперь съ этимъ описаніемъ, вѣроятно, кстаті будетъ ознакомить нашихъ читателей, тѣмъ болѣе, что предметы, которые въ немъ описаны, въ нынѣшнемъ *постоянномъ* музеѣ найдутся не могутъ. Я счастливъ, что глубокоуважаемый В. В. Стасовъ—устроитель того *временнаго* музея Глинки—сообщилъ о томъ, какъ онъ устраивалъ свой великолѣпный музей въ письмѣ, которое напечатано выше.

II. Временной музей Глинки 27 ноября 1892 года.

Пятидесятилѣтній юбилей оперы «Русланъ и Людмила» ознаменовался однимъ, хотя и весьма кратковременнымъ по своему существованію, но превосходнымъ по замыслу, учрежденіемъ—музеемъ Глинки въ фойѣ Императорскаго Мариинскаго театра. Музей этотъ, возникшій по идеѣ В. В. Стасова и имъ-же устроенный, явился едва ли не наилучшимъ украшеніемъ Глинкинскаго торжества 27 Ноября 1892 г. Хотя музей былъ далеко не полнымъ (составленный и изданный по сему случаю каталогъ заключаетъ въ себѣ всего 36 №№, правда нѣкоторые изъ нихъ были весьма обширны и составляли цѣлыя коллекціи),—не только *фактъ* устройства его имѣетъ важное значеніе, но и музей самъ по себѣ явился дѣйствительно цѣннымъ и инте-

реснымъ. Между тѣмъ, не многимъ повезло увидѣть его—вѣдь онъ и просуществовалъ только *однажды день!* А сколько найдется людей, особенно изъ любящихъ Глинку, которымъ хотѣлось бы узнать о музеѣ болѣе подробно и которые изъ краткихъ и неполныхъ рецензій газетъ и журналовъ не могли себѣ составить о немъ ни малѣйшаго понятія! Вслѣдствіе этого, я рѣшился, насколько возможно, подробно, описать этотъ музей и, вмѣстѣ съ тѣмъ, указать на копии и автотипии съ находившихся въ музеѣ портретовъ, рисунковъ и нотъ, которые напечатаны въ періодическихъ и прочихъ изданіяхъ. Такимъ образомъ всегда будетъ возможно возстановить, хотя въ иллюстраціяхъ, это замѣчательное собраніе, свидѣтельствовавшее о жизни и дѣятельности величайшаго русскаго музыкальнаго гениа.

Помимо превосходной коллекціи портретовъ, какъ Глинки, такъ и лицъ имѣвшихъ непосредственное отношеніе къ постановкамъ „Руслана“ на сцену русской оперы, главнымъ ядромъ всего музея служили рукописи (автографы), наброски и эскизы декораций оперы „Русланъ и Людмила“, такъ какъ самый музей былъ задуманъ и устроенъ исключительно ради юбилейнаго торжества „Руслана и Людмилы“ и долженъ былъ служить какъ-бы живой иллюстраціей исторіи этой оперы.

Мраморный бюстъ М. И. Глинки (исполненный М. А. Чижевскимъ, въ 1876 г., по мысли и на средства А. И. Громовой, нынѣ Евреиновой), по обыкновенію красовался среди залы, и въ тотъ день весь утопалъ въ тропической зелени¹⁾. По правую и лѣвую сторонамъ, рядъ портретовъ—масляными красками и фотографіи—это составляло задній планъ музея. Передъ нимъ расположился рядъ витринъ, заключавшихъ въ себѣ самое важное: *автографы*, изъ „Руслана и Людмилы“, а также *портреты, рисунки* и т. д., и, наконецъ, стѣна фойѣ, ведущая къ дверямъ внутри театра, была украшена эскизами декораций къ оперѣ „Русланъ“ и здѣсь же красовалась, въ концѣ вечера, *звѣзда-отнюкъ*, поднесенная на юбилей, дорогой сестрѣ творца „Руслана“—Л. И. Шестаковой.

Кромѣ упомянутого выше бюста, въ музеѣ находился прекрасный гипсовый бюстъ

композитора, въ 1840 г. вылѣпленный Н. А. Степановымъ (по кат. № 1.). Здѣсь Глинка представляется совершенно инымъ, нежели на первомъ, оригиналомъ которому послужилъ фотографическій портретъ снятый С. И. Левицкимъ 25 Апрѣля 1856 г., накануне отъѣзда Глинки за границу (этотъ портретъ, наиболѣе извѣстный публикѣ, также находился въ коллекціи портретовъ, (по кат. № 9). Передъ нимъ находился *письменный* (карточный) *столъ*, а также *стулъ* Глинки; на столѣ—чернильница, нѣсколько гусиныхъ перьевъ и серебряные подсвѣчники, со свѣчами (№ 21).¹⁾ Дорогія воспоминанія! За этимъ самымъ столомъ Глинка работалъ, за нимъ же онъ писалъ свою автобіографію. Всѣ эти предметы когда-то находились въ квартирѣ творца „Руслана“, въ Эртелевомъ переулкѣ, въ домѣ Томиловой (гдѣ нынѣ прибита мраморная доска), что показываетъ также рисунокъ баронесы Е. Врангель *«Залъ въ домѣ Томиловой»*, напечатанный въ Ноябрьской книжкѣ „Историческаго Вѣстника“ за 1892 г. Не менѣе любопытно было и старое *фортепіано*, работы пегербургскаго мастера Тишнера (№ 20), находившееся въ домѣ родителей Глинки, въ селѣ Новоспасскомъ, Смоленской губ. За этимъ инструментомъ Глинка сочинилъ многія части оперъ „Жизнь за Царя“ и „Руслана и Людмилы“, въ то время, когда онъ проживалъ въ Новоспасскомъ, именно 1) съ Мая по Августъ 1835 г. (послѣ жепитъбы); тогда имъ были, между прочимъ, написаны: женскій хоръ *«Разгулялася, разгулялася»*, въ ⁵/₄, а также ансамбль *«Не томи родимый»* (изъ „Жизни за Царя“); 2) осенью 1840 г.—когда онъ написалъ всю гениальную *интродукцію* къ „Руслану“. Нынѣ многіе клавиши фортепіано уже не издають звуковъ. Самый инструментъ свѣтло-желтаго цвѣта, старинной конструкціи. Онъ принадлежитъ С.-Петербургской Консерваторіи, который принесенъ въ даръ Л. И. Шестаковой²⁾. Сюда же должно отнести №№ 22 и 23 музея—*два перстня* и *голубую шелковую шапочку Глинки*. Одинъ изъ перстней (принадлежитъ Импер. Публичной Библіотекѣ) съ фамильнымъ гербомъ³⁾, другой (собственность

¹⁾ Рисунокъ стола напечатанъ въ «Ежегод. Импер. Театр.» Сезонъ 1891—92 гг. (стр. 352).

²⁾ Нынѣ помѣщенъ въ Музеѣ Глинки въ новомъ зданіи консерваторіи.

³⁾ Фамилія Глинковъ имѣла гербъ Тржасла

¹⁾ Съ этого бюста, окруженнаго тропическими растеніями, былъ тогда же сдѣланъ фотографіей Импер. театровъ превосходный фотограф. снимокъ.

А. И. Евреиновой) сдѣланъ изъ булавки Глинки. Если я не ошибаюсь—съ первымъ изъ нихъ Михаилъ Ивановичъ фигурируетъ на портретѣ 1845, рисованномъ въ Парижѣ (Литографія его находилась въ музеѣ за № 6, см. ниже). Шапочка, вышитая мелкимъ жемчужомъ сестрою композитора, въ 1853 г., постоянно носилась имъ дома. Однако, ее не слѣдуетъ смѣшивать съ феской, въ которой Глинка снятъ на фотографіи Левицкаго (№ 7), а также на увеличенной копіи съ нея—пастельнымъ карандашемъ, работы проф. К. Е. Маковского (№ 10), сдѣланной имъ для концерта, въ пользу фонда для сооруженія памятника М. И. Глинки, даннаго въ залѣ СПб. Дворянскаго Собранія, 14 Ноября 1870 г., Обществомъ Художниковъ (портретъ составляетъ собственность Имп. П. В.).

Однимъ изъ лучшихъ украшеній всего музея явился чудный портретъ композитора, принадлежащій кисти И. Е. Рѣпина (№ 11), писанный въ 1887 г. Мих. Ив. Глинка представленъ полубольнымъ, сочиняющимъ одну изъ вдохновеннѣйшихъ страницъ своего „Руслана“. Помимо всѣхъ своихъ художественныхъ достоинствъ, эта картина поражаетъ своею глубокою жизненностью. Глинка больной—такимъ часто является онъ въ своихъ запискахъ. Въ картинѣ замѣчательно схваченъ моментъ могучаго вдохновенія русскаго гения, создавшаго свою безсмертную оперу. Этотъ глубокий, живой взоръ устремленный вдаль—а тамъ гениально, ярко рисуется богатырская жизнь сказочной Руси, все лицо Глинки, все—говоритъ за неосстижимую правду, которая дивно удалась нашему славному художнику. Къ сожалѣнію, портретъ этотъ мало извѣстенъ публикѣ, или извѣстенъ только по имени—не даромъ же нехудожественная критика такъ дико встрѣтила эту поразительную картину. Копіи ея въ продажѣ не находятся, а оригиналъ принадлежитъ Московской городской Галлерей братьевъ Третьяковыхъ ¹⁾. Остальные портреты, большей

частью находились въ музеѣ въ своихъ оригиналахъ, за исключеніемъ двухъ: № 6, упомянутого выше, и № 3, рисованнаго акварелью И. Теребеневымъ, въ 1824 г. Оригиналь принадлежитъ той-же галлерей бр. Третьяковыхъ; въ музеѣ же фигурировала его отличная фототипія ¹⁾. Къ этой группѣ относятся: портретъ Глинки 13-лѣтняго возраста на эмали (№ 2), писанный въ 1817 г., гдѣ онъ представленъ вмѣстѣ съ матерью и сестрой Пелагеей Ивановной, на табакеркѣ отца (въ настоящее время эта интересная группа издана—при Ежегодникѣ И. Т., за 1891—92 гг.); далѣе слѣдуютъ—акварельный портретъ 1830 г. (№ 4), дагерротипъ (№ 5) и вышеупомянутый парижскій портретъ Глинки (№ 6), рисованный художникомъ *Кудеромъ* ²⁾. Всѣ три портрета принадлежатъ Имп. П. В. Слѣдующій портретъ—акварель актера В. В. Самойлова, 1854 г. (№ 8), представляющая Глинку, въ очкахъ, играющимъ на рiанiно. Копія съ нея приложена при „Запискахъ М. И. Глинки“, изданныхъ А. С. Суворинымъ въ 1887 г. Наконецъ, слѣдуетъ упомянуть о двухъ весьма распространенныхъ дагерротипахъ С. Левицкаго 1852 и 1856 гг. (№№ 7 и 9).

За портретами Глинки слѣдуютъ эскизы и каррикатуры, рисующіе его въ разныхъ положеніяхъ и въ разное время его жизни. Большая часть ихъ теперь уже издана. № 12—Глинка, сочиняющій «Балладу Финна», лѣтомъ 1838 г. въ селѣ Каченовкѣ, Черниговской губ., имѣніи Г. С. Тарновскаго—картина масляными красками, писанная акад. В. И. Штернбергомъ (1818—1845). На картинѣ, у открытаго окна, выходящаго въ садъ—направо Глинка, съ перомъ въ рукѣ, сидитъ задумавшись; рядомъ съ нимъ Марковичъ (отецъ сенатора А. Н., которому принадлежитъ оригиналь картины) пишетъ стихи для

блiотекъ (копiи съ нихъ находятся и въ нынѣшнемъ музеѣ). Глинка также представленъ большимъ; подiсь подъ рисункомъ: «М. И. утромъ дома—страдаеть».

¹⁾ Фототипія, уже прежде встрѣчавшаяся въ уменьшенномъ видѣ, въ изд. Тов. М. О. Вольфъ, (напр. въ прилож. къ «Исторіи музыки въ Россіи—г. Перепелицына) была приложена къ статьѣ В. Стѣсова «Памяти М. И. Глинки» — Историч. Вѣстн. 1892 г. Ноябрь, а также въ отдѣльномъ изданіи этой статьи.

²⁾ Копія съ этого портрета, вмѣстѣ со статьѣй В. Стѣсова, объясняющей его происхожденіе, напечатаны въ Февральской книжкѣ «Истор. Вѣстн.» за 1892 г.

(обломокъ); на изображенный на лазоревомъ щитѣ золотой полумѣсяцъ, рогами вверхъ, упираются въ столбъ два сломавшихся серебрянныхъ меча.

¹⁾ Почти достоверно можно предположить, что поза Глинки, лежащаго на диванѣ, была навѣяна нашему замѣчательному художнику одной изъ каррикатуръ Н. А. Степанова на своего пріятеля Михаила Ивановича. На этой каррикатурѣ, находящейся въ известномъ альбомѣ каррикатуръ Степанова, принадлежащаго теперь Имп. Публ. Би-

баллады; натѣво отъ окна: Штернбергъ работаетъ за мольбертомъ, за нимъ стоитъ Гарновскій, владѣлецъ помѣстья. Вотъ что сообщаетъ самъ Глинка, въ своихъ „Запискахъ“, по поводу этой картины: *«Сосѣдъ Гарновскій, мой пансионный товарищъ, Н. А. Марковичъ, помогъ мнѣ въ балладѣ Финна. Онъ сократилъ ее и поддѣлалъ столько стиховъ, сколько требовалось для округленія пьесы. Мнѣ очень памятно время, когда я писалъ балладу Финна: было тепло, собрались вмѣстѣ—я, Штернбергъ и Марковичъ. Покамѣстъ я записывалъ приотоложенные уже стихи, Марковичъ грызъ перо (не легко ему было въ добасочныя стихи поддѣлываться подъ стихи Пушкина), а Штернбергъ усердно и весело работалъ своею кистью»* (Зап. Глинки, стр. 136). Эта картина воспроизведена при біографіи Штернберга, написанной В. В. Стасовымъ (Вѣстникъ Изящн. Искусствъ за 1887 г.). Другой карандашный рисунокъ Штернберга (№13) представляетъ Глинку „на ночномъ музыкальномъ собраніи Г. С. Гарновскаго“. Здѣсь Глинка входитъ въ оранжерею со шляпой на головѣ. Рисунокъ изданъ при той же біографіи В. В. Стасова.

Четыре листа каррикатуръ проф. К. П. Брюллова въ 1840 г. (№№ 14 и 15) весьма интересны—они рисуютъ Глинку въ характерныхъ положеніяхъ. На одной изъ нихъ (неизданной) М. И. представленъ въ костюмѣ пѣвчаго Придворной Капеллы, въ которой онъ состоялъ капельмейстеромъ, съ 1837 по 1838 г. Остальныя каррикатуры напечатаны въ Ежегодникѣ И. Т. за 1891—92 гг. (стр. 344). Здѣсь Глинка изображенъ въ слѣдующихъ положеніяхъ: Глинка (Черноморъ, въ халатѣ) *«я и слушаю не хочу»*; Глинка *непренебрегающій* (бокаломъ вина); Г. — *оправдывающій*; Г. — *мыслящій*; *«туалетъ музыканта»*; Г. — *con fuoco*; *Glinka—ferose—останавливающийся, встрѣтя новую идею* и т. д. Далѣе слѣдуютъ двѣ акварельныя каррикатуры на Глинку Н. А. Степанова (№ 16), изъ вышеупомянутаго альбома, принесеннаго въ даръ И. П. Б.—В. П. Энгелгардтомъ. Первая изъ нихъ: *«Глинка пишетъ партитуру оперы»* („Баллада Финна“), другая *«М. И. Глинка идетъ въ потомство, не ломая шапки передъ современниками»*. Эти два замѣчательныхъ рисунка уже появлялись въ печати, именно въ приложеніи къ статьѣ С. С. Трубачева

«Каррикуристъ Н. А. Степановъ» (Истор. Вѣстн. 1891 г. Февраль), въ которой подробно описанъ этотъ альбомъ и при томъ сообщены еще двѣ каррикатуры на Глинку оттуда же [1] Письмо матери—М. И. Глинки и Н. А. Степановъ; 2) М. И. Глинка въ Варшавѣ—принимаетъ благоразумныя мѣры отъ холеры, въ іюль мѣсяцѣ (Г. въ шубѣ передъ бутылкой „перцовой“; за нимъ ярко-пылающій каминь].

Самыми дорогими аксессуарами въ музеѣ были *подлинныя автографы* изъ разныхъ частей оперы „Русланъ и Людмила“ (№ 17). Всего было выставлено 12 отрывковъ, двѣнадцать реликвий русскихъ музыкантовъ! Вотъ ихъ списокъ:

I дѣйствіе:

- а) Отрывокъ изъ аріи Людмилы.
- б) Канонъ пробужденія, послѣ похищенія Людмилы ¹⁾.
- в) Отрывокъ изъ финала ²⁾

II дѣйствіе:

- г) Баллада Финна.
- д) Арія Руслана „О поле, поле, кто тебя усыялъ“ ...

III дѣйствіе:

- е) Персидскій хоръ „Ложится въ полѣ мракъ ночной“.
- ж) Часть аріи Ратмира „И жаръ и зной“.
- з) Отрывокъ изъ танцевъ чародѣйствъ Наины.

IV дѣйствіе.

- и) Часть сцены Людмилы.
- і) Часть хора „Погибнетъ“

V дѣйствіе.

- к) Романсъ Ратмира „Она мнѣ жизнь“.
- л) Часть финальнаго хора и Программа V дѣйствія (написана на нотной бумагѣ большого формата).
- м) Маршъ Черномора. ³⁾

Всѣ эти сокровища принадлежатъ Импер. Публичной Библіотекѣ. Къ этимъ рукописямъ нужно прибавить *два письма* Глинки, изъ коихъ: 1) къ Н. В. Куколь-

¹⁾ Факсимиле этого автографа (первые 9 тактовъ канона) приложено въ „Запискахъ Глинки“ (изд. А. Суворина).

²⁾ Факсимиле отрывка напечатано въ „Ежегодникѣ Имп. Т. 1891—92 г. (стр. 292.).

³⁾ Подлинная партитура продольнаго формата, писанная въ Каченовкѣ. Она подклеена бѣлой бумагой. Рукопись эта, по случаю юбилея, принесена А. Н. Марковичемъ въ даръ Имп. П. Б.

нику, изъ Парижа отъ ⁶/₁₈ Апрѣля 1845 г. (№ 18), въ которомъ Глинка описываетъ свое пребываніе тамъ, свидѣтельствуеъ о своемъ восхищеніи Берліозомъ и излагаетъ планы будущихъ своихъ произведеній (именно, концертныя пьесы *Fantaisies pittoresques* и о ходѣ марша Черномора). Письмо принадлежитъ И. П. Б.; оно писано на почтовой бумагѣ большаго формата. Въ перепискѣ Глинки съ друзьями оно напечатано (стр. 298-304), а также приложено факсимиле съ отрывка этого письма: 2) Предсмертное письмо Глинки къ сестрѣ Л. И. Шестаковой, изъ Берлина. ²¹/₂₁ Января 1857 г. (№ 19)—о концертѣ въ Берлинѣ (²¹/₄ Января) въ Королевскомъ дворцѣ, въ которомъ было, между прочимъ, исполнено трио изъ оп. „Жизнь за Царя“— „*Ахъ не мнѣ бѣдному, вътру буйному.*“.. ¹)

Кромѣ портретовъ и автографовъ Глинки въ составъ музея вошла и великолѣпная коллекція эскизовъ—акварелью, масляными красками и просто карандашемъ—декорацій, реквизитовъ и костюмовъ разныхъ постановокъ въ Петербургѣ оп. „Русланъ и Людмила.“ Вотъ подробный списокъ ихъ, согласно каталогу:

№ 29. Эскизы, масляными красками, декорацій для „Руслана и Людмилы“, писанные въ 1840 г. А. А. Роллеромъ. а) Гридница. б) Пещера Финна. в) Пустыня и, посреди нея, колоссальная богатырская голова. г) Дворецъ волшебницы Наины. д) Онъ же, превратившійся въ лѣсъ. е) Сады волшебника Черномора. ж) Сталь Ратмира въ долинѣ. з) Гридница, съ видомъ Кіева вдали.

Это наиболѣе любопытная для исторіи „Руслана“ серія декорацій, доставившая Роллеру званіе академика. Изъ этихъ 8 эскизовъ особенно красивъ замокъ Черномора, который Роллеръ впоследствии, перессорившись съ Глинкой, замѣнилъ декораціей „пошлой, болѣе похожей на казармы.“ Подъ картинами былъ помѣщенъ портретъ Роллера, фотграфическій (№ 28).

№ 30. Эскизъ акварелью, декораціи: „Велико-княжеская гридница“, для I-го акта, писанный, въ 1842 г., академикомъ А. А. Роллеромъ (Принадлежитъ М. А. Нарбутъ, рожденной Роллеръ).

¹) Въ перепискѣ Глинки (изд. Суворина) приложено факсимиле отрывка этого письма, а полный текстъ его напечатанъ въ Воспоминаніяхъ Л. И. Шестаковой (стр. 266—267).

№ 31. Эскизы, акварелью, послужившіе для постановки „Руслана и Людмилы“ въ 1842 году, рисованные акад. А. А. Роллеромъ (сюжеты тѣже, что и въ № 29). Принадлежатъ библиотекѣ Дирекціи И. Т. На страницахъ 298.--303, вышеупомянутаго Ежегодника, воспроизведены эти эскизы.

№ 32. Эскизы, акварелью, декорацій и костюмовъ, послужившіе для постановки оперы, въ Прагѣ, въ 1866 г. ¹) рисованные художникомъ И. И. Горностаевымъ. 1-а) Гридница. б) пещера Финна. в) Пустынное мѣстоположеніе, гдѣ встрѣчаются Наина и Фарлафъ. г) Поле битвы съ головой великана. д) Дворецъ Наины. е) Сады Черномора. ж) Долина со станомъ Ратмира. з) Столъ пира въ гридницѣ: волшебный столикъ являющійся въ садахъ Черномора; кровать Людмилы II; костюмы а) Свѣтозаръ. б) Людмила. в) Русланъ. д) Ратмиръ. е) Фарлафъ. ф) Горислава. г) Финнъ. h) Наина. i) Придворные Свѣтозара. k) Пѣвицы хора у Наины. l) Плясуньи у Наины. m) Баянъ. n) Воинъ. о) Черноморъ со свитой. p) Пляшущіе Лезгинку.—(Принадл. Имп. П. Б., которой принесены въ даръ Л. И. Шестаковой).

№ 33. *Рисунки* для постановки оперы въ 1871 г. Акварели.

А. Эскизы декорацій и костюмовъ, акад. А. В. Гартмана, принадлежащія Д. В. Ставову:

а) Черноморъ, уносящій Людмилу по воздуху на драконѣ, въ 1-мъ актѣ. б) Волшебные сады Черномора. в) Тронъ Черномора изъ змѣй. г) Волшебный столикъ изъ 4 акта. д) Кровать Людмилы V-го акта. е) Костюмы женскаго хора.—Эти акварели характерны по своей фантастичности: особенно хороша изъ нихъ; изображающая Черномора съ дракономъ. Изъ всѣхъ этихъ рисунковъ напечатанъ всего лишь одинъ, и къ тому же самый слабый—декорація IV-го акта (въ Ежегодникѣ 91-92 г. стр. 310).

Б. Эскизы декорацій, профессора Шишкова. а) Гридница 1-го акта. б) Дворецъ Наины. в) Волшебные сады Черномора. Изъ нихъ первые два эскиза напечатаны въ томъ же Ежегодникѣ, на стр. 304 и 307.

№ 34. *Рисунки* для постановки оперы въ 1866 г. Акварели.

¹) „Русланъ“ на сценѣ Пражскаго театра, былъ поставленъ въ 1-й разъ 4 Февраля 1866 г., подъ управленіемъ М. А. Балакирева.

А. Эскизы декораций, проф. М. А. Шинкова (ему же и принадлежат) а) Гридница I-го акта. в) Дворец Наины. е) Онь же, превратившийся въ лѣсъ. г) Сады Черномора. д) Гридница V акта. Всѣ рисунки напечатаны въ томъ же Ежегодникѣ, на стр. 315, 323, 324, 330 и 335.

Б. Эскизы декораций, акад. М. И. Бочарова (ему же и принадлежат) а) Пещера Финна б) Пустынное мѣстоположенія, гдѣ встрѣчаются Наина и Фарлафъ. в) Поле битвы съ головой великана. г) Долина со станомъ Ратмира. Напечатаны въ Ежегодникѣ, на стр. 318 и 334.

В. Рисунки костюмовъ худ. П. А. Григорьева и

Г. Рисунки костюмовъ худ. Е. П. Пономарева. Акварели и фотографіи, принадлежатъ Библ. Дир. И. Т. Въ этихъ костюмахъ сняты артисты исполнявшіе въ послѣднее время партіи въ „Русланѣ“. Большая часть этихъ портретовъ помѣщена также въ „Ежегодникѣ“.—Такова вся коллекція рисунковъ декораций и костюмовъ.

Въ музеѣ находились также *четыре вида* (№ 36), домовъ въ Селѣ Новоспаскомъ въ Петербургѣ (домъ въ Эртелевомъ пер. № 7) гдѣ жилъ Глинка, принадлежаще перу баронессы Врангель, а именно

а) Наружный видъ дома въ Новоспаскомъ.

б) Внутренний видъ залы въ Новоспаскомъ, гдѣ Глинка писалъ свою первую оперу.

в) Наружный видъ дома Томиловой.

г) Внутренний видъ залы въ домѣ Томиловой (Глинка сидитъ за фортепiano). Всѣ они принадлежатъ Имп. П. Б. и были воспроизведены въ Ноябрьской книжкѣ „Истор. Вѣстникъ“ 92 г., при статьѣ В. В. Стасова.

Еще одна рѣдкость—*афиша 1-го представленія* оп. „Русланъ и Людмила“ 27 Ноября 1842 г. (принадлежитъ. Дир Имп. Т.). Афиша отпечатана на синей бумагѣ, стариннымъ шрифтомъ; курьезно, что имя Глинки напечатано въ строку съ именами декораторовъ, балетмейстера, даже *костюмера!* Также интересно слѣдующее заяв-

леніе, напечатанное въ концѣ афиши: „По значительному требованію билетовъ продажа открыта на первые четыре представленія, почему благоволятъ желающіе прислать за оными въ кассу Большаго Театра“. Фансимиле афиши, въ значительно уменьшенномъ видѣ, напечатано въ „Ежегодникѣ“, на стр. 295.

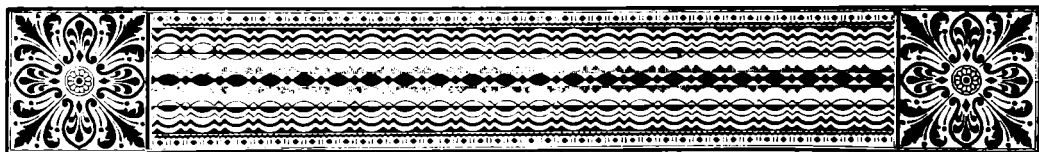
Наконецъ, остается еще упомянуть о слѣдующихъ портретахъ, украсившихъ музей Глинки: портреты трехъ капельмейстеровъ, подъ управленіемъ которыхъ исполнялась эта опера: *К. Ф. Альбрехта*. *К. Н. Лядова* и *Э. Ф. Направника*—всѣ три помѣщены на стр. 337 „Ежегодника“. Далѣе слѣдуютъ портреты: *Г. А. Петрова* (два масляными красками 1842.1870 гг., №№ 25 и 26), *А. Я. Петровой*, рожд. Воробьевой, исполнявшей Ратмира съ 3-го представленія оперы (портретъ писанъ проф. К. Брюлловымъ, № 24) и акварельный портретъ барона *Ө. А. Ралля*, переложившаго на военный оркестръ, по требованію Глинки, нѣкоторые №№ партитуры Руслана (впослѣдствіи это переложение сгорѣло во время пожара Большаго театра; тогда Н. А. Римскій-Корсаковъ переинструментовалъ эти №№ заново и въ такомъ видѣ они изданы въ печатной партитурѣ). Портреты первыхъ двухъ (но не копій съ большихъ въ музеѣ портретовъ масляными красками) можно найти въ томъ же Ежегодникѣ, а портретъ бар. Ралля былъ напечатанъ при статьѣ В. В. Стасова въ Ежегодникѣ за 1892-93 г.

Въ двухъ особыхъ витринахъ были выставлены фотографическіе портреты артистовъ исполнявшихъ „Русланъ и Людмилу“ въ долгій пятидесятилѣтній періодъ жизни оперы, а также, по случаю юбилея, выставлена была группа артистовъ (въ костюмахъ), изъ которыхъ большая часть участвовала въ торжественномъ спектаклѣ 27-го Ноября 1892 г.

Вотъ описаніе того замѣчательнаго музея, который былъ собранъ *для одного дня* въ воспоминаніе творца русской народной оперы....

Нин. Финдейзень.





СОВРЕМЕННАЯ НАРОДНАЯ ПѢСНИ.

—

Человѣку, родившемуся въ деревнѣ и выросшему подъ грустные звуки народной пѣсни, рѣзкіе звуки гармоник „тальянки“ или „черешанки“ и глухіе, но нѣжные звуки балалайки, никогда не изгладить въ душѣ этихъ впечатлѣній при какихъ-бы условіяхъ онъ ни проводилъ остальную жизнь. И сколько-бы при немъ ни нападали на эту народную музыку люди, выросшіе при другихъ условіяхъ, онъ всегда будетъ готовъ защитить ее, хотя-бы и зналъ голословное, но непогрѣшимое мнѣніе, что „о вкусахъ вѣдь не спорить“. Общее-ли это положеніе относительно всѣхъ „сыновъ деревни“, или найдутся и исключенія,—право, сказать не рѣшусь, но, если судить по тѣмъ примѣрамъ, которые хорошо извѣстны мнѣ, то можно сказать вполне опредѣленно, что *эта родная музыка* для нихъ ближе, и дороже, и милѣе всякихъ романсовъ, распѣваемыхъ поды унылые звуки разбитаго фортепiano.

Но, говоря такъ, я имѣю въ виду *старыя* народныя пѣсни, т. е. такія пѣсни, въ которыхъ что-то „зоветъ и рыдаетъ, льется прямо въ душу и прямо хватаетъ за сердце“, въ которыхъ слышится, по выраженію поэта,

... то разгулье удалое,
то сердечная тоска!...

т. е. тѣ пѣсни, которыя теперь постепенно уже сходятъ со сцены и замѣняются *новыми*, — частушками, — противъ которыхъ нерѣдко приходится слышать не только

раздраженный отзывъ нашего интеллигентнаго человѣка, но и постоянное ворчаніе *пожилыхъ* людей деревни. Интеллигентный человѣкъ обыкновенно *сожалеетъ* о падающей *старой* народной пѣснѣ, въ которой онъ видѣлъ полное отраженіе народной жизни и массу первобытной поэзіи, — тѣмъ болѣе сожалеетъ, что въ новой-то пѣснѣ онъ этого какъ-будто не находитъ, а потому и относится къ ней съ предвзятой враждою. Еще недавно мнѣ пришлось слышать, какъ одинъ такой интеллигентъ, конечно, власть имѣющій (хотя очень маленькую), горячо осуждалъ и распекалъ народныхъ учителей за то, что они на прогулкѣ позволили себѣ развлекаться постыдными *частушками!*.. Это фактъ, но такой вражды къ „частушкамъ“ я вовсе не могу понять, хотя и самъ несравненно больше люблю *старыя* народныя пѣсни и сильно грущу объ ихъ исчезновеніи. Что дѣлать? — Такова судьба всего живущаго поды луною: что было, то прошло, а новое время и новыя птицы; новыя птицы и новыя пѣсни, которыхъ никакое горячее и даже искреннее осужденіе изъ народной жизни не изгонитъ, пока онѣ сами не отживутъ свой вѣкъ и не замѣнятся какими-нибудь иными. Такая смѣна вполне естественна и возставать противъ нея, по меньшей мѣрѣ, смѣшно и бесполезно.

Я позволю себѣ напомнить здѣсь мысль, высказанную по этому предмету еще изслѣдователями шестидесятыхъ и семидесятыхъ годовъ.

„Историческое изученіе памятниковъ народной поэзіи и ея новѣйшаго состоянія убѣждаетъ насъ, что въ ней мы имѣемъ дѣло съ такимъ-же преходящимъ явленіемъ, какъ и всякое историческое явленіе, и что она также имѣла свои предѣлы во времени, дальше которыхъ идти не можетъ. Если для народа наступаетъ пора другихъ понятій, то она должна уступить имъ мѣсто и забыться или измѣниться снова. Такъ это и было уже въ исторической судьбѣ народнаго развитія!

„Когда оканчивается первая пора непосредственнаго патриархальнаго быта, народная поэзія этого быта, — если она не подчиняется новому порядку, — или забывается, или становится даже предметомъ гоненія; культурные элементы, входящіе въ народную жизнь, всегда стоятъ къ ней въ извѣстной оппозиціи: вводимое христіанство преслѣдуетъ „бѣсовскія пѣсни и игрища“, въ XVII-мъ столѣтіи сама правительственная власть гонитъ даже народныя повѣрія, XVIII вѣкъ пренебрегаетъ народною поэзіею, какъ чѣмъ-то „подлымъ“, низкимъ, вульгарнымъ, — однимъ словомъ, культурные элементы постоянно стремятся подчинить себѣ или даже совсѣмъ истребить народную поэзію, т. е. остатки прежняго содержанія народной мысли.

„Этому какъ будто противорѣчить то обстоятельство, что современное образованіе, напротивъ, дорожитъ народною поэзіею: патриоты и ученые собираютъ пѣсни, наблюдаютъ обряды, записываютъ сказки и пословицы, но, въ сущности, дѣло этимъ нисколько не поправляется. Въ то самое время, какъ отдѣльные любители гоняются за произведеніями народной поэзіи, самъ-то народъ все больше и больше забываетъ ихъ, по мѣрѣ того, какъ на него начинается дѣйствовать образованіе, исходящее изъ центровъ умственной дѣятельности — городовъ. Мало по малу забывается все то, что уже мало находитъ себѣ соответствія въ современной дѣйствитель-

ности, и возвратитъ эту забывающуюся старину не поможетъ никогда никакое искусственное подогрѣваніе ея¹⁾“.

Таковъ историческій смыслъ судьбы народной поэзіи!. Въ новыхъ народныхъ пѣсняхъ, такъ называемыхъ „частушкахъ“, современная народная жизнь отражается, пожалуй, даже больше, чѣмъ въ старыхъ: „не изъ чего собрать и сложить народу пѣсню, — говоритъ Г. И. Успенскій — по сочинить „стишокъ“, откликнуться на разнообразнѣйшія явленія обыденной жизни, этого даже и *утерпеть* нельзя народу, — и вотъ онъ сочинилъ „частушку“ и этими частушками откликается на каждую малость въ жизни!“

Частушки, приводимыя ниже, представляютъ изъ себя, разумѣется, каплю въ морѣ въ томъ несмѣтномъ количествѣ народнаго сочинительства въ этомъ родѣ, которое „невѣдомымъ путемъ создается невѣдомыми поэтами чуть не каждый Божій день и непременно въ каждой деревнѣ особо“. Большинство ихъ собрано въ Островскомъ и Порховскомъ уѣздахъ Псковской губерніи и записано трудолюбивыми руками г-жи В. А. Петрашевской-Пріоренко, которой и приносимъ здѣсь искреннѣйшую и глубокую благодарность.

I.

Замужество.

Прежнее деспотическое выдаваніе заму́ж изъ расчетовъ или эгоистическаго чувства родителей уже и въ деревнѣ отходитъ теперь въ область давноминувшаго печальнаго прошлаго. На смѣну его является свободная любовь и свободный выборъ милаго, причемъ въ дѣвушкахъ проявляется ббольшая или мѣньшая настойчивость, зачастую даже и *оттѣтость*. Вотъ какъ это выражается въ имѣющихся у насъ *частушкахъ*:

¹⁾ *Пыльицъ и Спасовичъ*. Исторія славянскихъ литературъ. *Перволюфъ*. Славяне. Ихъ взаимныя отношенія и связи.

1.

Вы убейте, зарѣжьте меня,
Кого надобно, подайте сюда!

2.

Дѣвка бойкая, —
Нельзя не бойкой быть:
Ребята вяжутся, —
Не каждаго любить...

3.

Нитки рвутся,
Я узелья не вяжу...
Ребята вяжутся, —
Сама не погляжу.

4.

Говорила своей матушкѣ въ уста:
„Прійдутъ свататься, отдай ради
Христа“!

5.

Говорила, поговаривала,
Холостыхъ ребятъ обманывала!

6.

Я косила, грабила,
Ни къ тому зоруду...
Я любила-бы друга,
Не люблю породу!

7.

Будеть: пожила на свѣтѣ,
Поработала отцу! —
Не пойду, не повставаю,
По отцовскому крыльцу.

8.

Меня мама била кнутомъ...
„Не ходи, подлянка, съ плутомъ“!
— Это, маменька, не плутъ: —
Вѣковѣчный милый другъ! —

9.

Отцу сдѣлаю бѣду,
Царня въ избу приведу...
Посмотри, родной отецъ,
Какой бравый молодецъ!

10.

Меня мамка часто била,
Пока я маленька была...
Теперь стала велика...
Подавай, мать, жениха!

II.

Моды и модничанье.

Городскія моды довольно быстро про-
никаютъ и въ деревню. Подражательность
въ этомъ отношеніи почти всегда прини-
маетъ самыя разнообразныя, а нерѣдко
даже и смѣшныя формы... Съ этой стороны

деревенскіе праздники даютъ неистоци-
мѣйшій матеріалъ для самыхъ любопыт-
ныхъ наблюденій! Теперь и въ самыхъ
глухихъ мѣстностяхъ можно видѣть, какъ
деревенскіе франты щеголяютъ въ брю-
кахъ на выпускъ; несмотря на жаркое
лѣтнее время, и въ сухую погоду многіе
ходятъ не иначе, какъ въ глубочайшихъ
резиновыхъ калошахъ и съ синимъ „под-
солнечникомъ“ ¹⁾ въ рукахъ. Сверхъ дра-
поваго пиджака, надѣтаго на яркую рус-
скую рубаху (впрочемъ, можно часто
видѣть и рубашки „нѣмецкаго покроя“) надѣвается еще тяжелое пальто. Дѣвицъ
теперь рѣдко встрѣтишь въ сарафанахъ;
онѣ также во всеоружіи цивилизаціи,
носятъ пышныя, неуклюжихъ фасоновъ
платья, на рукахъ непремѣнно перчатки
и т. п. Все это обязательно, съ какимъ-
то даже *подчеркиваніемъ*, отличается въ
пѣснѣ:

1.

Бурдовый сарафанъ
Гораздо не линяетъ...
У меня-то милый сынъ
Одинъ подъ зонтикомъ гуляетъ!

2.

Во нашей-то во горенкѣ
Двѣнадцать половницъ...
Чужаки ходятъ въ калошахъ
Для молоденькихъ дѣвицъ...

3.

Тятя! Мама! Спать хочу,
Купи на платьѣ кумачу,
Маленьку покупочку,
Помазейну юбочку...

4.

Мой-отъ миленькій, не бѣленькій,
Сама не хороша!
Рубашка новая бурдовая.
Подъ польку волоса...

5.

Ужъ ты, милая моя,
Какая ты затѣйная!
У тебя заведена
Блуза помазейная!

6.

Сошью розовый казакъ:
Восемь пуговокъ назадъ,

¹⁾ Зонтикъ.

Два ряда на переду,—
Не за милого не пойду!

7.

Голубой кумашничекъ
Отъ солнышка линѣть:
Мой-отъ миленькій дружокъ
Съ зонтикомъ гулѣть...

8.

Вы, желанные родители,
Не дайте помереть:
Купите баночку помады,
Дайте кудри натереть!

9.

У моей, у миленькой,
Сарафанчикъ биленькой,
Кюфточка лустринова,
Рубашка бралентинова....

10.

Изломалось, изогнулось
Въ вересовую дужку...
Минѣ на осень возьмутъ
Новую игрушку!

III.

**Юморъ въ современныхъ народ-
ныхъ пѣсняхъ: насмѣшка надъ
модничаньемъ и щегольствомъ.**

Безрасудное щегольство и кокетство встрѣчаютъ осужденіе, злую насмѣшку въ самихъ-же авторахъ пѣсенъ. Многія пѣсни колко иронизируютъ надъ красотой и мотовствомъ съ цѣлю поддержать эту въ извѣстныхъ случаяхъ сомнительную красоту. Вообще, богатый юморъ народный въ сильной степени разлитъ и въ современныхъ пѣсняхъ-частушкахъ:

1.

Ужъ какъ наша-то деревня
Чѣмъ да изукрашена:—
Пеньями-колодами—
Ребятами уродами.

2.

У меня милашка есть:
Срамъ по улицѣ провесть!—
Лошади пугаются,
Мужики ругаются!

3.

Ужъ какъ наша-то деревня—
Таратайка безъ колесъ:
Не форси-ка, мой любезный,
У тебя нѣту калошъ!

4.

Дѣвушки желанныя!
Ребята окаянныя!
Дѣвокъ надо беречи.
Ребятъ въ козевню волочи.

5.

И сегодня уснафидила ³⁾ передь...
Пусть хоть милого горе побереть!

6.

Запрягу я кошку въ дрожки,
А собаку въ тарантасъ...
Повезу свою милашку
Добрымъ людямъ на показъ!...

7.

Что ты, милый, рѣдко ходишь,
Али рѣчка глубока?
Что гостинцевъ мало носишь,
Али бѣдность велика?

8.

Милый мой, милый мой,
Листочекъ крапивный,
Ты зимою былъ любовь,—
Теперь сталъ противный!

9.

Милый, пей вино,
Попивай вино!
Не косила, не гребла,—
Убирай сѣнцо!

10.

Батюшки! караулъ!...
Мой-отецъ милый утонулъ!
Не въ рѣкѣ, не въ озерѣ—
За овиномъ, въ озими...

IV.

Рекрутскій наборъ.

Не забываетъ новая пѣсня и „некрутиковъ“, и поется она или отъ лица самихъ „некрутиковъ“, или отъ лица дѣвушекъ, которыя вообще относятся къ нимъ очень сочувственно и нисколько не избѣгаютъ ихъ, какъ жесничовъ.

Несмотря на короткій срокъ нынѣшней службы, рекруты все еще составляютъ и донынѣ большое зло для деревни. Обыкновенно они начинаютъ „гулять“ за нѣсколько лѣтъ до призыва, а въ самый годъ призыва и въ особенности со дня приема на дѣйствительную службу они становятся настоящими бичами деревни и раззорите-

³⁾ Замочила, вачакала (мѣстное).

лями семейныхъ очаговъ. Въ это время они бывають особенно опасными для „посидѣлокъ“, продѣлывая на нихъ всевозможныя безчинства, въ силу чего хорошіе—*умственные*—родители и стараются не отпускать своихъ дѣвокъ на бесѣду, хотя и не всегда въ этомъ успѣвають. Разгулъ и озорство парней доходятъ до такихъ страшныхъ, колоссальныхъ размѣровъ, что самыя гнусныя преступленія совершаются зачастую съ циническою наивностію и откровенностію. Не говоримъ уже о поголовномъ спаиваніи дѣвушекъ или оболещеніи ихъ обѣщаніями и клятвами,—нерѣдки случаи изнасилованій взрослыхъ дѣвушекъ и растлѣній подростковъ, лѣтъ тринадцати—четырнадцати.

Понятно, что при такихъ обстоятельствахъ посидѣлки становятся крайне-неудобными, въ особенности-же по праздничнымъ днямъ, когда и не рекруты, подаваясь общему настроенію, стараются напиться пьяными или, по крайней мѣрѣ, прикидываться таковыми.

Впрочемъ, считаемъ нелишнимъ напомнить здѣсь читателю нѣсколько умиротворяющихъ строкъ изъ „Дневника Писателя“ безсмертнаго О. М. Достоевскаго, этого по истинѣ поэта—публициста ¹⁾:

.... заглядывать въ душу современнаго Власа иногда дѣло не лишнее. Современный Власъ быстро измѣняется. Тамъ, внизу, у него такое-же кипѣніе, какъ и сверху у насъ, начиная съ 19-го февраля. Богатырь проснулся и расправляетъ члены: можетъ, захочетъ кутнуть, махнуть черезъ край. Говорятъ ужъ закутилъ. Рассказываютъ и печатаютъ ужасы: пьянство, разбой, пьяныя дѣти, пьяныя матери, цинизмъ, нищета, безчестность, безбожіе. Соображаютъ иные серьезные, но нѣсколько торопливые люди, и соображаютъ по фактамъ, что если продолжится такой „кутежъ“ еще хоть только на десять лѣтъ, то и представить нельзя послѣдствій, хотя-бы только

съ экономической точки зрѣнія. Но вспомнимъ „Власа“ и успокоимся: въ послѣдній моментъ вся ложь, если только есть ложь, выскочитъ изъ сердца народнаго и станетъ передъ нимъ съ неимоверною силою обличенія. Очнется Власъ и возьмется за дѣло Божіе. Во всякомъ случаѣ, спасетъ себя самъ, если-бы и впрямь дошло до бѣды. Себя и насъ спасетъ, ибо опять-таки—свѣтъ и спасеніе возсіяютъ снизу (въ совершенно, можетъ быть, неожиданномъ видѣ для нашихъ либераловъ, и въ этомъ будетъ много комическаго). Есть даже намеки на эту неожиданность, наклеиваются и теперь даже факты... Впрочемъ, объ этомъ можно и послѣ поговорить. Во всякомъ случаѣ наша несостоятельность, какъ „птенцовъ гнѣзда Петрова,“ въ настоящій моментъ несомнѣнна. Да вѣдь девятнадцатымъ февралемъ и закончился по настоящему Петровскій періодъ русской исторіи, такъ что мы давно уже вступили въ полнѣйшую неизвѣстность“.

Sapienti sat!...—

1.

Мнѣ сказали про милого:
„Милый водочки не пьеть!“
—Поглядѣла въ воскресенье:
Онъ—пьянешенекъ идетъ!

2.

Тятя милый, тятя мой!
Сядь на лавочку со мной!
Потолкуемъ мы съ тобой,
Что не пашникъ полевой,
Не косецъ я луговой!
И солдатикъ удалой!

3.

Отдають въ солдатушки
Не отъ родимой матушки...
Не отъ своей сударушки...
Отъ родимыя нешто,—
Да отъ сударушки пошто?!

4.

Раскатишь-ка дровъ иоленица,
Неколоты дрова!
Ты прощай, моя сударушка!
Прощай, родная сторона!

5.

По тальянкѣ пѣсни пѣла:
Пѣть охотница была!

¹⁾ «Дневникъ Писателя» за 1873 годъ V, стр. 213.

За тальянщика попала,
Много горя приняла
Много горя, много бѣдъ...
Милой молоденькимъ забреть...

6.

Не объ томъ мы плачемъ, воемъ,
Что чужая сторона!—
Но объ томъ мы плачемъ, воемъ:—
Наша молодость прошла,
Прошла да прокатилася,
Назадъ не воротилася!...

7.

Не стригите мои кудри,
Пожалѣйте милушку:—
Какъ увидить безъ кудрей,
Не придетъ на бесѣдушку!

8.

Какъ по нашей-то деревнѣ
Да проѣхалъ становой,
Подаль старостѣ записку,
Что записанъ милый мой!

9.

Полно солнышку сіять,
Пора-бы закататься!—
Полно милому гулять,
Пора-бы отправляться!...

10.

Повезуть удаленькихъ
На лошадакахъ каренькихъ:
Милаго на вороной,
Да не воротится домой!

11.

Не остатнее-ли лѣтико
Во полюшкѣ кошу?
Не остатнюю-ли зиму
На бесѣдушку хожу.

V.

Разочарованность.

Такого рода ненормальныя взаимныя отношенія молодежи имѣютъ различныя слѣдствія для дѣвушекъ; есть нѣчто вродѣ усталости, разочарованія; есть горе, тоска и еще болѣе печальные результаты. Нѣкоторыя дѣвицы—*фатовыя*—не довольствуются своими молодцами, а „мекаютъ” насчетъ писарей, сыроваровъ, семинаристовъ, учителей и т. д.; другія уходятъ въ монастырь...

1.

Это лѣто безъ милаго буду жить;
Пусть сердечушко въ покоѣ полежить!

2.

Закуривай, любезный мой.
За спичкой сбѣгаю домой!—
Мнѣ дознаться хочется,
Гдѣ парочка волочится!?

3.

Завтра праздниѣ годовою,
А нѣту рыбы никакой!—
Мы накупимъ пискарей
И накормимъ писарей,—
Писаря голодные,
Ребята благородные!—

4.

Кто-бы, кто-бы покосилъ:—
Я-бъ тому пожалала!...
Кто-бъ про горюшко спросилъ:—
Все-бы рассказала!...

5.

Я ходила и глядѣла,
Чтобы лѣсъ на нивѣ росъ!
Я его не уважала:—
Зачѣмъ славушку пронесъ?!

6.

Вы катитесь, мои слезы,
Изъ окошка до рѣки!...
Принимай, моя головушка,
Кажинны пустяки!—

7.

Дѣвки-матушки, крѣпитесь,
Какъ въ рѣкѣ осенній ледъ!
Наше позднее гулянье
До добра не доведетъ!

8.

Мой-отъ милый сыроваръ
Набивалъ боченки,
На бесѣдушку ходилъ
Изъ-за меня, дѣвчонки!

9.

Милая невесела,
Головушку повѣсила,
Повѣсила головушку
На правую сторонушку...

10.

Заростай-же, заростай,
Дорожка, ельничкомъ густымъ!
Неужели-же не стыдно
Этимъ глазонькамъ пустымъ?

11.

Я сидѣла подь окошкомъ,
Горе горевала, —
Отца вспоминала:
Кабы былъ родимый батюшка
У меня у сироты, —
Тогда незвала-бы я, дѣвушка,
Горя—сухоты.

12.

Я на бѣленькомъ платочкѣ
Вышивала уголки;
Попадетъ малому въ руки: —
Оттираетъ сапоги!

VI.

Положеніе дѣвушки въ семьѣ.

Семейное положеніе дѣвушекъ чрезвычайно различно; нѣкоторымъ прекрасно живется у родимыхъ батюшки и матушки, которые и на *гулянье* то дочери смотреть снисходительно и берутъ ее для дома. Значительно хуже положеніе у братьевъ, у которыхъ дома не нажить, если даже и замужъ не выйдешь. Но до сихъ еще поръ хуже всего живется замужней женщинѣ, которой „съ половнички на другую не дають переступить“, которой до сихъ поръ приходится „тереть слезы кулакомъ“!

1.

Я сегодня-день крестьянка
Завтра вольный казачекъ: —
У родимой-то, у матушки
Поѣла да на бочекъ!

2.

У меня мама золотая,
Тятя мой серебряный... —
Отпустите погулять
Сегодня день не ведряный!

3.

Сарафана не сошить,
Съ оборочкой не нашивать,
За любимъ не живать,
Парочкой не хаживать!...

4.

Сидите, дѣвушки, до свѣта,
Мнѣ идти пора домой:

Сами знаете, что въ людяхъ —
Не у матушки родной.

5.

Сколько братьямъ не работать,
Не нажить у братьевъ домъ;
Силы смолоду положишь,
Покатишь изъ дому вонъ...

6.

Кабы былъ родимый батюшко
(Какъ у добрыхъ-то людей!).
Не отпустилъ-бы во неволюшку
За тысячу рублей!

7.

Всѣ подружки на горушкѣ...
Я пошла — заплакала! —
У меня мама неродная: —
Отъ весны просватала!..

8.

Миня батюшко жалеть
И *божатко* бережетъ: —
Куда вздумая кататься, —
Тятя карька запряжетъ!...

9.

Миня дома-то ругаютъ,
Будто хлѣба много ѣмъ;
— Спешите бѣлую котомочку, —
Уйду, не надѣмъ!... —

10.

Слава богу, дочка милая моя,
Занималыщичекъ хороній у тебя!...

11.

Маменька, мамушенька,
Гоняется Ванюшенька... —
„Родимая моя дочь,
Отходи отъ Вани прочь!“ —

12.

Погляжу на батьковъ домъ,
Слезы катятся градомъ!

13.

Поживите-ка, родители,
Годочекъ безъ меня!
Вы вспомянете, родители,
Худую дочь, меня!..

Н. Н. Филипповъ.





ТЕОРІЯ ФОРТЕПІАННОЙ ТЕХНИКИ.

(Характеристика удара І. Гофмана и нѣсколько словъ о техникѣ вообще).

Предлагаемая теорія основана главнымъ образомъ, — насколько намъ удалось услѣдить за руками І. Гофмана, — именно на его способѣ «удара».

Не можемъ утверждать навѣрное, что «ударъ» его происходитъ такимъ именно образомъ, какой мы предлагаемъ, но почти увѣрены въ этомъ, такъ какъ онъ соответствуетъ тѣмъ отличительнымъ свойствамъ, которыя поражаютъ насъ въ игрѣ Гофмана (съ технической стороны): наша теорія несомнѣнно должна давать чрезвычайную легкость въ исполненіи, полную свободу во владѣніи оттѣнкомъ звука и значительно уменьшать зависимость отъ развитія техники.

І. Механизмъ удара.

Общія положенія.

1. Сила звука находится въ прямой зависимости отъ быстроты паденія клавиши.

2. Быстрота паденія клавиши зависитъ отъ величины промежутка времени, въ который концы пальца проходятъ разстояніе отъ первой точки касанія клавиши въ положеніи покоя до мертвой точки клавиши (опоры), т. е. той точки, дальше которой клавиша не опускается.

3. Быстроту движенія клавиши въ этомъ разстояніи оказываетъ сопротивленіе тяжесть присущая самой клавишѣ.

Характерность «удара» Гофмана состоитъ въ томъ, что при немъ устраняется это сопротивленіе.

Всякое тѣло въ природѣ, приходя изъ покоя въ движеніе подъ постояннымъ дѣйствіемъ какой-либо силы, въ

первый моментъ своего движенія проходитъ разстояніе меньшее, чѣмъ во второй, во второй меньшее, чѣмъ въ третій и т. д.

Въ нашемъ случаѣ палецъ представляетъ силу, а клавиша — тѣло, на которое эта сила дѣйствуетъ. Если палецъ, сообразно съ этимъ закономъ, не движется въ 1 моментъ скорѣе, чѣмъ клавиша можетъ опускаться, то не уменьшается ни быстрота его движенія и не тратится лишней силы. Если, напри- мѣръ, палецъ будетъ падать вертикально, то не малая часть быстроты его движенія пропадетъ при встрѣчѣ съ клавишей такъ какъ она не можетъ сразу двинуться съ такой быстротой, съ какой движется палецъ въ этотъ моментъ.

4. І. Гофманъ оригинально избѣгаетъ этого: у него *палецъ падаетъ не подъ прямымъ угломъ къ клавишѣ, а подъ косымъ*, благодаря чему палецъ двигаясь самъ все время съ одинаковой быстротой, клавишу движетъ въ 1 моментъ чуть-чуть, затѣмъ скорѣе и скорѣе.

Обратимся къ чертежу.

Черт. І представляетъ точное по возможности измѣреніе (соответственно уменьшенное) руки автора настоящей статьи (3 палецъ) и черной клавиши рояля фабр. бр. Дидерихсъ, который въ настоящую минуту находится въ нашемъ распоряженіи.

Изъ чертежа видно, что движеніе третьей фаланги ¹⁾ незначительно въ сравненіи съ движеніемъ 1-й и 2-й фалангъ; она остается почти въ покоѣ.

¹⁾ Разстояніе аб называется 1-я фаланга, bc—2-я, cd—3-я.

Затѣмъ видно также, что движеніе 1-й фаланги, во все время, пока палецъ двигаетъ клавишу, гораздо значительнѣе движенія 2-й фаланги (уголъ $\angle b_1c_1d$ почти $= \angle b_2c_2d$).

— кривая $a_1a_2a_3$ представляетъ собою линію движенія конца пальца (также и линія aa_1).

$a_1b_1c_1$ представляетъ положеніе пальца передъ началомъ движенія: 3-я фал. горизонтальна, 1-я и 2-я загнуты нѣсколько назадъ.

— abc представляетъ 2-е положеніе; 3-я фал. чуть-чуть поднялась вверхъ, 1-я и 2-я тоже выгнулись возможно больше вверхъ (особенно 1-я).

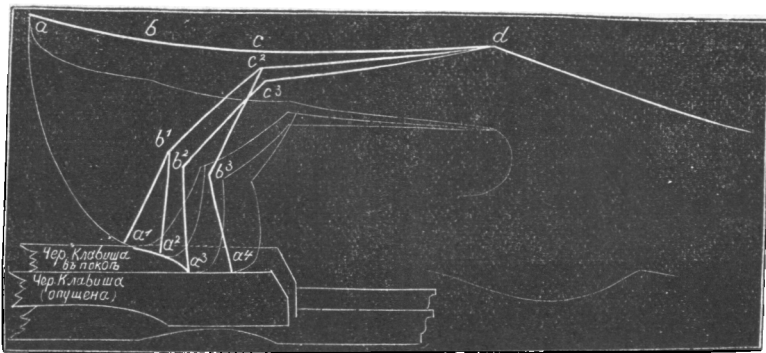
— $a_1b_1c_1$ — третье положеніе; палецъ только что прикоснулся къ клавишѣ, но еще не сдвинулъ ее съ мѣста. Въ этомъ положеніи 1-я фал. пригото-

вилась къ движенію подѣ сильно косымъ угломъ къ клавишѣ.

6. Очевидно, 3-я фаланга сокращаетъ разстояніе и сокращаетъ время; сокращая время она ускоряетъ паденіе клавиши, а отъ этого зависитъ сила звука. (Осн. полож. 1 и 2).

Теперь разъясимъ, что дѣлаетъ 1-я фаланга, какое она имѣетъ значеніе для «удара», а также 2-я и 3-я.

7. Въ первый моментъ паденія клавиши a_1a_2 важно, чтобы конецъ пальца двигался подѣ возможно болѣе острымъ угломъ, такъ какъ, чѣмъ острѣе уголъ, тѣмъ меньше теряется напрасно быстроты движенія пальца и силы (и, какъ увидимъ впо-



Черт. 1.

— $a_2b_2c_2$ — 4-е положеніе пальца, когда онъ пришелъ уже въ точку опоры клавиши.

5. Здѣсь видно, что конецъ пальца (a_1) въ первый моментъ движенія клавиши, движется почти параллельно съ ея поверхностью; клавиша чуть-чуть тронулась (точки b_1 и c_1 продолжаютъ свое движеніе вмѣстѣ съ a_2 , но на чертежѣ вѣтъ отдѣльной линіи для нихъ, такъ какъ ихъ движеніе въ 1-й моментъ невозможно начертить).

$a_2b_2c_2$ — 4-е положеніе пальца, когда онъ пришелъ уже въ точку опоры клавиши.

На чертѣ 1; видно, что, если-бы точка

слѣдствіи, выигрывается во владѣніи отѣнкомъ звука; поэтому, въ 1-й моментъ вся надежда на 1-ю фалангу, которая своимъ движеніемъ значительно уменьшаетъ уголъ паденія пальца; но къ счастью самый опасный моментъ: когда клавиша переходитъ отъ покоя къ движенію, смягчается мягкостью пальца, которая легко сомнется настолько, насколько движеніе пальца будетъ превосходить движеніе клавиши.

8. Когда же палецъ уже дотронулся до клавиши своею твердою частью и продолжаетъ свое движеніе, то въ среднѣй кривой $a_1 a_2 a_3$ (т. е. послѣ точки a_2) вмѣшивается 3-я фаланга и такимъ образомъ ускоряетъ паденіе клавиши.

Другими словами, мы видимъ, что 1-я (и отчасти 2-я) фаланга стремится

скользнуть по клавишѣ почти горизонтально, а 3-я вертикально, т. е. 3-я фаланга стремится опустить клавишу, а 1-я (и 2-я) проскользнуть надъ ней.

9. Такъ что паденіе клавиши зависитъ исключительно отъ 3-й фаланги, движеніе же 1-й и 2-й только дѣлаютъ это паденіе постепеннымъ. Отсюда видна вся важность 3-й фаланги.

Интересно здѣсь то, что 2 равномерныхъ движенія пальца (горизонтальное и вертикальное) сообщаютъ клавишѣ движеніе равномерно ускоренное. Въ этомъ и состоитъ наша теорія.

10. Остается объяснить одно: зачѣмъ палецъ прескальзываетъ въ положеніе a_4 , b , c , когда ударъ уже сдѣланъ.—Это для того, чтобы облегчить взмахъ вверхъ; онъ загоняется въ противоположную сторону для того же, для чего маятникъ часовъ заходитъ въ противоположную сторону и для того еще, чтобы мускулъ освободился отъ напряженія.

И такъ, механизмъ «удара» Гофмана по нашему мнѣнію состоитъ въ томъ, что палецъ, падая подъ косымъ угломъ, приводитъ клавишу въ движеніе равномерно ускоренное.

Во второй части этой статьи объясняется отчего при такомъ ударѣ выигрывается и въ силѣ напряженія мускула и во владѣніи отгѣнкомъ звука и въ быстротѣ.

II. О техникѣ.

Техника зависитъ не отъ развитія мускуловъ, какъ думали прежде—они и безъ того достаточно развиты,—она зависитъ отъ изощренія способности владѣть уже данною природой мускулатурой. Это подтверждается примѣрами Моцарта, Шопена и др., которые при исключительной слабости своей мускулатуры играли трудныя вещи уже въ такомъ возрастѣ, до котораго невозможно предположить, чтобы они могли развить свои мускулы (6—9 лѣтъ отъ роду) и въ тоже время богатыри, подымающіе пуды мизинцемъ, не умѣютъ взять 2-хъ нотъ на роялѣ, хотя ихъ мускулатурѣ могли бы позавидовать и быки.

11. Передъ «ударомъ» и послѣ него палецъ долженъ быть свободенъ отъ всякаго напряженія.

Для произведенія удара требуется нѣкоторое усиліе, при чемъ оно прибавляется сверхъ предыдущаго напряженія пальца, какъ бы велико это послѣднее ни было.

Физиологія объясняетъ это такъ: мускулъ представляетъ собою тѣло чрезвычайно способное къ сокращенію, вродѣ резины. Въ пальцѣ есть верхніе и нижніе мускулы, прикрѣпленные сверху и снизу пальца. У живого человѣка они всегда натянуты, и при томъ съ одинаковою силой, такъ что ни тотъ ни другой изъ мускуловъ не перетягиваетъ. Если же мы увеличимъ напряженіе верхнихъ мускуловъ, то они перетянутъ и палецъ выпрямится; если же увеличимъ напряженіе нижнихъ мускуловъ, то перетянутъ нижніе и палецъ согнется. Это увеличеніе напряженія производятъ нервы, идущіе во множествѣ и къ верхнимъ, и къ нижнимъ мускуламъ; а нервы вполне подчинены волѣ. «Ударъ» состоитъ въ томъ, что сначала верхніе мускулы перетянутъ нижніе, а вслѣдъ за тѣмъ сейчасъ же, какъ бы продолженіемъ движенія, нижніе перетянутъ верхніе. Надо выучиться раздражать нервомъ по очереди: сначала верхніе, потомъ нижніе мускулы, такъ какъ движеніе зависитъ не отъ напряженія ихъ обоихъ, а отъ того, насколько напряженіе одного мускула превосходитъ напряженіе другаго. Чѣмъ меньше напряженіе мускуловъ передъ ударомъ, тѣмъ меньше требуется усилія для удара.

Для этого палецъ и прескальзываетъ въ положеніе a_4 , b , c , т. к. тутъ онъ освобождается отъ напряженія, которое мускулы приобрѣли для удара.

12. Ударъ только тогда правиленъ, когда на него не тратится замѣтнаго усилія.

Это станетъ ясно, если мы вспомнимъ, что пальцу, при большой подвижности клавиши, приходится для «постепеннаго» ускоренія ея движенія прибавлять ничтожныя усилія, и разъ эти усилія становятся замѣтны, это значитъ, что 3-я фаланга начала дѣйствовать на клавишу слишкомъ рано или она отстоитъ отъ клавиши слишкомъ близко. 3-я фаланга должна вмѣшиваться въ движеніе клавиши въ срединѣ линіи a_1 a_2 , послѣ точки a_2 (§ 8).

13. 1-й фалангъ принадлежит важнѣйшая роль въ «ударѣ».

1) Ея подвижность важна въ 1-й моментъ приведенія клавиши изъ покоя въ движеніе (§ 7.) 2) Въ быстрыхъ пассажахъ ея маленькія быстрыя движенія важнѣе, чѣмъ большія движенія другихъ фалангъ, такъ какъ къ ней прилежитъ конецъ пальца. 3) Въ ней чрезвычайно развито осязаніе (на одной кв. линіи поверхности конца пальца насчитываютъ болѣе 100 осязательныхъ бугорковъ). 4) Напряженія ея мускуловъ особенно опредѣленно ощущается въ мозгу, такъ какъ отъ нихъ идетъ масса нервовъ мышечнаго чувства. 5) Мускулатура ея особенно тонко развита.

Отсюда понятна вся важность 1-й фаланги для тонкости нюансовъ и ритма. При предлагаемой методѣ она оказываетъ большое вліяніе на движеніе клавиши, этимъ то и объясняется способность у Гофмана къ такой тонкой нюансировкѣ и ритмикѣ.

14. Важно выучиться владѣть тяжестью самого пальца.

Ударъ собственно состоитъ въ томъ, что мускулы бросаютъ эту маленькую тяжесть такъ ловко, съ такимъ умѣніемъ, что она, при всей своей незначительности, способна производить звукъ какой угодно силы. Разумѣется мускулы, и сами по себѣ, непосредственно вліяютъ на движеніе клавиши, но никогда не должно пренебрегать этою тяжестью, не будь ея, мускулъ потерялъ бы не малую долю своего значенія. Дается умѣніе не сразу.

15. Ударъ неправиленъ, если точка с отступаетъ назадъ или вдавливается.

Это бываетъ тогда, когда 2-я фаланга находится въ такомъ положеніи относительно клавиши, что конецъ пальца и безъ участія 3-й фаланги достигъ бы мертвой точки опоры клавиши, т. е. если точка с слишкомъ низка, а 2-я фаланга вслѣдствіи этого слишкомъ наклонна. Точка с должна находиться на такомъ разстояніи отъ клавиши, чтобы конецъ, пальца при движеніи, безъ участія 3-й фаланги, не переходилъ половины разстоянія, на которое клавиша можетъ опускаться (§§ 8, 12). Иначе напряженный мускулъ встрѣчается съ неподвижной

точкой, что чрезвычайно вредно отзывается на немъ.

16. Сила звука зависитъ отъ быстроты пониженія 3-й фаланги.

Клавишу опускается 3-я фаланга; чѣмъ быстрѣе опускается она, тѣмъ быстрѣе падаетъ и клавиша, а сила звука и зависитъ отъ быстроты паденія клавиши (§§ 1, 2, 6, 8, 9, 12).

17. Горизонтальное и вертикальное движеніе большого пальца достигается нѣмъ способомъ, чѣмъ другихъ.

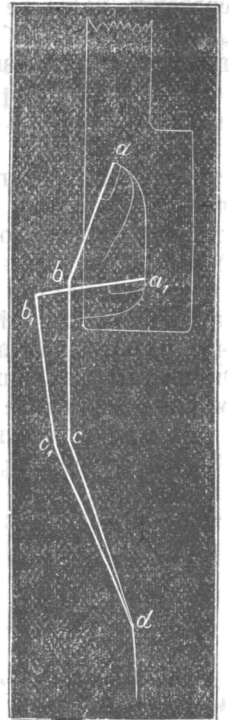
3-я фаланга большого пальца (скрытая подъ мясцемъ) отходитъ нѣсколько въ сторону и сгибается въ точкѣ а внизъ, отчего это мѣсто немного поднимается, а конецъ пальца получаетъ оба движенія и вертикальное и немного параллельное клавишѣ; 1-я фаланга дѣйствуетъ какъ и въ третьемъ пальцѣ, но нѣсколько вкось, такъ что конецъ пальца чертитъ по клавишѣ не вполнѣ прямую линію (а а₁, черт. 2), но вначалѣ дугу.

2-я фаланга б. п. важна при перекидываніи всей кисти черезъ большой палецъ въ арпеджіяхъ и отчасти въ гаммахъ.

Параллельности движенія также помогаетъ короткое движеніе всей руки назадъ, гдѣ это возможно. Особенно полезно можетъ быть это движеніе въ аккордахъ и при повтореніи одной и той же ноты различными пальцами.

18. Въ аккордахъ изъ 2-хъ и болѣе нотъ, не требуется поднимать кисть ¹⁾.

Въ аккордахъ каждый палецъ дѣлаетъ свое движеніе самостоятельно и при этомъ одновременно съ другими; кисть ¹⁾ можетъ служить иногда для



Черт. 2

¹⁾ Кисть или пясть это та часть руки, которой принадлежитъ ладонь, кость слѣдующая за ней—до локтя—предплечье, слѣдующая—плечо. Все это вѣситъ вѣсѣтъ около 10 фунтовъ.

усиленія звука. У I. Гофмана даже и предплечье, плечо и лопатки въ *ff* участвуютъ, при чемъ предплечье поднимается высоко надъ клавиатурой; при этомъ пальцы непрерывно должны дѣлать свое горизонтальное движеніе, иначе звукъ получается деревянный, не сочный, можно ушибить пальцы, да и инструментъ очень портится.

19. Когда ударъ неприятно отражается на кисти, то указываетъ на его неправильность.

См. §§ 12 и 15.

20. Быстрые пассажи октавами ¹⁾ требуютъ участія кисти и предплечья, при чемъ послѣднія представляютъ какъ бы 3-й палецъ въ увеличенномъ размѣрѣ.

Въ пассажахъ октавами пальцы подчиняются своимъ законамъ, которые мы уже знаемъ. Кисть же исполняетъ тѣ же обязанности, которыя принадлежатъ въ пальцѣ 2-й фалангѣ, но она движется болѣе сверху внизъ, тогда какъ вторая фаланга заходитъ нѣсколько подъ палецъ (положеніе *bz ci*). Предплечье же дѣлаетъ незначительныя движенія, способствующія взмаху и усиленію звука, т. е. какъ 3-я фаланга пальца.

Замѣтимъ, что и тутъ не должно быть замѣтныхъ усилій; всякое усиліе означаетъ, что или оба мускула напрягаются одновременно, или что пальцы нарушаютъ свои законы; послѣ удара и передъ ударомъ мускулы должны освободиться отъ напряженія, какъ бы ни были коротки промежутки между ударами.

21. Пьеса считается выученной, когда она играется безъ всякаго участія сознания.

Когда пьеса выучена, то движенія пальцевъ управляются слуховымъ впечатлѣніемъ, т. е. раздраженія слуховыхъ нервовъ опредѣляютъ раздраженія двигательныхъ, идущихъ къ мускуламъ; выучить пьесу—это значитъ приучить слуховые нервы къ дѣйствию на двигательные такимъ образомъ, чтобы извѣстный звукъ производилъ нужное послѣдовательное движеніе пальца. Вниманіе же всецѣло устремлено на идею

и на впечатленіе, производимое пьесой на самого исполнителя.

Интенсивность, слѣдовательно, управляется самой идеей произведенія, представленіемъ, помимо воли исполнителя.

Звукъ также вліяетъ на исполненіе въ пьесѣ выученной, какъ зрительное воспріятіе нотъ на читающаго ноты, такъ какъ можно читать ноты, ни о чемъ не думая или даже разговаривая о совершенно постороннихъ вещахъ, хотя, разумѣется уже о художественномъ впечатлѣніи не можетъ быть и рѣчи въ такихъ случаяхъ.

Пианистъ можетъ быть увѣренъ, что его игра производитъ впечатлѣніе на слушателей, разъ на него самого она производитъ впечатлѣніе.

На основаніи только что сказаннаго, мы посоветуемъ разучивать пьесу такъ: 1) Играть пьесу медленно и тихо, чтобы пальцы могли правильно совершать свои движенія и чтобы вліяніе звуковъ на движенія ихъ было достаточно изолировано. 2) Играть медленно и громко, чтобы звуки сильнѣе дѣйствовали на соответствующіе двигательные нервы. 3) При этомъ играя не брать невѣрныхъ нотъ, играть всякій разъ одинаково, иначе не выработается свободнаго попаданія пальцевъ куда слѣдуетъ. 4) Всякій разъ играть тѣми же пальцами, т. е. соблюдать постоянство аппликатуры для тѣхъ же цѣлей. 5) Строго держать метръ, темпъ и ритмъ, т. е. точно выдерживать продолжительность ноты и такта. Интенсивность же является потомъ и управляется единственно образомъ, идеей, для чего требуется наличность сильнаго воображенія.

Замѣтимъ, что пьесу выученную такимъ способомъ можно играть почти съ какою угодно быстротою ¹⁾, такъ какъ быстрота при предлагаемой методѣ игры зависитъ исключительно отъ воли.

22 *Вслѣдствіе громадной зависимости техники и воли отъ нервной системы, все, что ослабляетъ послѣднюю, ослабляетъ и первую.*

Такъ, напримѣръ, всякія страданія и душевныя волненія, возбуждая нервную

¹⁾ 1-й и 4-й на черныхъ клавишахъ и 1-й и 5-й палецъ на бѣлыхъ.

¹⁾ Не слѣдуетъ забывать, что авторъ имѣетъ въ виду только техническую сторону исполненія, ни мало не касаясь художественной, само собой исключаяющей подобнаго рода.

систему, потребляют тѣ же вещества, какія потребляются и при игрѣ и замѣтно уменьшаютъ технику и ослабляютъ волю, особенно у людей слабого здоровья, такъ какъ у нихъ пищевареніе не въ состояніи вырабатывать въ большихъ количествахъ этихъ элементовъ. Затѣмъ, расстройство пищеваренія такъ же оказываетъ большое вліяніе. Нерѣдко, бросившіе курить становятся болѣе энергичными, оживленными, такъ какъ табакъ тоже вліяетъ на нервы, какъ и вино и пр.

Всѣмъ извѣстны такія выраженія «сегодня Рубинштейнъ былъ не въ ударѣ» или «сегодня Гофманъ былъ въ ударѣ, игралъ восхитительно». Что это значитъ? А то, что, либо у Рубинштейна пищевареніе испортилось и не выработало достаточно нервныхъ элементовъ или онъ растратилъ ихъ накануне въ большемъ, противъ нормальнаго, количествѣ.

23. *Трение пальца о клавиши оказываетъ сопротивленіе его движенію при влажности его.*

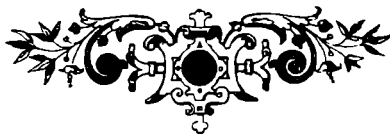
Это сопротивленіе совершенно незначительно, когда пальцы сухи; но пальцы бываютъ мокры обыкновенно отъ волненія и вообще всякаго нервнаго возбужденія. По личному опыту можемъ сказать, что на потѣніе пальцевъ имѣетъ вліяніе употребленіе мяса, табаку, вина и проч., вообще всего, что такъ или иначе производитъ трату нервнаго вещества.

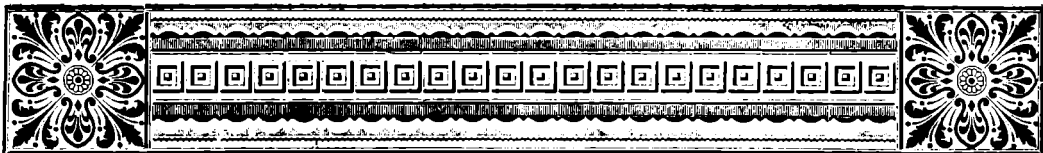
24. *Нѣмья клавиатуры болѣе вреднѣе чѣмъ бесполезны.*

На этихъ клавиатурахъ пианистъ лишается самаго главнаго двигателя—звуча, слуха; игра на нихъ пріучаетъ обращать все вниманіе на пальцы, вмѣсто идеи, кромѣ того, играя на нѣмомъ роялѣ невозможно выработать себѣ умѣнья размѣрять силу звука и такъ же невозможно привыкнуть слушать самого себя.

Нѣмыхъ роялей не рекомендуемъ; развѣ только для иныхъ любительскихъ концертовъ.

Левъ Кашкинъ.





ЮРІЙ АРНОЛЬДЪ.

Очеркъ его музыкальной дѣятельности.

Мѣсяць тому назадъ—1-го Ноября— скромно отпраздновали весьма рѣдко встрѣчающійся въ музыкальномъ мірѣ юбилей—60-тилѣтіе дѣятельности Юрія Карловича Арнольда, извѣстнаго профессора и музыкальнаго ученаго. 60 лѣтъ— промежутокъ времени самъ по себѣ весьма почтенный, но здѣсь онъ пріобрѣтаетъ тѣмъ большее значеніе, что онъ ознаменованъ самой разнообразной, достаточно богатой и, безъ сомнѣнія, очень полезной дѣятельности. На глазахъ юбиляра прошла цѣлая плеяда русскихъ музыкальныхъ композиторовъ; онъ засталъ еще время прочно установившагося, хотя и легкомысленнаго, диллетантизма, на его глазахъ совершился знаменательный фактъ возникновенія самостоятельно-русской оперы

и русскаго національнаго искусства, которымъ двигали уже вопросы художественные; наконецъ, онъ же былъ свидѣтелемъ и пышнаго перваго распѣта національной русской школы (наступить ли и когда именно—второй распѣтъ—это предугадать трудно). Оставивъ въ сторонѣ возможныя отношенія Ю. К. Ар-



LX

LX

Юрій Арнольдъ.

нольда ко всему этому періоду исторіи русской музыки, его взглядовъ на тѣхъ или другихъ представителей этого періода, какъ вопросы преждевременные и мало относящіеся къ настоящей юбилейной замѣткѣ, постараемся здѣсь, въ краткомъ очеркѣ, описать главные факты изъ жизни и дѣятельности юбиляра.

Ю. К. Арнольдъ родился 1-го Ноября 1811 г. Онъ былъ 3-мъ сыномъ К. Ив. Арнольда, основателя коммерческаго пансіона въ Москвѣ, преобразованнаго, впоследствии, въ Академію Коммерческихъ Наукъ, въ которой онъ былъ и первымъ, по времени, директоромъ. Шести лѣтъ (въ 1816 г.) Ю. К. поступилъ въ приготовительный классъ школы пастора Муральта, но черезъ 2 года былъ отправленъ въ Дрезденъ и поступилъ въ пансіонъ доктора Карла Ланга (въ м. Ваккербартеру), въ которомъ пробылъ до 1822 г. Кромѣ языковъ и исторіи, онъ занимался здѣсь также музыкой. Въ слѣдующемъ году онъ пріѣхалъ въ Дерптъ, въ тамошнюю гимназію (здѣсь любимыми—по собственному признанію Ю. К.—науками были математика и естественная исторія); пробывъ въ гимназіи шесть лѣтъ А. поступилъ, въ 1828 г., въ Дерптскій же (нынѣ Юрьевскій) университетъ по факультету камеральныхъ наукъ, въ которомъ онъ обучался на жидивеніе Императора Николая 1-го. Въ 1831 году Ю. К. поступаетъ въ дѣйствующую армію, въ Стародубскій Кирассирскій полкъ, участвовалъ въ нѣсколькихъ сраженіяхъ и во взятіи Варшавы и былъ награжденъ Георгиевскимъ крестомъ. Въ 1835 году онъ переходитъ, съ чиномъ коллежскаго регистратора, на штатскую службу, въ Артиллерійскій Департаментъ, но скоро выходитъ въ отставку съ цѣлью совершенно посвятить себя музыкѣ.

Еще въ пансіонѣ Ланга, какъ мы знаемъ, Ю. К., восьми-лѣтнимъ мальчикомъ, принялся за музыку. Въ Дерптѣ онъ продолжалъ брать уроки пѣнія и игры на фортепiano у Августа Вейраухъ. Студентомъ онъ пріѣзжалъ на каникулы въ Петербургъ и здѣсь занимался сначала съ нѣкимъ А. И. Черлицкимъ, а затѣмъ съ извѣстнымъ Карломъ Майеромъ, имя котораго нерѣдко можно встрѣтить и въ «Запискахъ» Глинка. Мало по малу, онъ сталъ сочинять, сперва марши и танцы, затѣмъ романсы. По выходѣ въ отставку, рѣшивъ отдаться музыкѣ, Ю. К. сталъ серьезно заниматься и теоріей композиціи подъ руководствомъ извѣстныхъ теоретиковъ. По гармоніи онъ занимался съ Фуксомъ, написавшимъ «Новую методу музыкальной композиціи» (издан-

ную на двухъ языкахъ; на франц. напечаталъ также нѣсколько теоретическихъ книжекъ), контрапунктъ преподавалъ ему авторъ многихъ теоретическихъ сочиненій—Иосифъ Гунке. Оба были—доки въ генераль-басѣ и у нихъ Ю. Арнольдъ могъ получать основательное знаніе въ теоріи музыки, которое онъ впоследствии развилъ собственнымъ опытомъ и работами по изслѣдованію музыкальной системы эллиновъ и основъ православнаго церковнаго пѣнія.

Вступивъ на музыкальное поприще, Ю. Арнольдъ не отклонялся уже съ него, если не считать нѣсколькихъ попытокъ по литературной части, которая можно объяснить вообще живостью его изложенія. Такъ, въ самомъ началѣ своей дѣятельности, именно въ 1836 г.—онъ напечаталъ въ ноябрьской книжкѣ «Библиотеки для чтенія» Греча—фантастическую повѣсть «Любовь музыкальнаго учителя», появившуюся подъ псевдонимомъ Карло Карлини. Затѣмъ, въ бытность свою въ 50-хъ годахъ заграничій, написалъ 5-актную драму «*Künstlerleben oder Ideal und Wirklichkeit*», поставленную не долго спустя нѣмецкой труппой, на сценѣ нашего Маринскаго театра, и драму въ стихахъ «*Andreas Brunau*», для конкурса, устроеннаго дирекціей Кѣнигсбергскаго театра; автору была присуждена 2-я премія. И эта пьеса была исполнена нашей нѣмецкой труппой въ январѣ 1856 г., а въ мартѣ того же года была дана на сценѣ Кѣнигсбергскаго театра. Вообще, г. Арнольдъ настолько хорошо владѣетъ литературнымъ нѣмецкимъ языкомъ, что имъ удачно были переведены либретто слѣдующихъ русскихъ оперъ: Русланъ (1843), Русалка (1862), Юдиѣ (1863), Сардапаль (1871), Анджео (1875) и Орлеанская дѣва (1879). Имъ также переведены на нѣмецкій языкъ тексты многихъ романсовъ русскихъ композиторовъ.

Обширная дѣятельность г. Арнольда затронула области композиціи, педагогики, критики и теоріи музыки.

На первомъ изъ этихъ поприщъ онъ остался незамѣтенъ и малоизвѣстенъ; послѣдняя область, наоборотъ, принесла ему больше всего славы и авторитета. Начнемъ съ первой.

Въ началѣ 30-хъ гг. Ю. К. началъ пробовать свои силы въ композиціи

что намъ уже извѣстно; въ 1836 году (въ октябрѣ) появился въ печати его первый романсъ на слова Козлова «*Вечерній звонъ*», изданный здѣшнимъ музык. издателемъ К. Рихтеромъ (магазинъ уже не существуетъ нынѣ). Въ томъ же году имъ была написана уже цѣлая опера «*Цыганка*», въ 3-хъ актахъ, на либретто А. П. Мундта. Цѣликомъ она нигдѣ не была поставлена и издана (позже уничтожена самимъ авторомъ), но 5 нумеровъ изъ нея были исполнены съ извѣстнымъ успѣхомъ, въ маѣ слѣдующаго года, въ концертѣ, въ которомъ участвовали лучшіе пѣвцы русской оперы—Степанова I, Воробьева, О. А. Петровъ, Леоновъ и др. Въ 1839 г. Филармоническимъ Обществомъ былъ объявленъ конкурсъ (первый въ Россіи) на сочиненіе музыки на балладу Жуковского «Свѣтлана». Премію получилъ Ю. Арнольдъ «за форму, свѣжесть, гладкость и за народный духъ», по опредѣленію комиссіи, въ числѣ членовъ которой находился и Глинка. Въ слѣдующемъ году эта баллада была напечатана въ журналѣ «Пантеонъ» Э. И. Кони, а вскорѣ затѣмъ была исполнена, съ иллюстраціями живыхъ картинъ, нѣсколько разъ въ Александринскомъ, здѣсь, и московскомъ Большомъ театрахъ.

Кромѣ цѣлага ряда романсовъ и музыки на VIII-й псаломъ (съ латинскимъ текстомъ), въ 40-хъ годахъ была начата опера «*Pompeji's letzte Tage*» (Послѣдніе дни Помпеи), оконченная въ 1860 г. Изъ послѣдней, 2-й и 3-й акты были исполнены въ Іюнѣ 1868 г. въ концертѣ въ Лейпцигѣ. Въ 1852 г. была написана оперетта «*Der Invaliden*», данная въ томъ же году въ бенефисъ нѣмецкаго актера Замта. Въ слѣдующемъ—была поставлена оперетта «*За Богомъ молитва, а за царемъ служба не пропадаютъ*, или *Ночь подъ Ивану Купалу*», на текстъ Дельфина. Затѣмъ у г. Арнольда имѣется, кажется, комическая опера «*Золотая рыбка*»; говоримъ «кажется», ибо до сихъ поръ извѣстна только одна *aria* (Злонравы) изъ нея, напечатанная съ журн. «Баянъ» за 1888 г.—Наконецъ, необходимо вспомнить объ одномъ изъ наиболѣе извѣстныхъ произведеній Ю. Арнольда — увертюрѣ къ «*Борису Годунову*» Пушкина, написанной въ началѣ 60-хъ годовъ. Эта увертюра въ 60-хъ годахъ (1863—1868) довольно

часто исполнялась въ Германіи (Зондергаузенѣ, Лейпцигѣ, Леобенбергѣ, Цвиккау, Карлерузѣ и Берлинѣ); въ Россіи она исполнялась нѣсколько разъ; именно въ Москвѣ, въ Филармон. общ. (1889) и въ концертахъ Акваріума и Павловска. Партитура увертюры издана у Гейнца, въ Лейпцигѣ.

Какъ музыкальный педагогъ Ю. К. Арнольдъ также проявилъ себя весьма разносторонне. Онъ устроилъ первую музыкальную общедоступную школу, (1845 г. въ Москвѣ), которую, однако, скоро пришлось закрыть; неоднократно читалъ публичныя лекціи (6 чтеній по исторіи музыки въ СПб. 1847; «о теоріи музыкальныхъ звуковъ на основаніи акустическихъ началъ» въ 1861—62 г. въ Москвѣ; «о развитіи европейской музыки», 1862 г. въ СПб.; 26 публичныхъ лекцій въ Лейпцигской консерваторіи «*Die Lehre von den musikalischen Tönen auf Grundlage akustischer Elemente*»—1866 г.; 2 лекціи «о строѣ и значеніи 8-ми древнихъ церковныхъ гласовъ» въ Духовной семинаріи); въ сентябрѣ 1873 г. открылъ «Общедоступныя музыкальныя классы», которые закрылъ въ 1884 г. Отмѣтимъ любопытное назначеніе Ю. Арнольда *профессоромъ безъ класса* Московской консерваторіи, по волѣ покойной Вел. Кн. Елены Павловны. Г. Арнольда наши консерваторіи не признавали, но, наперекоръ имъ, онъ все же былъ причисленъ профессоромъ въ 1870 г. Въ 1888 г. онъ занялъ въ Московскомъ университетѣ вновь учрежденную кафедру «музыкальныхъ наукъ», въ званіи приватъ-доцента. Въ слѣдующемъ году имъ написанъ для покойнаго Вел. Кн. Константина Николаевича и по его-же желанію «Конспектъ раціональной музыкальной грамматики». Наконецъ, подъ руководствомъ Ю. К. занималась цѣлая масса пѣвцовъ и пѣвицъ, въ особенности прославились въ Москвѣ солисты частнаго хора Архангельскаго дворцоваго собора, С. Д. Кузмичева.

Въ 1852 г. г. Арнольдъ выступилъ какъ критикъ въ СПб. Вѣдомостяхъ; далѣе онъ сотрудничалъ въ «Пантеонѣ» (1854), «Театральномъ и музыкальномъ Вѣстникѣ» (1856—57), «Сынѣ Отечества» и «Сѣверной Пчелѣ» (1862—63), «Баянѣ» (1888 г.—статья «Возможно ли въ му-

зыкальномъ искусствѣ установленіе характеристически-самостоятельной русской національной школы, и на какихъ данныхъ должна таковая основываться?») Въ 1863—65 г. онъ сотрудничалъ въ «Neue Zeitschrift für Musik», въ которой помѣстилъ цѣлый рядъ статей, а въ 1867—68 гг. редактировалъ издаваемый П. Роде, въ Лейпцигѣ, «Neue allgemeine Zeitschrift für Theater & Musik», въ которой онъ, между прочимъ напечаталъ очеркъ исторіи музыки въ Россіи.

Основательное изученіи теоретическихъ трактатовъ прежнихъ и новыхъ временъ, доставило возможность Ю. К. Арнольду выдвинуться на поприщѣ музыкальнаго ученаго и выяснить, главнымъ образомъ, вопросъ объ основахъ древне-эллинской музыки и теоріи православнаго церковнаго пѣнія. Не считая себя въ этомъ дѣлѣ специалистомъ, приводимъ здѣсь лишь выдающіяся изслѣдованія Ю. К. и отдѣльныя статьи по музыкальной теоріи.—Уже въ 1841 г. К. Гольцевымъ (въ СПб.) была издана «Теорія композиціи», явившаяся *первой* самостоятельной работой на русскомъ языкѣ по этой части. Въ 1868—72 г. имъ написаны 2 тома «Lehre von der Tonkunst». Въ 1878 г. у Канта, въ Лейпцигѣ, издано его сочиненіе «Die alte Kirchenmodi, historisch und akustisch bearbeitet». Въ 1880 г. появился другой значительный трудъ Арнольда—«Теорія древнерусскаго церковнаго и народнаго пѣнія на основаніи автентическихъ трактатовъ и акустическаго анализа». (Вып. I). Написанныя въ теченіи 1881—85 г. четыре изслѣдованія: 1) «Примѣненія древне-эллинской и византійской теоріи

музыки къ знаменному или столповому пѣнію», 2) «Общій сводъ правилъ гармонизаціи знаменнаго распѣва.» 3) «Гармоническія начала церковныхъ гласовъ» и 4) «О принципѣ гармонизаціи древнерусскихъ церковныхъ гласовъ»—были заданы М. Д. Раумовскимъ въ Москвѣ въ 1886 г. Всѣ эти труды еще ожидаютъ своей полной, всесторонней оцѣнки, которая можетъ явиться только тогда, когда въ Россіи, вмѣсто безчисленнаго множества любителей, явятся настоящіе ученые.

Къ перечисленнымъ здѣсь трактатамъ Ю. Арнольда необходимо было бы прибавить и главнѣйшія лекціи, читанныя имъ въ разное время своей дѣятельности. Насколько намъ извѣстно, у почтеннаго изслѣдователя имѣются еще нѣсколько работъ, которыя ждутъ своего появленія въ свѣтъ. Не дай Богъ, что бы и съ ними приключилась злополучная исторія, которая случилась и съ любопытнѣйшей рукописью покойнаго З. З. Дурова.

Насколько можно было сжато и казенно, мы перечислили главнѣйшіе факты музыкальной дѣятельности нашего 85-лѣтняго юбиляра. Мы совершенно не коснулись его жизни, не коснулись того, что онъ на своемъ вѣку пережилъ, переиспыталъ, перевидѣлъ. Но это лучше всего Ю. К. Арнольдъ рассказалъ въ своихъ собственныхъ интересныхъ воспоминаніяхъ ¹⁾, къ которымъ, поэтому, мы нашихъ читателей и отсылаемъ.

L.

¹⁾ Воспоминанія Юрія Арнольда. 3 выпуска. Москва 1892—94.



НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БІОГРАФІИ

Прот. Дм. Вас. Разумовскаго.

Покойный протоіерей Димитрій Васильевичъ Разумовскій — по праву считается однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ ученыхъ и изслѣдователей русской музыкальной старины вообще, а исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ особенности. Благодаря многочисленнымъ трудамъ, имя покойнаго протоіерея и профессора Московской консерваторіи стяжало глубокой авторитетъ. Читателямъ нашего изданія извѣстенъ списокъ его изслѣдованій. Въ 1894 году въ «Русской Музыкальной Газетѣ» (№ 9) была помѣщена первая—болѣе или менѣе полная — біографія отца Разумовскаго. Въ ноябрьской книжкѣ этого же изданія за прошлый годъ было напечатано весьма интересное письмо покойнаго ученаго къ глубоководуважаемому В. В. Стасову. Но всеже, біографическіе матеріалы были крайне скудны, отрывочны, не полны. Почитаемъ себя счастливыми, что намъ удастся теперь напечатать полный *послужной списокъ* прот. Дм. Вас. Разумовскаго, полученный нами, благодаря любезному содѣйствію Ив. Вас. Липаева, отъ почтеннаго Михаила Дмитриевича Разумовскаго (въ Москвѣ), сына покойнаго автора «Исторіи Церковнаго пѣнія въ Россіи». Съ разрѣшенія М. Д. Разумовскаго и печается этотъ крайне любопытный и важный документъ, который представляетъ самыя достовѣрныя и подробныя свѣдѣнія (въ хронологическомъ порядкѣ) дѣятельности и трудовъ Дм. Вас. Разумовскаго.

Напомнимъ, кстати, что нѣкоторые изъ сочиненій покойнаго ученаго стали уже бібліографическою рѣдкостью и что желательно новое изданіе тако-

выхъ, въ особенности замѣчательной «Исторіи церковнаго пѣнія въ Россіи».

Ред.

Прот. Дм. Вас. Разумовскій.

(По выпискѣ 1888 г. изъ «Клировыхъ Вѣдомостей» Московской Георгіевской па Вспольн перьяи.

Протоіерей, магистръ и разныхъ ученыхъ обществъ членъ. Димитрій Васильевичъ Разумовскій, 70 л. родился въ Тульской губерніи, сынъ священника.

Обучался съ 1834 по 39 гг. въ Тульской Духовной Семинаріи наукамъ: богословскимъ, философскимъ, словеснымъ, историческимъ, физико-математическимъ и языкамъ: еврейскому, греческому, латинскому и французскому, а съ 1839 по 43 гг. въ Киевской Духовной Академіи, наукамъ: богословскимъ, философскимъ, словеснымъ, историческимъ, физико-математическимъ и языкамъ: еврейскому, греческому и французскому.

По окончаніи курса въ оной Академіи, съ причисленіемъ къ первому разряду воспитанниковъ оной, опредѣленъ въ Спасо-Віѣанскую семинарію учителемъ по классу физики, математики и естественной исторіи, 31 октября 1843 г.

Возведенъ на степень магистра 21 сентября 1845 г.

Опредѣленъ преподавателемъ еврей-

скаго языка въ высшемъ отдѣленіи той же Семинаріи 14 октября 1845 г.

Назначенъ секретаремъ Правленія въ Виоанской семинаріи 28 ноября 1848 г.

Рукоположенъ во священника къ Николаевской въ домѣ Московской Духовной семинаріи церкви. 16 августа 1850 г.

За особенную благоуспѣшность въ преподаваніи своего предмета возложенъ на него набадренникъ 26 мая 1852 г.

Для поступленія въ Епархіальное вѣдомство отъ училищныхъ должностей при Виоанской семинаріи уволенъ опредѣленіемъ Св. Синода 13 августа 1852 г.

Перемѣщенъ отъ Николаевской въ домѣ Моск. Дух. семинаріи церкви къ Николаевской, у Боровицкихъ воротъ, Пречистенскаго сорока церкви 15 октября 1852 г.

За усердную службу при Виоанской семинаріи награжденъ полугодовымъ окладомъ профессорскаго жалованья изъ духовно-учебныхъ капиталовъ по опредѣленію Св. Синода 14 июня 1853 г.

Перемѣщенъ отъ Николаевской, у Боровицкихъ воротъ, церкви на настоящее мѣсто 4 июня 1854 г.

За честное служеніе во священствѣ и по уваженію къ прежней его училищной службѣ Всемилостивѣйше пожалованъ бархатною фіолетовою скуфьею 16 апрѣля 1855 г.

Былъ депутатомъ съ духовной стороны по дѣлу обзоренія и расширенія кладбища села Всехсвятскаго для погребенія на ономъ нижнихъ чиновъ Гвардейскаго пѣхотнаго корпуса, по указу изъ Московск. Дух. Консисторіи за № 3949 отъ 5 июля 1856 г.

Состоялъ увѣщателемъ въ Пресненскомъ частномъ домѣ, по указу изъ Моск. Дух. Консисторіи за № 7016 отъ 12 ноября 1856 г.

Былъ членомъ временной комиссіи, назначенной для обревизованія церковнаго и ризничнаго имущества Москов-

скаго первокласнаго Вознесенскаго дѣвичьяго монастыря и для составленія тому имуществу описи съ 16 сентября 1853 по 1858 г.

Назначенъ членомъ временнаго комитета, учрежденнаго въ Москвѣ, для разсмотрѣнія перелагаемыхъ потныхъ пѣнопѣвий, по указу изъ Моск. Дух. Консист. за № 3877 отъ 12 июня 1858 г.

Былъ законоучителемъ въ Голицинской школѣ Высочайше утвержденнаго Московскаго благотворительнаго общества 1835 года, съ 31 октября 1860 по 30 марта 1864.

Наблюдалъ за преподаваніемъ въ Воскресной женской школѣ, учрежденной при дѣтскомъ пріютѣ Арбатской части, съ 30 ноября 1860 г.—по 30 ноября 1861 г.

За честное служеніе во священствѣ и за тщательное исполненіе возлагаемыхъ на него порученій Всемилостивѣйше пожалованъ бархатною фіолетовою камилавкою 22 апрѣля 1861 г.

По порученію Императорской публичной бібліотеки занимался разсмотрѣніемъ фотографическихъ и литографическихъ снимковъ съ потныхъ Аѳонскихъ рукописей греческаго пѣнія 20 февраля 1862 г.

Во вниманіе къ познаніямъ по части русской бібліографіи и древностей, а равно и къ содѣйствию интересамъ Императорской публичной бібліотеки удостоенъ диплома на званіе Почетнаго корреспондента ея 2 апрѣля 1862 г.

Избранъ въ члены-корреспонденты Императорскимъ Русскимъ Археологическимъ Обществомъ 5 декабря 1862 г.

Избранъ въ дѣйствительные члены Московск. Общества любителей духовнаго просвѣщенія 17 сентября 1863 г.

Избранъ въ дѣйствительные члены музыкальнымъ обществомъ въ Константинополѣ 30 ноября 1863 г.

За честное служеніе во священствѣ и отличное исполненіе порученій, до-

вѣрїемъ начальства возлагаемыхъ, Всемилостив. награжденъ наперстнымъ крестомъ, отъ Св. Синода выдаваемымъ, 25 апрѣля 1864 г.

Назначенъ экзаменаторомъ церковно-служителей Московской епархіи 20 октября 1864 г.

Избранъ въ дѣйствительные члены Обществомъ древне-русскаго искусства 20 ноября 1864 г.

Московскимъ Археологическимъ Обществомъ избранъ въ дѣйствительные члены 12 октября 1865 г.

Быль членомъ временнаго ревизионнаго комитета, учрежденнаго для проверки экономическаго отчета по исправленію въ 1864 г. ветхостей въ зданіи Моск. Законоспасекіихъ Духовн. училищъ съ 20 сентября по 20 ноября 1865 г.

Св. Синодомъ назначенъ въ члены Высочайше утвержденнаго Комитета по составленію учебника церковнаго пѣнія и необходимыхъ переложеній для народныхъ школъ 12 апрѣля 1866 г.

Состоить преподавателемъ Закона Божія и профессоромъ исторіи церковнаго пѣнія въ Московской Консерваторіи при Императорскомъ Русскомъ Музык. Обществѣ съ 1 сентября 1866 г.

Состоить предсѣдателемъ особой комиссіи, занимающейся исправленіемъ нотныхъ книгъ богослужебнаго пѣнія при Обществѣ древне-русскаго искусства 1 сентября 1869 г.

За двадцатилѣтнее отлично-усердное служеніе въ санѣ священника и за тщательное исполненіе возлагаемыхъ на него порученій возведенъ въ санъ протоіерея 14 мая 1870 г.

Состоить дѣйствительнымъ членомъ Православнаго Миссіонерскаго общества съ 1870 г.

Быль членомъ комиссіи по дѣлу о злоупотребленіяхъ въ управленіи Троицкою единовѣрческою типографіею по

указу Моск. Духовн. Консисторіи отъ 28 августа 1871 г.

Императорское Русское Археологическое Общество въ общемъ собраніи своемъ присудило ему большую серебряную медаль за сочиненіе: «Церковное пѣніе въ Россіи» 29 марта 1873 г.

Императорскимъ Археологич. Общ. былъ назначенъ депутатомъ въ Кіевѣ для постановленія предварительныхъ вопросовъ на разрѣшеніе третьяго Археологическаго съѣзда съ 25 іюня по 5 августа 1873 г.

По засвидѣтельствованію Св. Синода объ отлично усердной службѣ Всемилостивѣйше сопричисленъ къ ордену св. Анны третьей степени 13 апрѣля 1875 г.

Преподавалъ Законъ Божій въ лицѣѣ Цесаревича Николая въ Ломоносовской семинаріи, учрежденной при этомъ лицѣѣ, съ 13 января 1868 г. по 31 августа 1875 г.

Состоялъ дѣйствительнымъ членомъ Высочайше разрѣшенныхъ I, III и IV Археол. съѣздовъ и прималъ участіе въ трудахъ каждаго изъ нихъ съ 1869 г. по 1877 г.

Назначенъ экзаменаторомъ для возводимыхъ на степень діакона 31 августа 1877 г.

За отлично усердную службу сопричисленъ къ ордену св. Анны II-й степени 1 апрѣля 1870 г.

По порученію Духовно-учебнаго комитета при Св. Синодѣ занимался разсмотрѣніемъ духовно-музыкальныхъ сочиненій съ февраля 1870 г. по май 1881 г.

Состоить членомъ - сотрудникомъ по отдѣленію ученыхъ изслѣдованій и изданій Православнаго Палестинскаго общества 12 февраля 1883 г.

Императорскимъ Обществомъ любителей древней письменности избранъ въ члены-корреспонденты 28 февраля 1883 г.

По порученію Императорскаго Общ.

любителей древней письменности наблюдалъ за изданіемъ рукописи «кругъ церковнаго пѣнія на безлинейныхъ нотахъ знаменнаго распѣва» 5 апрѣля 1883 г.

По засвидѣтельствуванію Св. Синода объ отличнo усердной службѣ Всемилоствѣйше сопричисленъ къ Императорскому ордену Равноапостольнаго князя Владиміра IV степени 15 мая 1883 г.

По удостоенію Св. Синода наблюдаетъ надъ исправнымъ изданіемъ нотныхъ книгъ Московской синодальной типографіи 1 января 1885 г.

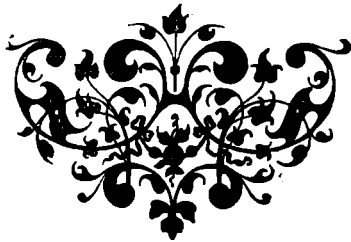
Состоитъ членомъ наблюдательнаго

Комитета при московскомъ хорѣ свнод. пѣвчихъ 1 сентября 1885 г.

Совѣтомъ Московской Дух. академіи избранъ и Св. Синодомъ утвержденъ въ званіи почетнаго члена Московской Духовн. академіи 1 октября 1887 г.

Ставленную граммату, указъ, наперстный крестъ, отъ Св. Синода выдаваемый, наперстный крестъ бронзовый въ память военныхъ событій 1853—56 годовъ, знаки орденовъ св. Анны II степени и св. Равноапостольнаго князя Владиміра IV степ. и граматы на нихъ имѣеть. Вдовъ.

Недвижимой собственности не имѣеть.



„МАЙСКАЯ НОЧЬ“ ВЪ ПРАГѢ.



Еще въ шестидесятыхъ годахъ, когда идея всеобщаго славянскаго единенія была въ полномъ расцвѣтѣ, Чехія выказала стремленіе познакомиться съ русской музыкой. На сценѣ Пражскаго народнаго театра въ 1867 году появилась «Жизнь за Царя», а въ слѣдующемъ году «Русланъ и Людмила». Для постановки «Руслана» въ Прагу отправился нашъ замѣчательный композиторъ и талантливый дирижеръ М. А. Балакиревъ. Но всѣ эти старанія не увѣнчались успѣхомъ. Не только чешская публика, но и лучшіе изъ композиторовъ и музыкальные критики не сумѣли по достоинству оцѣнить гениальное созданіе нашего великаго Глинки, и скоро оно сошло со сцены. Этимъ и закончилась первая попытка сближенія.

Въ послѣдніе годы на сценѣ народнаго театра появились оперы Чайковскаго: «Евгеній Онегинъ» и «Пиковая Дама», а въ симфоническихъ концертахъ стали нрѣдка исполнять оркестровыя произведенія русскихъ авторовъ преимущественно опять-таки Чайковскаго. Попадавшія лишь въ видѣ исключенія мелкія произведенія другихъ нашихъ композиторовъ пропадали въ общей массѣ и обращали на себя мало вниманія. Наконецъ, въ прошломъ году В. И. Сафоновъ своимъ блестящимъ исполненіемъ «Шехеразеды» Н. А. Римскаго-Корсакова вставилъ чешскій музыкальный міръ понять и оцѣнить это замѣчательное созданіе нашего великаго художника, блестящее яркими красками восточной фантастики и насквозь проникнутое жизнерадостной, чарующей поэзіей. Огромный успѣхъ этой симфонической сюиты у публики и крайне сочувственные, даже восторженные отзывы о ней критики побудили дирекцію Пражскаго народнаго театра поставить одну изъ оперъ Н. А. Римскаго-Корсакова. Выборъ ея крайне удачно остановился на «Майской Ночи», первое представленіе которой состоялось 19/21 августа нынѣшняго года.

Не только русскаго музыканта, но и всякаго русскаго образованнаго человека, умѣющаго любить и цѣпить родное искусство, должно крайне интересоваться, какъ отнеслись къ этому крупному, прекрасному созданію русской музыки чешская музыкальная критика и чешская публика. Русская музыка внесла въ область этого искусства много новыхъ народныхъ элементовъ, много новыхъ стремленій, совершенно чуждыхъ музыкѣ западно-европейской. Лучшія созданія нашихъ композиторовъ, особенно оперныя, насквозь проникнуты русскимъ духомъ. Они отличаются особымъ характернымъ складомъ и совершенно не подходятъ ни подъ одну изъ мѣрокъ, выработанныхъ западнымъ искусствомъ. Поэтому едва ли можно надѣяться, что русская музыка, особенно оперная, найдетъ въ Европѣ полное пониманіе, достигнетъ тамъ настоящаго успѣха и широкаго распространенія. Разумѣется, могутъ найтись отдѣльныя лица, которыя окажутся даже болѣе тонкими цѣнителями нашего искусства, чѣмъ мы сами; разумѣется, отдѣльныя произведенія могутъ имѣть успѣхъ даже у большой публики, но успѣхъ этотъ всегда будетъ успѣхомъ рѣдкаго, экзотическаго явленія, настоящаго, глубокаго значенія и сила котораго, коренищающіяся въ народномъ духѣ, останутся совершенно непонятными.

Нѣсколько въ иномъ положеніи находятся западные славяне, особенно чехи. Принимая участіе во всѣхъ судьбахъ западно-европейской культурной исторіи, развиваясь музыкально вмѣстѣ съ Европой, чехи достигли высокой степени музыкальной образованности, чему доказательствомъ служатъ обиліе превосходныхъ дирижеровъ и музыкантовъ, заполняющихъ оркестры Европы и Россіи, но сохранили свою народность, сохранили свою народную пѣсню, приближающуюся къ нашимъ малорусскимъ. Когда послѣ Наполеоновскихъ войнъ, доведшихъ до абсурда взрожденную французской революціей идею общечеловѣческаго развитія съ Франціей во главѣ, по всей

Европѣ разлилось національное движеніе. Чехія рѣзко примкнула къ нему. Отказавшись, на сколько было возможно, отъ нѣмецкаго строя жизни и отъ нѣмецкаго языка, чехи усердно принялись изучать свою «арину», развивать свой языкъ, возстановлять свою самобытность и въ короткое время достигли значительныхъ результатовъ. Музыка чешская тоже не осталась въ сторонѣ отъ этого движенія; она устремилась къ изученію и собиранію народныхъ пѣсней къ обработкѣ народныхъ сюжетовъ. Выросла молодая чешская школа съ Фридрихъ Сметаной во главѣ, положившая въ основу стремленіе къ самобытности вѣрности народному духу въ своихъ произведеніяхъ. Вотъ это-то стремленіе къ народности и близкое родство чешскихъ народныхъ пѣсней съ русскими позволяютъ ожидать, что именно въ Чехіи, да пожалуй еще у западныхъ славянъ вообще, русская музыка можетъ встрѣтить полное пониманіе и получить широкое распространеніе. Услѣхъ «Майской Ночи» въ Прагѣ подтверждаетъ наше предположеніе и мы привѣтствуемъ его, какъ первый и весьма удачный шагъ въ этомъ направленіи.

Дѣйствительно, вотъ что пишутъ намъ одинъ молодой чешскій музыкальный критикъ: «Мы, молодое поколѣніе чешское, имѣли случай узнать только нѣкоторыя сочиненія русскихъ композиторовъ и только тѣ, которыя слишкомъ мало характеризуютъ русскую національную музыку. Какъ ложно смотрѣли мы до «Майской Ночи» на Римскаго-Корсакова! Выше всѣхъ русскихъ композиторовъ цѣнили мы П. И. Чайковскаго, но онъ казался намъ больше западникомъ, чѣмъ русскимъ, хотя мы въ немъ уважали глубокаго художника. Теперь, послѣ «Майской Ночи», мы смотримъ совсѣмъ иначе на русскую національную музыку и отдаемъ преимущество Римскому-Корсакову». Мы приводимъ эти характерныя строки потому, что въ нихъ ярко выразилось все значеніе постановки «Майской Ночи» на сценѣ Пражскаго народнаго театра. Во всѣхъ отзывахъ критики звучитъ та-же нота: всѣ они на первое мѣсто выставляютъ народный характеръ этой оперы. Впрочемъ, разборы «Майской Ночи» написаны чешскими критиками съ такимъ знаніемъ дѣла, съ такою любовью къ искусству, съ такимъ пониманіемъ самобытнаго, національнаго значенія русской оперы, что мы считаемъ долгомъ привести здѣсь нѣкоторыя изъ нихъ почти цѣликомъ.

Въ самой распространенной изъ чешскихъ газетъ: «Národní Listy» разборъ «Майской

Ночи» написанъ молодымъ чешскимъ поэтомъ Яроміромъ Борецкимъ. Онъ отличается содержательностью и дышетъ искреннимъ увлеченіемъ.

(Národní Listy, № 242).

«Самымъ дорогимъ сокровищемъ въ музыкѣ «Майской Ночи» является ея народный складъ. Уже первый хоръ, хороводъ «Просо», охватываетъ насъ особенной, славянскою прелестью, которая покоится въ его плавномъ, разговорномъ развитіи и въ той замѣчательной гармоніи, которою подкрапленъ его мелодическій потокъ. Не менѣе характерна Троицкая пѣсня съ ея рельефно выступающимъ альтомъ. Въ слѣдующей сценѣ гопакъ уже кружится и кипитъ живымъ ритмомъ, а авторъ оказывается превосходнымъ юмористомъ. Мотивъ «Самъ себя я голова» — прекрасенъ. Что автору наравнѣ съ народнымъ характеромъ данъ юморъ, доказываетъ вся партія Головы, нашедшая въ партитурѣ вѣрную, тонкую передачу во всѣхъ ея подробностяхъ, увивается ли онъ за Галной, хвастаетъ ли оказаннымъ ему при побѣдкѣ дарницы почетомъ, или боится чертей. Въ явленіяхъ со Свояченицей юморъ становится педержимымъ.

Еще слаще для уха и больше говорятъ сердцу лирическіе порывы автора. Украинскія думки отражаются въ нихъ, какъ въ зеркалѣ. Богаче всего надѣлена въ этомъ отношеніи партія Левки. Творчество автора всюду свѣжо и совершенно самобытно, только иногда, когда того требуетъ сущность дѣла, въ немъ слышатся отзвуки народныхъ пѣсней, между прочимъ превосходно выступающіе въ игрѣ русалокъ въ ворапа».

Черезъ нѣсколько дней Борецкій такъ продолжаетъ и развиваетъ свой прекрасный разборъ:

(Národní Listy, № 248).

«Русскому народному духу музыка Римскаго-Корсакова отвѣчаетъ гораздо больше, чѣмъ прочія русскія оперы, которыя мы до сихъ поръ знали. напр. Рубинштейна, Чайковскаго. Какъ извѣстно, молодая русская школа, во главѣ которой стоитъ Николай Андреевичъ, начинаетъ свою дѣятельность оттуда, куда стремился Глинка уже въ своемъ «Руславлѣ» и гдѣ онъ закончилъ нѣсколькими созданіями (главнымъ образомъ гениальнымъ скерцо «Кажаринская») послѣдній періодъ своего творчества, къ несчастью, омраченный болѣзнию и скорбью и оборванный преждевременной смертью. Она совершенно разрываетъ

съ западомъ, ищетъ возрожденія въ народной пѣснѣ, которую впервые изслѣдуетъ и собираетъ. Она обращается къ новымъ ритмическимъ оборотамъ, добивается собственнаго мелодическаго выраженія, учится гармоническимъ особенностямъ этихъ пѣсней, не укладывающихся по большей части въ новѣйшіе строи мажорный и минорный, а склоняющихся къ стариннымъ ладамъ, требуетъ ихъ органическаго сочетанія, которое съ успѣхомъ испробовалъ уже Глинка въ «Русланъ и Людмила».

Опираясь на разнообразіе и богатство русскаго ударенія, измѣнчиваго и гибкаго, допускающаго самыя разнообразныя ритмическія стопы, она стремится къ тому, чтобы музыка вполне примыкала къ словамъ. Затѣмъ она пользуется цѣлою областью музыкальной, особенно инструментальной выразительности, доведенной до высшей степени своего развитія западными мастерами, разумѣется, опять-таки приспособляя ее къ народной индивидуальности. Ибо важнѣе всего русская идея, русскій духъ, которымъ чувствуетъ, мыслить и творить молодая русская музыкальная школа...

Постановку «Майской Ночи» можно назвать не только удачнымъ шагомъ къ взаимному сближенію чешской музыкальной школы съ русской, но и съ чистой точки зрѣнія «искусства для искусства» счастливой побѣдой надъ рутинной. Мы признаемъ эту оперу за одно изъ самыхъ удачныхъ, характерныхъ созданій молодой русской школы. Разумѣется, это вовсе не великое твореніе сильно драматическаго склада, а простая, но прелестная комическая опера, мѣстами почти совершенно лишенная драматизма, который замѣняетъ ей превосходная музыкальная обрисовка деталей. Поэтому ее не слѣдуетъ подводить подъ иностранныя мѣрки. Но народный склад молодой русской школы узнаемъ мы во всей его чистотѣ. Я уже указывалъ на тѣ части оперы, гдѣ онъ выступаетъ ярче всего: на хороводъ «Просо», на тронцкую пѣсню съ прелестной, постоянно повторяющейся фигуркой въ инструментальномъ сопровожденіи, порученной кларнетамъ, гобоямъ, скрипкамъ и флейтамъ, на прекрасно изображенную сцену гопака съ рѣзвымъ хохотомъ дѣвушекъ, въ которомъ такъ и искрится свѣжая сила славянской ритмики, и на игру русалокъ въ ворона, которая сверхъ того замѣчательно удачно успливаетъ одно изъ самыхъ драматическихъ мѣстъ оперы. Къ этому слѣдовало бы изъ предыдущихъ появленій русалокъ прибавить еще хороводъ: «Ахъ, собирайтесь, дѣвцы».

Впрочемъ и другія части оперы, ея захва-

тывающая душу лирика, ея юморъ и характеристика дѣйствующихъ лицъ насквозь пропитаны народнымъ духомъ. Онъ только не бьетъ въ нихъ такъ въ глаза профану, потому что онъ не выхватываетъ цѣлыми кусками, не пересаживаетъ цѣликомъ съ землемо изъ народной музыки въ художественную, а уловляетъ въ его основныя элементы, выдѣленные изъ народной пѣсни и заново сложенные, соединенныхъ въ высшую форму. Словомъ это не подражаніе, а творчество въ народномъ духѣ. Но вслѣдствіе этого, онъ не скандалится тамъ менѣе сильно, менѣе полно. Наоборотъ, въ сущности своей, пройдя черезъ призму искусства, онъ еще сгустился, еще усилился.

Особенно замѣчательны и удачны юморъ и характеристика дѣйствующихъ лицъ оперы. Второе дѣйствіе является цѣлымъ блестящимъ потокомъ превосходнаго юмора и замѣчательныхъ характеристикъ. Явленія, быстро слѣдуютъ одно за другимъ, и каждое производитъ еще больше впечатлѣнія, чѣмъ предыдущее. Въ самомъ началѣ дѣйствія тріо Головы, Своиченицы и Винокура, выросшая изъ превосходнаго польскаго (B-dur), является мастерскимъ обращеніемъ юмора; мотивъ гобоя, сопровождающій вступленіе альты, еще усиливаетъ комическое впечатлѣніе. Замѣчательны своими медленно поднимающимися басами выходъ Каленика, курьезно обрисовываетъ фанготъ страшный разговоръ Винокура о галушкахъ и обжорливою гостѣ, непреодолимый смѣхъ возбуждаетъ *marziale* Писаря, гдѣ вступаютъ рога въ сопровожденіи барабана. Сильныя краски положены на явленія со Своиченицей; проворство ея языка особенно характерно воспроизведено въ короткомъ Allegro второй картины этого дѣйствія; но ни съ чѣмъ нельзя сравнить открывающее эту картину удивительное тріо трусовъ (*es-moll*, $\frac{4}{4}$), при фюритурахъ котораго трясутся отъ ужаса косы ¹⁾ этихъ суевѣрныхъ героевъ.

Эти превосходные штрихи оживляютъ музыкальный реализмъ, который вполне вознаграждаетъ за недостатокъ болѣе глубокаго драматизма своимъ музыкальнымъ, колоритнымъ изображеніемъ подробностей сюжета. Это замѣчаніе относится и къ превосходному разсказу Головы о томъ, какъ онъ былъ избранъ въ проводники блаженной памяти царицы Екатерины, когда она ѣдила въ Крымъ. Разсказъ этотъ появляется уже въ первомъ

¹⁾ Надо полагать, что у дѣйствующихъ лицъ были одѣты на головы парики съ косами. Вообще постановка «Майской Ночи», судя по газетнымъ отзывамъ, оставила многого желать.

дѣйствіи, стремится развернуться во второмъ и, наконецъ, развивается въ третьемъ, какъ побочная тема финала. Въ томъ упорствѣ, съ которымъ Голова постоянно мелетъ свое, звучитъ простодушная насмѣшка народнаго комизма.

Менѣе народно звучитъ у Римскаго любовный элементъ, хотя и въ немъ есть вещи, сами по себѣ превосходныя, какъ первый дуэтъ Ганны съ Левкомъ, ея сладкія мечтанія о вѣздахъ-ангелахъ, драматически возбужденный рассказъ Левки о сотниковой дочери, мотивомъ котораго авторъ удачно воспользовался въ третьемъ актѣ. Просто и мило звучитъ пѣсня «Солнышко вязко», яркимъ свѣтомъ любви пылаетъ въ третьемъ актѣ обращеніе къ дунѣ (Allegretto, cis-moll, $\frac{3}{4}$), мечтательно несетъ колыбельная: «Спи, моя красавица». Счастливой мыслью, сохранившей въ значительной мѣрѣ народный складъ этихъ мѣстъ, было употребленіе роля въ сочетаніи съ арфами вездѣ тамъ, гдѣ надо было передать звукъ народнаго инструмента—бандуры. Какъ на другой удачный приѣмъ инструментовки, можно указать на соло скрипки при пѣніи Ганны въ первомъ актѣ. Да и вообще оркестръ Римскаго подкупаетъ и восхищаетъ прелестнымъ сочетаніемъ красокъ.

Слишкомъ растянуты и по выраженію условны сцены русалокъ за исключеніемъ двухъ указанныхъ мною мѣстъ, носящихъ печать народной пѣсни. Изъ всей оперы кажется мнѣ обыденнымъ только любовный мотивъ, который уже въ превосходной безъ того увертюры получилъ слишкомъ значительное развитіе, а ставъ главной темой финала, придать ему шаблонный характеръ. Но это ничтожная щепотка слабаго на столько высокихъ достоинствъ оперы, такой свѣжей, жизнерадостной и необыкновенно привлекательной).

Наибольшимъ уваженіемъ и влияніемъ среди самой образованной части публики пользуется критикъ и композиторъ Эммануиль Хвала. Вотъ его отзывы.

(Národní Politika, № 242).

«Музыка Римскаго-Корсакова въ оперѣ «Майская Ночь» есть въ высшей степени замѣчательное, глубокое и интересное художественное созданіе, производящее непосредственно, сильное впечатлѣніе. Оно поражаетъ самобытностью творчества, блестящей техникой, богатствомъ музыкальныхъ мыслей и эффектнымъ ихъ развитіемъ; все обличаетъ руку мастера и музыканта необыкновенной художественной прозорливости, здравыхъ взглядовъ

и твердыхъ убѣжденій. Съ изумительнымъ искусствомъ владѣетъ авторъ оперной техникой, удачно строитъ комическіе эффекты, характерно рисуетъ фигуры всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, счастливо передаетъ настроеніе поэтическихъ вечернихъ картинъ. Больше всего удались и самое сильное впечатлѣніе производятъ тѣ части оперы, гдѣ преобладаютъ юморъ и неудержимый комизмъ. Сцены важнаго господина Головы, пьянаго Каленика, цѣлый вечеръ напрасно ищущаго своей хаты, тріо трусливыхъ героевъ, поджигающихъ сатану, комедія ошибокъ при погонѣ за устроителемъ насмѣшливой серенады—все это сдѣлано со здоровымъ, живымъ юморомъ и съ истинною виртуозностью композиціи какъ въ пѣніи тѣсно примыкающемъ къ словамъ, такъ и въ удачномъ инструментальномъ сопровожденіи, покоящемся на основныхъ темахъ. Музыка оперы твердо удерживаетъ связь съ русской народной музыкой, опираясь на народную пѣсню и характерные ритмы народныхъ плясокъ».

Кромѣ этой краткой, но содержательной характеристики, Хвала напечаталъ въ издающейся на нѣмецкомъ языкѣ газетѣ Politik еще болѣе подробный разборъ «Майской Ночи», который представляетъ значительный интересъ, а потому приводится здѣсь цѣликомъ.

(Politik, № 242).

«Впечатлѣніе отъ комическаго элемента оказывается въ оперѣ еще сильнѣе, чѣмъ въ повѣсти Гоголя; во первыхъ живая передача его драматическимъ дѣйствіемъ уже сама по себѣ имѣетъ преимущество надъ словесной, а затѣмъ превосходная, проинкнутая юморомъ музыка, соединяющая замѣчательное, самобытное вдохновеніе и блестящую технику съ самой непринужденной веселостью, еще усиливаетъ впечатлѣніе своими удачными эффектами. Поэтому, самымъ лучшимъ кажется намъ второй актъ оперы, который цѣликомъ занятъ самыми веселыми комическими эпизодами и отъ первой до послѣдней ноты производитъ сильнѣйшее впечатлѣніе.

Начальное тріо этого акта, когда Голова, его Свояченица и веселый Винокуръ разсуждаютъ о будущности винокурения, бодро и весело разворачивается на интересной, блестяще разработанной въ оркестровомъ сопровожденіи темѣ польскаго, пока его не прерываетъ Каленикъ, ввалившійся въ чужую хату съ воркотней и ругательствами на Голову. Сле цѣпляющимися за медленно поднимающіеся басы. Слѣдующій разговоръ Винокура о

сверхъестественномъ пожирателѣ гадушекъ мимоходомъ придаетъ музыкѣ полусерьезный балладный оттѣнокъ; насмѣшливая пѣсня хлопцевъ разомъ возвращаетъ ее къ яркому комизму. Затѣмъ превосходное тріо трусовъ (съ колоратурами на манеръ стучанья зубовъ), и стретта Своиченицы—необычайное словоизверженіе, сопровождаемое забавными и остроумными гармоніями, составляютъ особенно сильные и удачные моменты неудержимаго комическаго вoadѣйствія...

Менѣе народно, чѣмъ комизмъ, звучитъ у Римскаго-Корсакова нѣжная и любовная лирика; въ ней появляется иногда (что особенно замѣтно въ нѣкоторыхъ мѣстахъ) музыки русалокъ) нѣсколько условный тонъ всемірнаго музыкальнаго языка. Отъ перевѣса послѣдняго спасаетъ композитора его замѣчательное, рѣдкое свойство, очерчивать вокругъ себя какъ бы извѣстный кругъ оригинальности, черезъ который должно пройти всякое выраженіе, прежде чѣмъ выйти наружу. Римскій-Корсаковъ, глава исключительно русской музыкальной школы, никоимъ образомъ не чуждъ западныхъ вліяній и вoadѣйствій, воспринимаемыхъ имъ непосредственно или черезъ его предшественника и образецъ—Глинка. Но и чуждое вліяніе окрашивается у него индивидуальнo и смѣшивается съ русизмами, такъ что даже всеобщіе способы музыкальнаго выраженія приобрѣтаютъ у него славянскую окраску.

Изъ любовныхъ пѣсней, которыя поетъ Левко съ бандурой (въ ихъ сопровожденіи поражаетъ необыкновенно удачное употребленіе роля въ оркестрѣ), самая замѣчательная: «Ой ты, мѣсяць» (cis-moll) въ третьемъ дѣйствіи, окруженная экзотическимъ инструментальнымъ блескомъ; окутанный pizzicat'ами скрипокъ, аккордами арфъ и арпеджіями роля, мотивъ кларнетовъ въ терціяхъ придаетъ сопровожденію особенное, дикое и страстное выраженіе, а яркая, красивая мелодія какъ бы дышетъ опьяняющимъ ароматомъ. Значительнѣе, чѣмъ прелестная пѣсенка «Солнышко нязко», представляется намъ слѣдующій любовный дуэтъ въ h-moll и прелестно обрамленное быстрымъ соло скрипки пѣніе Гаяны, убѣждающей Левко разсказать про старый, пустой домъ у пруда. Слѣдующій разсказъ Левки, по своему искусно варьированному и характерно слѣдующему за словами сопровожденію, принадлежитъ къ самымъ интереснымъ мѣстамъ оперы.

Музыка русалокъ въ третьемъ актѣ по рисунку и колориту кажется намъ самой сла-

бой въ цѣлой оперѣ. Это единственное мѣсто въ пѣнительной по своей звуковой красотѣ и замѣчательной по техническому искусству партитурѣ Римскаго-Корсакова, которое производитъ впечатлѣніе нѣкоторой растянутости; въ сущности музыка эта не слишкомъ длинна, утомительное же впечатлѣніе получается вслѣдствіе нѣкоторой ея поверхностности. Но и въ этой сентиментальной музыкѣ русалокъ значительно выдаются тѣ моменты, гдѣ слышится народный элементъ: хороводъ «Ахъ, собирайтесь, дѣвицы» и игра въ ворона, гдѣ діалогъ обитъ интересной мелодіей гобоя.

Къ мастерскимъ страницамъ оперы принадлежатъ еще оригинально звучащая, прелестная двухголосная Троицкая пѣсня дѣвушекъ въ первомъ и превосходный искусно контрапунктированный двойной хоръ: «Порохъ, порохъ по дорогѣ» въ третьемъ дѣйствіи. Напротивъ того, довольно обыденная главная тема фипада весьма невыгодно отличается отъ всего остального; значеніе, которое придалъ ей авторъ уже въ увертюрѣ, не можетъ скрыть художественной негодности этой мелодіи».

Профессоръ Пражской Консерваторіи Карлъ Книттль, пріготовляющій въ настоящее время къ изданію, по порученію Чешской Академіи наукъ и искусствъ, свое изслѣдованіе славянскихъ народныхъ пѣсней, куда войдетъ много образцовъ изъ сборниковъ Римскаго-Корсакова и Балакирева, написалъ замѣтку о «Майской Ночи» въ еженедѣльной музыкальной газетѣ «Dalibor» (1/19 сентября). Указывая на чисто народный характеръ этой оперы, онъ съ особеннымъ восхищеніемъ останавливается надъ ея лирической стороной. Разбирая пѣсни Левки и дуэтъ перваго дѣйствія, онъ приводитъ примѣры пораительно мягкой, красивой, оригинальной гармонизаціи и инструментовки. Замѣтка оканчивается горячимъ пожеланіемъ, что-бы дирекція народнаго театра посвящала побольше вниманія русскимъ операмъ, которыя, судя по «Майской Ночи», представляютъ такой выдающійся, художественный интересъ.

Въ еженедѣльномъ изданіи «Světozor» разборъ «Майской Ночи» написалъ молодой музыкальный критикъ Ф. К. Гейда.

(Světozor, № 45).

«Музыка «Майской Ночи» замѣчательна прежде всего своимъ народнымъ характеромъ. Гдѣ только автору представится случай къ пѣснѣ, пляскѣ, народному хору, вездѣ на вась такъ и повѣетъ милымъ, роднымъ славянскимъ духомъ, мелодическая характерность котораго

ясно чувствуется у Дворжака, Сметаны и Монюшки, какъ у Чайковскаго и Римскаго-Корсакова. Но для насъ тѣмъ привлекательнѣе Римскій-Корсаковъ, чѣмъ большее значеніе придають взятимъ страницамъ, мы не можемъ утаить, что, зная уже «Онѣгина» и «Пиковую Даму» Чайковскаго, который стремился преимущественно къ идеаламъ французской музыки, а русскій элементъ вводилъ только, какъ пикантную приправу, — мы только въ «Майской Ночи» увидѣли, какъ въ современной оперѣ можно съ полнымъ успѣхомъ воспользоваться складомъ русской народной музыки.

Яркая народность музыки тѣсно связана съ другимъ, равно характернымъ для партитуры «Майской Ночи» качествомъ — съ ея юморомъ. Неодолимо сильное впечатлѣніе произвела на насъ народный элементъ уже въ хороводахъ, напр., въ отрывающей оперу игрѣ въ «Просо» и въ слѣдующемъ женскомъ хорѣ: «Завью вѣяки», а также въ характерныхъ, трогательныхъ своей особой, нѣжной мелодичностью пѣсняхъ Левки («Солнышко низко», «Спи, моя красавица», «Ой ты, мѣсяцъ» и пр.), но дѣйствіе его становится еще могущественнѣе тамъ, гдѣ оно усиливается причудливымъ сценическимъ комизмомъ. Напомнимъ только два превосходныхъ сцены: Каленика, напрасно старающагося протанцовать какъ слѣдуетъ гопака, и насмѣшливую серенаду Головъ, исполняемую хлопцами въ концѣ перваго акта. Въ первомъ примѣрѣ уже само по себѣ повтореніе фигурки гопака, это упорное возвращеніе характернаго мотива послѣ короткихъ речитативовъ Каленика имѣетъ въ себѣ нѣчто оригинальное, необычайное юмористическое, во второмъ же невольно захватываетъ свѣжая, бодрая веселость и удалъ, звучащая въ столь ярко ритмованной основной темѣ, которая въ развитіи и окончательномъ разгулѣ своей силы звучитъ такъ естественно и въ то-же время такъ эффектно.

Вообще юморъ является главною дѣйствующей силой оперы и всѣ проникнутыя имъ сцены принадлежать рѣшительно къ наилучшимъ. Но при этомъ для достиженія столь сильнаго впечатлѣнія авторъ избираетъ всегда самыя простыя средства. Можно указать хотя бы только на мотивъ Каленика, настолько удачный своей простой мелодіей и энергичной лаконичностью, что онъ сразу запечатлѣвается въ памяти. Какъ превосходно умѣетъ Корсаковъ пользоваться подобной мелодіей! Во второмъ и третьемъ дѣйствіи, — идѣсь въ

самомъ концѣ, — надъ всѣми остальными темами выплываетъ характерная фигурка шагающагося «тоже—головы» столь удачно, что вступленіе Каленика звучитъ такъ свѣжо, какъ-будто мы еще и не слыхали его партіи.

Для поясненія того значенія, которое имѣетъ юморъ въ «Майской Ночи», не надо ни перечислять яркихъ, жизненныхъ комическихъ явленій всего втораго дѣйствія, погою за нарушителями тишины и спокойствія, несчастными ошибки и недоразумѣнія со Свояченицей, ни распространяться о замѣчательномъ терцетѣ Головы, Писаря и Винокура или же о дуэтѣ Головы съ Ганной, — довольно разобрать только изображеніе отдѣльныхъ типичныхъ дѣйствующихъ лицъ. Самъ Голова принадлежитъ къ самымъ комичнымъ характерамъ, какіе только извѣстны въ оперной литературѣ. Въ немъ лучше всего видно на авторѣ вдохновляющее дѣйствіе повѣсти Гоголя. Только такъ, а не иначе, можетъ быть музыкально изображено такое удивительное сочетаніе стариковскаго волокитства, хвастливаго тщеславія и вдобавокъ невѣроятной трусости! Уже первый выходъ Головы производитъ сильное впечатлѣніе, а его пылкое приставанье: «Полюбя, полюби меня, дѣвица-душа» — становится жгучей, рѣзкой сатирой. Во второмъ дѣйствіи, гдѣ на его «почтенную голову» сваливаются пасмѣшки хлопцевъ, гнѣвъ Свояченицы, грубыя рѣчи пьянаго Каленика и злорадство Винокура, Головъ, разумеется, много дѣла, что-бы учащеннымъ обращеніемъ къ событію тысяча... тысяча..., ну однимъ словомъ къ отличію, котораго онъ удостоился, провозная по краю царіцу, поддержать свое официальное достоинство. Хитрый Винокуръ, Свояченица, тяжкодумный Писарь, все это лица необыкновенно удачно нарисованныя, полныя жизни и разнообразія. Съ чисто музыкальной стороны мнѣ особенно нравится простое начало этого акта, построенное на прекрасномъ, такъ удачно подходящемъ къ разговорному тону дѣйствія мотивѣ полонеза, затѣмъ рассказъ Винокура, упомянутое уже тріо въ концѣ первой картины и, наконецъ, рѣзкое нравоченіе, прочитанное Головъ проворнымъ язычкомъ его Свояченицы.

Отъ этого живаго, превосходно переданнаго до высшей степени эффектности комизма довольно значительно отличается лирическая и романтическая сторона оперы. Откровенно говоря, въ этой области авторъ чувствуетъ себя не такъ свободно. Но мы солгали бы на Римскаго-Корсакова, если бы стали его упрекать въ какой-нибудь неловкости или

въ уклоненіи на торную дорожку условнаго стиля прежнихъ романтическихъ оперъ. Только въ нѣкоторыхъ мѣстахъ третьяго дѣйствія, въ явленіи русалокъ, а особенно въ самомъ концѣ послѣдняго финала встрѣтились мы съ чертами знакомаго уже творчества, съ невольными воспоминаніями объ иныхъ композиторскихъ личностяхъ. Но все это относится лишь къ подробностямъ, въ цѣломъ же и этотъ актъ свидѣтельствуетъ о блестящемъ, самобытномъ дарованіи автора. Если предыдущее дѣйствіе въ самомъ яркомъ свѣтѣ представило намъ его необыкновенный, живой и сильный комическій талантъ, то послѣдній актъ снова заставляетъ насъ заглянуть вглубь сердца и оцѣнить поэзію искренняго чувства. Пѣсенн Левки, особенно обращеніе къ лулѣ, гдѣ достигнута замѣчательная звуковая красота сочетаніемъ арфы, рояля и двухъ кларнетовъ, затѣмъ пѣніе павночки, такое нѣжное, сладкое и, вмѣстѣ съ тѣмъ, такое тоскливое, дышатъ сердечной теплотой и глубокимъ, искреннимъ чувствомъ. Прелестныя, оригинальныя гармоніи этихъ сценъ въ большинствѣ взяты авторомъ въ превосходную увертюру къ этой оперѣ.

А любовный элементъ? По правдѣ сказать, для ласковыхъ рѣчей обоимъ влюбленнымъ и главныхъ героевъ оперы мѣсто отведено довольно скупо! Въ первомъ дѣйствіи Левко встрѣчается съ Ганной только въ началѣ, во второмъ ихъ совсѣмъ нѣтъ, въ третьемъ—опять только въ концѣ. За то первый дуэтъ—это цѣлый рядъ перловъ, и мы, не задумываясь, ставимъ его на одно изъ первыхъ мѣстъ въ оперѣ. Уже самое появленіе Левки съ этой характерно-славянскою, напоминающей извѣстную свою мелодію, такой пріятельскою и нѣжною въ своемъ развитіи, навѣваетъ на душу особое, радостное чувство. Въ просьбѣ Ганны рассказать объ утопившейся дочери сотника слышится предчувствіе превосходной баллады, которую поетъ Левко. Особое впечатлѣніе производитъ здѣсь угрюмая, ритмически характерная фраза контрабасовъ, чередующаяся со вздохами скрипокъ, затѣмъ полная чувства фраза: «Буду, дочка, больше прежняго любить», наконецъ, драматическое изображеніе гибели несчастной дѣвушки!!»

Наконецъ, особаго вниманія заслуживаетъ разборъ «Майской Ночи», принадлежащій перу почтеннаго критика и композитора В. Новотнаго. Разборъ этотъ отличается рѣдкимъ пониманіемъ духа и значенія этой оперы и глубокимъ знаніемъ музыкальнаго искусства. Надо прибавить еще, что имъ же сдѣланы

прекрасный переводъ либретто, представлявшій значительныя затрудненія.

(Hlas Národa, № 242).

«Во всей оперѣ царитъ чисто русскій духъ и въ сюжетѣ, съ его сценической передачей, и въ музыкѣ, притомъ не только въ пляскахъ и малорусскихъ народныхъ пѣсняхъ, замѣчательно родственныхъ съ чешскими, но и въ мѣстахъ речитативныхъ, которыя своимъ славянскимъ складомъ рѣзко отличаются отъ музыкальной декламации, обычной въ западно-европейскихъ школахъ. Это различіе еще не мало усиливается особенностями ритмическими, а главное роскошной, блестящей оркестровкой, которая своимъ богатѣйшимъ звуковымъ колоритомъ замѣчательно подходитъ къ оригинальнымъ, остроумнымъ гармоническимъ сочетаніямъ. Къ нѣкоторымъ звуковымъ оркестровымъ эффектамъ автора привело стремленіе передать впечатлѣніе народныхъ музыкальныхъ инструментовъ, напр., малорусской бандуры, въ сопровожденіи которой Левко поетъ свои пѣсни. Здѣсь авторъ мастерски сочетаетъ звукъ рояля съ арфами совершенно новымъ образомъ. Римскаго-Корсакова, какъ послѣдователя виртуозовъ оркестроваго колорита, Берліоза и Листа, вполне характеризуетъ тонко до мельчайшихъ подробностей отдѣланная оркестровка, подкупающая особенными сочетаніями и сопоставленіями обычныхъ инструментовъ новымъ оригинальнымъ образомъ, превосходно подходящимъ къ русскому складу всей оперы.

Разумѣется, нельзя отрицать, что повѣсти Гоголя не хватаетъ болѣе сильнаго драматизма. Выборъ сюжета нельзя назвать вполне удачнымъ для музыкальной драмы. Въ этомъ отношеніи хорошо выбиралъ сюжеты со товарищъ автора «Майской ночи», Чайковскій, весьма удачно и сильно передавшій драматическіе моменты двухъ пушкинскихъ сюжетовъ: «Онѣгина» и «Школьной дамы».

Что при такомъ недостаткѣ драматизма, «Майская ночь» производитъ все-таки такое сильное, хорошее, жизнерадостное впечатлѣніе, является лучшимъ доказательствомъ большаго музыкальнаго таланта, которымъ авторъ и въ самомъ дѣлѣ превосходитъ Чайковскаго. Въ своей оперѣ Римскій-Корсаковъ пользуется тремя крупными, рѣзко другъ съ другомъ контрастирующими силами: пѣкно-лирическимъ элементомъ народнаго склада въ любовныхъ партіяхъ Левки и Ганны, реалистическимъ элементомъ сѣваго юмора въ народныхъ типахъ Головы и его

такъ называемой Свояченицы, Писаря, Винокура и особенно пьянаго Каленика, и, наконецъ, сказочнымъ элементомъ въ таинственныхъ явленіяхъ воздушныхъ вилъ и русалокъ. Этотъ послѣдній при всей вѣжливости и красотѣ звуковыхъ сочетаній наименѣе мнѣ нравится своимъ ритмическимъ однообразіемъ и томной сладостью выраженія. За то съ тѣмъ большимъ восхищеніемъ преклоняюсь я передъ благородной, истинно художественной идеализаціей народной музыки въ партіяхъ влюбленной парочки, а еще болѣе передъ удавшимся какъ нельзя представить лучше, мастерскимъ изображеніемъ комическихъ типовъ во второмъ дѣйствіи.

Нашей публикѣ понравились оба крайнія дѣйствія, послѣ которыхъ раздалась бурные аплодисменты, по моему же вкусу болѣе всего пришлось второе дѣйствіе, въ сказочномъ юморѣ котораго особенно замѣчательны характерныя, совершенно самостоятельныя и новыя музыкальныя сочетанія, до сихъ поръ нигдѣ неслышанныя. Корсаковъ чувствуетъ себя совершенно дома въ передачѣ русскаго жвага юмора и въ эти моменты производить неодолимо сильное впечатлѣніе.

Уже начальное тріо, tempo di Polacca въ В-dur'ѣ, необыкновенно удачно передаетъ разговорный тонъ, непрерывное теченіе котораго всѣ голоса поддерживаютъ такъ естественно и выразительно. Тоже замѣчаніе относится и къ превосходно переданной сценѣ пьянаго Каленика съ дѣвушками; во второмъ дѣйствіи партія Каленика столь же замѣчательна. Характеренъ разсказъ Винокура, сопровождаемый комическою фигурой фаготовъ, удивителенъ энергичный ритмъ насмѣшливой пѣсни Левки, которую такъ блестяще закончилось первое дѣйствіе. Настоящимъ перломъ комической музыки можно назвать конецъ первой картины этого дѣйствія, начиная отъ выхода Писаря, превосходное mazziato на валторнахъ и барабанѣ; во второй же картинѣ замѣчательнѣе всего тріо Головы, Каленика и Винокура, боящихся сатаны.

Изъ остальнаго ярче всего выступаютъ въ партіи Левки его прелестныя пѣсни въ первомъ и третьемъ дѣйствіяхъ; затѣмъ дуэтъ съ Ганной, гдѣ роскошнымъ перломъ является разсказъ о сотниковой дочери, въ основномъ мотивѣ котораго замѣчательно удачно схваченъ балладный тонъ. Впослѣдствіи, при дѣйствительномъ появленіи Паночки среди русалокъ авторъ превосходно воспользовался мотивомъ этой баллады. Столь же удачной надо признать мастерски сдѣлан-

ную увертюру; зато слабѣйшимъ мѣстомъ всей оперы оказывается небольшое дуэттино Левки съ Ганной въ третьемъ дѣйствіи. Впрочемъ, кажется, эта обыкновенная мелодія пользуется особой любовью автора, ибо уже въ увертюрѣ онъ занимается ею довольно много и съ особымъ вкусомъ. А впрочемъ, на свѣтѣ бываютъ различныя вкусы!

Вотъ каковы отзывы чешской критики! Невольно припоминая слабыя, безцвѣтныя и безсодержательныя замѣтки, появившіяся въ нашей печати о «Майской Ночи», мы позволяемъ себѣ думать, что для многихъ русскихъ читателей помѣщенный нами подробныя выдержки изъ чешскихъ газетъ будутъ интересны не только, какъ мнѣнія лучшихъ представителей чешской критики, но и непосредственно въ качествѣ хорошихъ дѣльныхъ разборовъ, ярко обрисовывающихъ выдающіяся достоинства этой оперы и раскрывающихъ ея значеніе.

Посмотримъ теперь, какъ отнеслась къ «Майской Ночи» чешская публика. По единоголосному свидѣтельству всѣхъ газетъ на первомъ представленіи понравились оба крайнія дѣйствія, вызвавшія бурные аплодисменты, второй же актъ остался совершенно непонятнымъ. Но уже на слѣдующемъ представленіи второе дѣйствіе вызываетъ цѣлую бурю восторговъ и рукоплесканій. Вотъ что пишетъ объ этомъ въ газетѣ «Národní Listy» Яроміръ Борецкій: «Музыка «Майской Ночи» не изъ тѣхъ, которыя можно оцѣнить съ перваго разу. Мы были свидѣтелями этого въ народномъ театрѣ. На первомъ представленіи увертюра привела публику въ восхищеніе, первое дѣйствіе понравилось пѣлькомъ, въ третьемъ особенное впечатлѣніе произвели пѣсни Левки. Второго же дѣйствія публика совсѣмъ не поняла. Ни малѣйшаго отавука не вызвалъ его тонкій, изящный рисунокъ, полный яркаго юмора. Но уже второе представленіе исправило дѣло. Юморъ втораго акта былъ понятъ; веселость росла съ каждой сценой. Вообще весь вечеръ получилъ самый оживленный, веселый характеръ и рукоплесканія, которыхъ въ абонементныя дни почти не бываетъ, на этотъ разъ превратились въ цѣлую бурю восторговъ. Мы почувствовали, что опера пустила корни». (Národní Listy, № 248). Къ этому остается только прибавить, что по полученнымъ нами новостямъ успѣхъ «Майской Ночи» растетъ съ каждымъ представленіемъ все болѣе и болѣе, такъ что дирекція Пражскаго народнаго театра предполагаетъ въ слѣдующемъ сезонѣ поставить

оперу - балетъ Н. А. Римскаго - Корсакова «Млада».

Намъ, кажется, слѣдуетъ обратить особое вниманіе на указанную всѣми критиками перемѣну взглядовъ публики на второй актъ оперы. Масса, публика любитъ художественное наслажденіе, ищетъ его и стремится къ нему. Но у нея часто не хватаетъ ни времени, ни художественнаго образованія, что-бы разобратъ самой въ предлагаемомъ ей вниманію художественномъ произведеніи: она легко можетъ пройти мимо великаго созданія, не замѣтивъ его красоту, и остаться холодной и равнодушной тамъ, гдѣ она могла бы получить великое эстетическое наслажденіе. И вотъ задача истинной, серьезной художественной критики: она должна помочь публикѣ, должна объяснить ей смыслъ и значеніе художественнаго произведенія, должна ярко показать его достоинства и красоты, должна облегчить массѣ возможность имъ наслаждаться. Вотъ главный смыслъ критической дѣятельности; указаніе недостатковъ, промаховъ и ошибокъ въ художественныхъ произведеніяхъ сравнительно имѣетъ мало цѣны: художники, особенно авторы, лучше всякаго критика знаютъ, чувствуютъ, даже преувеличиваютъ по свойственной имъ впечатлительности эти недостатки, а массѣ до слабого и плохого вѣтъ дѣла, ей нужно высокое и сильное, освѣ-

жающее и поднимающее ея духовныя силы, дающее ей эстетическое наслажденіе. По отношенію къ «Майской Ночи», особенно ко второму ея акту, чешская критика блестяще выполнила свою задачу, и результаты ея дѣятельности выразились уже на второмъ представленіи. Только подобная критика есть истинно благородное, полезное для искусства и для общества дѣло, заслуживающее уваженія и довѣрія со стороны публики, симпатіи и признательности со стороны художниковъ.

Заклучимъ вашу замѣтку горячимъ пожеланіемъ, что-бы блестящій успѣхъ «Майской Ночи» въ Прагѣ былъ лишь первымъ шагомъ къ распространенію нашей музыки и нашего искусства въ Чехіи и у другихъ славянъ. Будемъ надѣяться, что повсюду оно встрѣтитъ такое же сердечное сочувствіе и такое же глубокое пониманіе. И пусть наше искусство, распространяясь за предѣлами Россіи, продолжаетъ процвѣтать, а наше общество, хотя бы чужими примѣрами, научится больше его любить и глубже цѣнить и пойметъ, что среди бѣды и золь нашей личной и общественной жизни яркимъ, жгучимъ лучемъ духовной силы, бодрости и надежды блещутъ великія созданія нашего искусства.

Н. Штрупъ.



КРАТКІЙ ОЧЕРКЪ ЛѢТНИХЪ КУРСОВЪ ПѢНІЯ,

БЫВШИХЪ ВЪ 1896 ГОДУ ВЪ ГОР. ЕКАТЕРИНОДАРЪ (ДОНСКОЙ ОБЛ.),

составленный руководителемъ курсовъ

А. Н. КАРАСЕВЫМЪ.

(Окончаніе).

Слушатели курсовъ и другіе учителя, бывшіе въ Екатеринодарѣ, положили начало весьма симпатичному дѣлу—организовали «общество взаимнаго вспоможенія учащимъ и учившимъ Кубанской области и Черноморскаго Округа», для котораго на курсахъ былъ составленъ уставъ. Къ этому же времени хоровыя спѣвки шли на-столько удачно, что явилась мысль познакомить Екатеринодарскую публику съ лучшими произведеніями исполняющими на этихъ спѣвкахъ, слѣдствіемъ чего и былъ данъ концертъ въ пользу вышеозначеннаго общества, и которое имѣетъ поступившихъ около 160 руб. часть выручки, собранной съ концерта. Ниже приводятся отзывы объ этомъ концертѣ.

Концертъ слушателей регентскихъ курсовъ.

(Ст. „Куб. Обл. Вѣдом.).

«24 Іюля, въ лѣтнемъ театрѣ состоялся концертъ слушателей регентскихъ курсовъ, подъ управленіемъ А. Н. Карасева. Не мало было сомнѣвающихся не только въ исполнимости этихъ курсовъ, но даже въ возможности ихъ: но прошло всего 6 недѣль со времени открытія курсовъ и на концертѣ 24 Іюля всѣ воочію убѣдились, что эта нестройная и разнокалиберная масса любителей превращена въ звучный, выдержанный и, главное дѣло, сознательный хоръ, исполняющій такого рода номера, что подстать бы и

почетному хору. Еще болѣе приходится изумляться г. Карасеву, когда знаешь, что все это сдѣлано при самой неблагоприятной обстановкѣ. Помѣщеніе, гдѣ происходили и происходятъ курсы, тѣсно, до невозможности; слушателей вмѣсто 60 оказалось 110 слишкомъ и несмотря на все это самыя требовательныя вкусы остались довольны концертомъ. Критики указывали лишь на сильное преобладаніе мужского хора надъ женскимъ, почему послѣдній явилась необходимость поддержать нѣсколькими скрипками, но ставить это въ укоръ г. Карасеву, конечно, нельзя. Ему пришлось пользоваться только тѣмъ голосовымъ матеріаломъ, какой у него оказался на курсахъ.

Исполненіе всѣхъ номеровъ программы вызывало одобреніе и каждый изъ нихъ, по настоянію публики, былъ повторенъ. Честь и слава г. Карасеву, сдумавшему въ теченіи такого короткаго времени и, притомъ, при самыхъ неблагоприятныхъ условіяхъ дать области до ста человѣкъ, имѣющихъ возможность сознательно отнести къ обязанности преподаванія въ школахъ пѣнія.

Честь и слава также и Александроневскому братству, создавшему эти курсы, не смотря на скудность своихъ денежныхъ средствъ. Сотый разъ приходится убѣждаться въ истинѣ, что дѣло не въ средствахъ, а лишь въ энергіи заправиль. Нельзя не отнести сочувственно и къ цѣли концерта—образованіе фонда для будущей самопомощи

учителей (кому-кому, а имъ она больше, чѣмъ необходима), а равно и къ самымъ слушателямъ курсовъ. Послѣ каторжнаго труда въ теченіи цѣлаго года въ школахъ, вѣсто лѣтнаго отдыха, гг. учителя и учительницы явились, и при томъ на свои скудныя средства, въ Екатеринодарѣ для самой тяжелой работы—музыкальнаго самообразованія. Мы слышали, что г. Карасевъ не прочь устроить и еще музыкальный вечеръ духовнаго исполненія. Будетъ очень жаль, если духовенство не поддержитъ этой мысли. Ему то, конечно, прежде всего и необходимо чествовать человѣка, установившаго въ ста слишкомъ церквяхъ области согласное и разумное пѣснопѣніе и давшаго возможность по преподааннымъ имъ началамъ дальнѣйшему развитію этого дѣла».

Сторонній.

Слушателями курсовъ были исполнены слѣдующія хоровыя произведенія: Русский національный гимнъ, муз. Львова. Прославленіе Бога природой, муз. Бетховена.

Мужской хоръ изъ оп. «Русалка», муз. Даргомыжскаго. Хоръ изъ оп. «Руслянь и Людмила» муз. Глинки. «Бура мглою небо кроетъ»—Даргомыжскаго.

«Казакъ» муз. Моношко. Хоръ изъ оп. «Рогнѣда», муз. Сѣрова. Хоръ изъ оп. «Игорь», муз. Бородина. Хоръ изъ оп. «Нижегородцы», муз. Направника.»

Регентскіе курсы.

(Ст. „Куб. Обл. Вѣдом.“).

«Регентскіе курсы закрываются послѣ шестинедѣльной усерднѣйшей работы со стороны какъ руководителя курсовъ, такъ и слушателей ихъ. О каждомъ дѣлѣ всего лучше судить по его результатамъ. Нѣкоторые результаты Екатеринодарскихъ курсовъ наша публика могла узнать на концертѣ 24 Іюля, но только нѣкоторые.

Приводимъ письмо одной изъ слушательницъ. «Со всѣхъ концовъ обширной Кубанской области, мы собрались въ г. Екатеринодарѣ, въ знойные дни іюня и іюля, подъ руководствомъ неутомимаго труженика А. Н. Карасева. Всѣ мы одушевлены однимъ желаніемъ—научиться пѣть по нотамъ затѣмъ, чтобы научить нашихъ меньшихъ братьевъ, живущихъ по

станицамъ и селамъ. Въ этой исключительной временной обстановкѣ мы, превратившись изъ взрослыхъ въ дѣтей, слушаемъ исправно, и большинство можетъ похвалиться искренностью отношенія къ дѣлу. Съ лобопытствомъ ожидаютъ насъ школьники и взрослые, равно желающіе пѣть славу Богу.

О пользѣ церковнаго и школьнаго пѣнія говорено было много людьми умными. Многіе учителя и учительницы убѣждены въ ней, но не знали, какъ за это дѣло взяться. Теперь намъ извѣстны разумныя методическія правила преподаванія пѣнія въ школахъ, основанныя на многолѣтней практикѣ нашего руководителя. Научиться пѣть по нотамъ—дѣло нелегкое, а сдѣлать это умнѣе достояніемъ массы—и того труднѣе. Въ этомъ случаѣ Алексѣй Николаевичъ намъ (и не намъ однимъ) открылъ Америку. Многіе изъ насъ скажутъ, что желали бы учиться у Карасева не 1½ мѣсяца, а гораздо болѣе и гораздо ранѣе. Начать доброе, полезное дѣло, никогда не поздно. Богъ дастъ, при усердіи учителей и ихъ слушателей, учениковъ или взрослыхъ, пѣніе школьное и церковное быстро улучшится и пойдетъ расти въ Кубанской области. За это порукой—ясное, толковое изложеніе нотной грамоты и строго - постепенное преподаваніе ея.»

Такъ говорить о курсахъ слушательница ихъ, а вотъ что намъ пишетъ между прочимъ, одинъ изъ членовъ братства, много поработавшій для устройства курсовъ: «Передайте Алексѣю Николаевичу мое искреннее и глубокое почтеніе и извиненіе, что не имѣю возможности лично засвидѣтельствовать мои чувства глубокой признательности и благодарности къ нему за все то, что онъ сдѣлалъ на курсахъ. Хотя лично я мало знакомъ съ пѣніемъ, но восторженные отзывы всѣхъ слушателей—будущихъ регентовъ и отзывы о немъ NN, который назвалъ его знаменитостью, и, наконецъ, то безпримѣрное усердіе, доходившее до самоотверженія, какое онъ проявилъ во время курсовъ, даютъ мнѣ основаніе сказать, что мы весьма счастливы, что на первомъ шагѣ нашей этой дѣятельности попалась столь высокодобросовѣстная личность и вполне знатокъ своего дѣла. Какъ я душевно

скорблю, что лишёнъ возможности быть на экзаменахъ... Мнѣ хотѣлось бы лично поблагодарить не только глубокоуважаемаго Алексѣя Николаевича, но и всѣхъ слушателей за ихъ безпримѣрно серьезное отношеніе къ дѣлу и образцовое поведеніе. Мы теперь съ гордостью можемъ говорить, что регентскіе курсы были—наущная потребность края».

Лично намъ пришлось внимательно слѣдить за дѣятельностью курсовъ со дня ихъ открытія и съ величайшемъ удовольствіемъ мы готовы подписаться подъ всѣмъ тѣмъ, что такъ прекрасно выразилъ почтенный членъ братства (котораго, кстати, просимъ извинить за опубликованіе письма, къ этому не предназначеннаго). Работали много, усердно, при обстановкѣ весьма и весьма неблагоприятной, и результатами довольны всѣ участники...

Отношенія между руководителемъ и слушателями—самыя наилучшія и, дай Богъ, чтобы посѣянное многуважаемымъ Алексѣемъ Николаевичемъ не заглохло, а развивалось и дало плоды, которые онъ такъ жаждетъ видѣть. Для этого необходимо, чтобы слушатели не теряли связи съ своимъ бывшимъ учителемъ, такъ идеально любящимъ свое дѣло, чтобы мы всѣ, кто можетъ, внимательно слѣдили за постановкою въ области пѣнія, за занятіями учениковъ г. Карасева.

Если подвести къ итогу всѣ видимыя и невидимыя послѣдствія курсовъ, то невольно скажешь: такіе богатые громаднѣйшіе результаты, при столь малыхъ, въ сущности, затратахъ и хлопотахъ. Первый шагъ сдѣланъ; будемъ же надѣяться, что онъ не останется и послѣднимъ.

В. С.

Конецъ курсовъ.

27 Іюля ¹⁾ въ 10 час. утра, посѣтилъ регентскіе курсы Начальникъ Кубанской области Яковъ Дмитріевичъ Малама. Поздоровавшись съ присутствующими, Яковъ Дмитріевичъ объяснилъ, что, убѣдившись лично въ блестящихъ результатахъ курсовъ, онъ явился съ цѣлью поблагодарить какъ г. Карасева, взявшаго на себя трудъ веденія этого дѣла, такъ,

въ особенности, и гг. учителей. Ихъ энергія и стремленіе къ самообразованію ясно показываютъ, что дѣло народнаго образованія находится въ надежныхъ рукахъ и что съ такимъ комплектомъ учителей можно смѣло надѣяться на осуществленіе въ Кубанской области дѣла всеобщаго образованія. Выразивъ признательность также и Александро-Невскому братству, въ лицѣ присутствовавшего одного изъ членовъ правленія, Яковъ Дмитріевичъ принялъ отъ г. Карасева его собственныя сочиненія и, еще разъ поблагодаривъ гг. учителей, отбылъ съ курсовъ.

28 и 29 Іюля происходили испытанія слушателей курсовъ подъ предѣлительствомъ Протоіерея Каѳедрального собора А. Л. Воскресенскаго, который какъ одинъ изъ устроителей курсовъ и какъ предѣлатель Братства, пригласилъ на экзаменъ бывшаго регента Войсковаго хора Э. Эрстова и Предѣлателя мѣстнаго музыкальнаго кружка Городскаго Мироваго Судью А. Д. Бигдаева; послѣдній былъ неоднократно на курсахъ и очень внимательно относился къ нимъ. Кромѣ указанныхъ лицъ на экзаменѣ присутствовалъ Инспекторъ народныхъ училищъ 2-го района г. Шкиль, какъ человѣкъ понимающій пѣніе и игру на скрипкѣ; онъ относился къ экзаменамъ и слушателямъ также очень внимательно. Инспекторъ народныхъ училищъ 1-го района А. К. Родіоновъ вскорѣ по открытіи курсовъ заболѣлъ и на экзаменахъ къ крайнему сожалѣнію руководителя и слушателей не былъ.

Почти каждому изъ слушателей были предложены вопросы по всѣмъ отдѣламъ программы. Отвѣты, пѣніе по нотамъ, игра на скрипкѣ были весьма удовлетворительны и даже превзошли ожиданія руководителя, не говоря уже о прочихъ членахъ экзаменаціонной коммисіи, которымъ было извѣстно, что большинство слушателей не имѣло никакого понятія о пѣніи и нотахъ, знанія же прочихъ слушателей были очень поверхностны и разрозненны и только 10—15 обладали достаточными знаніями, но и послѣднимъ было чему поучиться на курсахъ, что они неоднократно заявляли руководителю и другимъ лицамъ. 30-го Іюля былъ отслуженъ молебенъ по окончаніи курсовъ, и слушателямъ розданы

¹⁾ Послѣдній день занятій.

удостоверенія въ тѣхъ или другихъ способностяхъ, а именно: удостовѣреній въ способности организовать хоръ съ отмѣткою «отлично» было выдано 23, въ томъ числѣ двумя учительницамъ,—съ отмѣткою «хорошее» 45, въ томъ числѣ тремя учительницамъ; съ отмѣткою «достаточные»—33 и 6 учительницъ. Кроме того 4 слушат. были выданы удостовѣренія въ способности вести обученіе ибнѣ въ классѣ.

Нельзя не отмѣтить особеннаго задушевнаго отношенія слушателей и слушательницъ курсовъ къ руководителю, выразившагося послѣ окончанія курсовъ. Подобное отношеніе и есть неоспоримое доказательство успѣха курсовъ. Не смотря на то, что матеріальныя средства слушателей къ концу курсовъ крайне истощились и многимъ изъ нихъ пришлось прибѣгнуть къ сеудѣ, каковой и было выдано до 500 руб., слушатели никакъ не соглашались отпустить изъ своего края руководителя безъ какого либо подарка на память, особенно когда имъ стало извѣстно, что вознагражденіе за труды руководителю получилось самое незначительное. Въ дни прощаній 30—31 Іюля руководитель получилъ отъ слушательницъ оперу «Русалка» въ красивомъ переплетѣ и отъ слушателей оперу «Евгеній Онѣгинъ» въ рос-

кошномъ плюшевомъ переплетѣ съ серебряннымъ вѣнкомъ и вензелемъ и затѣмъ по русскому обычаю «хлѣбъ-соль». Отказаться отъ подобныхъ подношеній, въ виду искренности отношенія слушателей, руководитель не счелъ себя въ правѣ. Особенно задушевно были проводы на вокзалѣ, гдѣ находились слушатели живущіе въ Екатеринодарѣ и оставшіеся для проводовъ, всего около 60 чел. Подобныя отношенія слушателей заставляли позабыть всѣ невзгоды и непосильныя труды. Такія минуты никогда не забываются.

Курсы окончились. Слушатели выразили искреннее желаніе ввести въ своихъ школахъ *классное обученіе тѣмъ* по тѣмъ пособиямъ и способамъ, которые выработаны на курсахъ; дали обѣщаніе заняться устройствомъ *церковныхъ хоровъ*. Крайне желательно, чтобы ближайшее начальство поддержало въ слушателяхъ своимъ вниманіемъ къ обученію пѣнія. Этотъ священный жаръ и оказало необходимую помощь. Иначе, день за днемъ, жаръ этотъ будетъ остывать и святое искусство пѣнія въ такой благодатной, какъ Кубанская, области, отодвинется другими болѣе матеріальными попеченіями, на дальній планъ и заглохнетъ.

С. Каменевъ.





Хроника.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

По поводу двухъ концертовъ въ пользу фонда Чайковскаго.

9 и 10 ноября въ залѣ Дворянскаго собрания состоялись два концерта въ память Чайковскаго и въ пользу фонда его имени. Программа была составлена изъ произведений этого гениальнаго художника и была составлена хорошо, достаточно разнообразно. Были исполнены 5 и 6 симфоніи, В-мол'ной, фортепианный (г. Сапельниковъ), и скрипичный (г. Ауэръ) концерты. „Ромео и Юлія“, Франческа да Римини (жаль, что не „Буря“), вариации изъ 3-й сюиты для оркестра и, наконецъ, нѣсколько, менѣе удачныхъ, романсовъ (шаксисво исполненныхъ г-жей Фриде и Тартаковымъ). Первымъ концертомъ дирижировалъ Артуръ Никишъ, вторымъ Эдуардъ Направникъ. Вотъ самый краткій, казенный отчетъ. Покопчу съ казеннымъ. Г-нъ Направникъ съ обычными достоинствами и недостатками, ровно, добросовѣстно, капельмейстерски увѣренно, мѣстами даже щегольски, передалъ дивную 6-ю, не совсѣмъ несправедливо называемую *патетической*, симфонію. На этотъ разъ, какъ и при прежнихъ исполненіяхъ, *навеса* не было, не было души, а между тѣмъ именно въ

этой симфоніи скрыта глубокая душа. Была симфонія, добросовѣстно переданная—и только. Она нравится намъ особенно потому, что еще не остыли отголоски легенды объ этой симфоніи—лебединой пѣсни, въ которой художникъ будто-бы предчувствовалъ скорое приближеніе своего страшнаго, таинственнаго конца. Такъ ли это—судить трудно. Ея смыслъ еще не открытъ намъ. Для этого требуется такой-же гениальный художникъ-исполнитель, какимъ явился въ этой симфоніи гениальный художникъ-творецъ.

* * *

Ужасный царить, въ послѣдніе годы, въ Петербургѣ музыкальный туманъ. Сыро, холодно, скверно, сѣро. Концерты тянутся за концертами, опера за оперой... Лучшее сошло или сходило со сцены. Казавшееся хорошимъ—поражаетъ пустотою, мелкостью, ничтожествомъ. Прежде манило искусство, страстное стремленіе поднять еще чуть-чуть ту таинственную завѣсу;—теперь манитъ мишура, глупость и тому подобное, имя которому—пошлость. Люди, громившіе этотъ пошлый отсталый музыкальный костюмъ, со смѣхомъ указывавшіе на него,—теперь стараются нарядиться въ

него сами и пускаются въ тотъ же глупый плясъ!..

И все это дѣлается во имя музыки, во имя искусства!

Рѣдко въ такое время, какъ въ скверную петербургскую осень—мокрую, сѣрую, безсолнечную—промелькнетъ день ясный, свѣжій, крѣпкій,—такой, что грудью можно легко и свободно вздохнуть. Пройдетъ этотъ солнечный день, опять уныло, скверно на душѣ. И ждешь только новаго мгновенія этой свѣжести, крѣпости, этой здоровой красоты природы.

Примѣните все это къ нынѣшнему петербургскому музыкальному періоду—тѣже осень, сырость, сѣрость и только еще рѣже, чѣмъ въ природѣ, примѣчаются свѣтлые, прекрасные дни. Давно ли было то время, когда такъ пышно расцвѣтали молодые русскіе музыканты, на ряду съ ними Чайковскій и еще на ряду такой геніальный исполнитель-художникъ, какъ Рубинштейнъ? А теперь? Изъ всего кружка — *одинъ* Римскій-Корсаковъ и, отчасти, не вполне обрисовавшійся талантъ г. Глазунова. А потомъ... сѣрость, скука, пошлость!—Москва счастливѣе насъ—у нея больше нашего счастливыхъ, солнечныхъ дней.

Въ теченіи всего *годового* промежутка времени для меня лично были только два такихъ прекрасныхъ момента, на которыхъ стоило остановиться, призадуматься, прислушаться всей душой. — Эти моменты были—концерты пианиста Юсифа Гофмана и приѣздъ дирижера Артура Никиша. Это два дѣйствительно геніальныхъ художника, которые меня пробудили, увлекли.

* * *

Когда мой уважаемый коллега изъ Москвы съ необыкновеннымъ восторгомъ отзывался объ А. Никишѣ (въ своей апрѣльской корреспонденціи), назвавъ его *великимъ* капельмейстеромъ, я скептически подумалъ про себя: „ого! да вѣдь москвичи чуть ли не всѣхъ чудеснѣйшихъ нѣмецкихъ и французскихъ дирижеровъ перевидѣли и переслышали—и вдругъ этотъ—такой великій!“ а потомъ, пробѣжавъ программу перваго концерта въ память Чайковскаго и прочти названія 5 симфоніи, В-moll'наго концерта, Ромео и Джульеты и вариаций изъ 3 сюиты, совершенно какъ бы подтвердилъ свое недовѣріе. 5 симфонія! Да вѣдь три раза, по крайней мѣрѣ, ее слышали здѣсь, и всѣ

признали ее наиболѣе слабой изъ симфоній Чайковскаго. „Ромео“ намъ не въ диковинку, В-moll'ный концертъ прекрасенъ, но всѣ его знаютъ и онъ ничуть къ дирижеру не относится, а вариации... да вѣдь ихъ въ прошломъ году чудесно (даже исключительно чудесно) исполнилъ г. Эрдмансдерферъ.

Но вотъ наступилъ концертъ. Къ дирижерской эстрадѣ скромно, почти незамѣтно, проходитъ человекъ—это дирижеръ Никишъ. Его принимаютъ по обыкновенію хорошо. Начинается 5 симфонія. Да нѣтъ же!—Это не пятая симфонія—тамъ начало скучное, блѣдное, а здѣсь какое то суровое, почти мрачное: послѣ скучной вступительной темы тамъ мелькало что-то сѣрое, малопонятное; главная тема фаготовъ вѣдь производила чуть ли не одно курьезное впечатлѣніе, а вся разработка—интересная для музыкальныхъ техниковъ—неминуемое, тягучее развитіе ея. Что же теперь,—появилась какая то душа, мелодія каждаго инструмента, мелодія цѣлаго оркестра. Васъ гонить, вы чувствуете, что-то суровое, страстное, отнюдь не блѣдное лицо, а грустное, выразительное, живое!.. Да, такъ могла ожить эта симфонія только въ передачѣ геніальнаго дирижера! Нота за нотой, тактъ за тактомъ, выступаютъ фразы, образы, одно чувство смѣняется другимъ, характеръ каждой части выясняется—слухъ съ напряженнымъ вниманіемъ слѣдитъ уже за развитіемъ этого *превосходнаго* произведенія.

Никто не могъ предчувствовать, что представляла изъ себя эта 5 симфонія Чайковскаго,—какъ музыкантами, такъ и публикой считавшаяся неудачной,—теперь она выяснилась, и еще одна-двѣ такихъ передачи и это произведеніе очистится отъ прежнихъ смутныхъ оковъ, его поймутъ, оценятъ, полюбятъ. Пятая симфонія дѣйствительно „преддверіе шестой“, какъ счастливо выразился г. Липаевъ, и она можетъ объяснить многое въ таинственной „лебединой пѣснѣ“ Чайковскаго. Не слышавшему ее въ исполненіи Никиша, трудно представить ея красоту, ея своеобразность, ея глубокое чувство, полное нервности, горячности, движенія. Въ ней больше движенія, нежели въ шестой; та—точно послѣдній порывъ безумнаго, страстнаго, мучительнаго счастья,—она начинается съ самаго болѣзненнаго, глубокаго, ужаснаго покоя, и приходитъ къ тому же ужасаю-

шему, но уже бездыханному покою. Последніе аккорды и тихіе удары въ оркестрѣ передъ кодой финала—тѣже стихающія конвульсіи скончавшейся графини въ „Пиковой дамѣ“. только, въ пестрой симфоніи, есть что-то болѣе сильное, трагическое, нежели въ драматическомъ (хотя и гениально переданномъ) концѣ старухи. 5 симфонія, какъ я сказалъ, болѣе жива, болѣе увлекательна, энергична, но и въ ней есть уже та „стучащая въ дверь судьба“, которая такъ нервно и великолѣпно прошла красной нитью черезъ всѣ лучшія созданія Чайковскаго. *Andante* этой симфоніи нѣжно, прелестно: но оно смолкаетъ точно въ самыхъ химерическихъ, едва замѣтныхъ судорогахъ и вдругъ,—въ оркестрѣ точно взрывъ, пробуждающій отъ этого чувства. Никишъ передалъ его *исключительно*. Онъ ведетъ слушателя туда и показываетъ то, куда и что художникъ хотѣлъ повести и показать.

Такъ было съ 5-й симфоніей, такъ было и съ „Ромео“, и съ „Варіаціями“. Въ первой, чудесной фантазій, несравненно рельефнѣе выступили образы, которые вдохновили Чайковскаго создать эту въ высшей степени прелестную пьесу. Нѣжный и страстный дуэтъ—удался Никишу какъ никакому изъ русскихъ дирижеровъ, слышанныхъ мною. Въ „Варіаціяхъ“, которая въ прошломъ году г. Эрдмансдерферъ дѣйствительно передалъ отлично, А. Никишъ показалъ превосходную технику оркестра и особенно выдѣлилъ *полонезъ*, нарисовавъ цѣлую картину, сочную, красивую, пышную.

Стараясь постигнуть причину, благодаря которой Никишъ приковалъ къ себѣ оркестръ и при помощи его создавалъ нѣчто дѣйствительно великое и тѣмъ самымъ не только увлекалъ слушателей и доставлялъ имъ самое рѣдкое и высокое наслажденіе но и дѣйствовалъ *правдиво* благотворно—я вспомнилъ статью другого нѣмецкаго дирижера (называю Никиша *нѣмецкимъ* дирижеромъ—не смотря на его венгерское происхожденіе, потому что его дѣятельность принадлежитъ Германіи)—Ф. Вейнгартнера. Главнымъ основаніемъ въ дирижированіи Вейнгартнеръ кладетъ „*пониманіе мелоса художественнаго произведенія*“. В. приводитъ слѣдующія слова Вагнера объ одномъ изъ исполненій (въ Парижѣ, въ 1839 г.) 9-й симфоніи Бетховена: „я понялъ въ чемъ заключалась тайна

счастливаго разрѣшенія задачи. Оркестръ научился узновать въ каждомъ тактѣ бетховенскую *мелодію*: и эту мелодію оркестръ *тылъ*. — *Тайна въ этомъ и заключалась*“. Но ноты сами по себѣ, конечно, не дадутъ музыкантамъ постиженія этой тайны; она должна быть внушена другимъ *гениемъ*—исполнителемъ; и это *непосредственное сообщеніе* музыкантамъ того, что происходитъ одновременно въ душѣ, сердцѣ и во всѣхъ чувствахъ дирижера—которые двигаются художественнымъ созданіемъ—это-то „непосредственное сообщеніе“ (беру формулу Вейнгартнера) и является вторымъ базисомъ дирижированія—творчества.

Такимъ именно гениемъ, достигшимъ мелосъ пятой симфоніи и другихъ произведеній Чайковскаго, непосредственно передавшимъ этотъ мелосъ исполнителямъ—оркестрантамъ и въ связи съ ними производшимъ новое, непостижимо прекрасное, обаятельное висчатлѣніе—и явился дирижеръ Никишъ, натура рѣдкая, исключительная, способная пробудить, какъ пробуждаетъ чистый солнечный лучъ. Въ его наружномъ спокойствіи скрыта сила; въ образахъ, рисуемыхъ имъ, дышетъ живая душа.

Только такіе артисты двигаютъ искусство.

Ник. Финдейзенъ.

Р. S. Еще многое хотѣлось бы сказать объ А. Никишѣ, какъ о дирижерѣ—всего сразу не перескажешь. Онъ обѣщалъ пріѣхать къ намъ;—это будетъ къ нашему счастью. Тогда, надѣюсь, придется сказать о немъ больше и подробнѣе.

Въ своемъ отчетѣ я ничего не сказала объ исполненіи В-молл'аго концерта г. Сапельниковымъ. Это—одинъ изъ наиболѣе талантливыхъ русскихъ пианистовъ; онъ постоянно совершенствуется, не стоитъ на одномъ мѣстѣ. Быть можетъ причиной этому служить то обстоятельство, что г. Сапельниковъ живетъ не въ нашей тинистой атмосферѣ, а дышетъ вольнымъ воздухомъ художественнаго міра Германіи. Онъ передалъ концертъ чрезвычайно удачно, толково, съ большой экспрессіей. Самый концертъ тоже предсталъ въ значительную другомъ освѣщеніи, нежели обыкновенно—оркестръ подъ управленіемъ Никиша—былъ волшебный. Вступленіе—роскошное, положительно единственное по всей красотѣ, сочности и широтѣ, въ литературѣ фортепианныхъ концертовъ,—затѣмъ нѣжные аккор-

ды *andante*, съ чарующей темой и далье съ прозрачными спускающимися аккордами струнныхъ, и, наконецъ, торжественное, ликующее, свѣтлое заключеніе финала ($\frac{3}{4}$)—все это вышло необычно картинно, прелестно или ярко колоритно. Припоминается мнѣ, что этотъ концертъ былъ посвященъ первоначально Н. Рубинштейну, который его не хотѣлъ или не могъ понять. Чайковскій въ сердцахъ посвятилъ его тогда покойному Бюлову и великій артистъ производилъ съ нимъ чудеса. Это былъ отличный урокъ русскимъ музыкантамъ. Другой урокъ далъ теперь Артуръ Никишъ, выдѣливъ въ самостоятельное дѣло—прекрасное, высоко художественное—партію оркестра, чего прежде у насъ также никогда не было.

Торжественное открытіе новаго зданія Спб. Консерваторіи

12-го ноября, состоялось открытіе зданія с.-петербургской консерваторіи при исключительной, торжественной обстановкѣ. Торжество открытія удостоили своимъ присутствіемъ Ихъ Императорскія Величества Государь Императоръ Николай Александровичъ и Государыня Императрица Александра Ѳеодоровна, въ сопровожденіи Особъ Императорской Фамиліи и блестящей свиты.

Къ 5 часамъ дня начался съѣздъ приглашенныхъ лицъ, которыя собирались въ большомъ залѣ консерваторіи. Залъ, весь залитый электрическимъ свѣтомъ, представлялъ необычайно красивое зрѣлище. Царская ложа и эстрада декорированы тропическими растениями. Въ нишахъ по бокамъ сцены бюсты Ихъ Величествъ въ гириандахъ изъ живой зелени, эффектно освѣщенныхъ электрическими лампочками. Эстрада (сцена) была особенно эффектна, когда на ней размѣстились хоръ, оркестръ и друг. учащіеся въ консерваторіи. На первомъ планѣ стояли консерваторки, участвовавшія въ хорѣ, въ бѣлыхъ нарядахъ; за ними полукругомъ размѣстились участвовавшіе въ оркестрѣ и хористы, а далье—живописныя группы учащихъся, на которыхъ падалъ свѣтъ, точно лунный. Къ 6 часамъ вечера, времени прибытія Ихъ Императорскихъ Величествъ, въ большомъ залѣ собралось многочисленное блестящее общество. Здѣсь находились: предсѣдатель комитета министровъ статсъ-се-

кретарь И. Н. Дурново, члены государственнаго совѣта г.-ад. графъ Н. П. Игнатьевъ, генералы Гавецкій и Роопъ, статсъ-секретарь Вешняковъ, д. т. с. фонъ Дервизъ, М. Н. Галкинъ-Враскій, министры: внутреннихъ дѣлъ И. А. Горемыкинъ, финансовъ статсъ-секретарь С. Ю. Витте, земледѣлія и государственныхъ имуществъ А. С. Ермоловъ, государственный контролеръ Т. И. Филипповъ, управляющій морскимъ министерствомъ г.-ад. Тыртовъ, товарищъ министра внутреннихъ дѣлъ сенаторъ Искуль фонъ-Гильдебандъ и т. с. Долгово-Сабуровъ, товарищъ оберъ-прокура св. сѣнода сенаторъ В. К. Саблеръ, оберъ-церемоніймейстеры кн. Долгорукій и кн. Трубецкой, оберъ-гофмаршалъ графъ Бенкендорфъ, сенаторы графъ Бобринскій, Гартлевичъ, Герке и др., тайный сов. Никоновъ, директоръ Императорскихъ театровъ оберъ-гофмейстеръ Всеволожскій, почетный опекунъ г.-л. фонъ-Валь, спб. городской голова В. А. Ратьковъ - Рожновъ, управляющій капиуломъ орденовъ Н. Н. Пановъ, спб. губернаторъ графъ Толь, спб. комендантъ, спб. градоначальникъ и мн. др. Въ числѣ присутствовавшихъ находились также многіе музыкальные дѣятели, артисты и артистки Императорскихъ театровъ, литераторы и др.

Къ этому-же времени въ помещеніе консерваторіи прибыли Ихъ Императорскія Высочества Великіе князья Владиміръ Александровичъ, Константинъ Константиновичъ, Михаль Николаевичъ, Сергій Михайловичъ, Великая Княгиня Марія Павловна, Княгиня Анастасія Николаевна Романовская, герцогиня Лейхтенбергская. Ихъ Высочества Принцъ Александръ Петровичъ Ольденбургскій и Георгій Михайловичъ Мекленбургъ-Стрелицкій, а также министръ Императорскаго Двора графъ И. И. Воронцовъ-Данковъ и его помощникъ г.-ад. Фредериксъ.

Ровно въ 6 час. прибыли Ихъ Императорскія Величества Государь Императоръ Николай Александровичъ и Государыня Императрица Александра Ѳеодоровна. Ихъ Величества были встрѣчены Его Высочествомъ Великимъ Княземъ Константиномъ Константиновичемъ, какъ представителемъ Августѣйшаго предсѣдателя общества, вице-президентомъ Императорскаго русскаго музыкальнаго общества статсъ-секретаремъ Н. И. Стояновскимъ, предсѣ-

дательем дирекціи сиб. отдѣленія г.-л. Кюи и директоромъ консерваторіи А. И. Иогансеномъ. На лѣстницѣ шпалерами стояли ученицы консерваторіи. Ихъ Величества прошли въ консерваторскую церковь, гдѣ были встрѣчены священникомъ съ крестомъ. Хоръ консерваторіи исполнилъ „Спаси, Господи, люди Твоя“. Послѣ краткой эктени съ многолѣтіемъ Ихъ Величества прошли въ малый залъ консерваторіи, гдѣ были собраны члены Высочайше утвержденной стоительной коммисіи, главной и мѣстной дирекціи, всѣ лица учебнаго персонала и служащіе по администраціи консерваторіи. Стоявшіе здѣсь малолѣтніе учащіеся привѣтствовали Ихъ Величества краткимъ нагѣвомъ соч. проф. А. И. Рубца. Упомянутыя лица имѣли счастье быть представленными Ихъ Величествамъ группами.

Когда Ихъ Величества вошли въ большой залъ и заняли приготовленные мѣста, предсѣдатель дирекціи сиб. отдѣленія Императорскаго русскаго музыкальнаго общества г.-л. Ц. А. Кюи произнесъ слѣдующую рѣчь:

«Ваши Императорскія Величества,
Ваши Императорскія Высочества,
Милостивые Государыни и Государя.

Музыкальная жизнь Петербурга измѣнилась за послѣднія шестьдесятъ лѣтъ къ лучшему до неузнаваемаго. Въ то время вся музыка сосредоточивалась почти исключительно въ итальянской оперѣ, своего искусства у насъ не было. Теперь, можемъ это сказать безъ самообольщенія, у насъ есть свое искусство во всѣхъ его разнообразныхъ формахъ, искусство сильное, мощное, оригинальное, за которымъ въ Западной Европѣ слѣдятъ съ интересомъ и уваженіемъ.

Причина такого быстрого и благопріятнаго поворота дѣла двѣ. Первая—появленіе Глинки и послѣдъ за нимъ цѣлаго ряда такихъ талантливыхъ русскихъ композиторовъ, какъ Даргомыжскій, Сѣровъ, Рубинштейнъ, Бородинъ, Балакиревъ, Мусоргскій, Чайковскій, Римскій-Корсаковъ. И что замѣчательно: при общей ихъ талантливости эти композиторы вовсе другъ на друга не похожи, каждый изъ нихъ имѣетъ собственный, оригинальный обликъ. Вторая причина—основаніе Императорскаго русскаго музыкальнаго общества и консерваторіи.

Въ концѣ 50-хъ годовъ, несмотря на свою молодость, А. Г. Рубинштейнъ былъ весьма популяренъ въ Петербургѣ, благодаря своей выдающейся талантливости и обаянію своей личности. Рубинштейнъ былъ преданъ искусству горячо и

безкорыстно. Онъ скорбѣлъ о жалкомъ положеніи музыки у насъ. У него и возникла мысль основать русское музыкальное общество, а затѣмъ и консерваторію. Во главѣ дѣла стали: графъ Матвій Юрьевичъ Вельгорскій, А. Г. Рубинштейнъ, В. А. Кологривовъ, Д. В. Стасовъ и Д. В. Каншинъ. Благодаря ихъ энергіи и особенно благодаря высокому покровительству Великой Княгини Елены Павловны, нашей первой Августѣйшей Покровительницы, уставъ общества былъ утвержденъ въ 1859 году и дѣятельность общества началась.

Главной своею задачей, общество положило «распространеніе музыкальнаго образованія въ Россіи, развитіе всѣхъ отраслей музыкальнаго искусства и поощреніе способныхъ русскихъ художниковъ».

Средствами для достиженія этого послужили симфоническіе концерты, квартетныя собранія и музыкальныя учебныя заведенія.

Въ первый же годъ своего существованія, общество дало 10 симфоническихъ концертовъ, причѣмъ тутъ же было принято за правило исполнять въ каждомъ не менѣе одного произведенія русскихъ авторовъ.

Концерты русскаго музыкальнаго общества начались скромно, подъ управленіемъ А. Г. Рубинштейна, въ залѣ Думы, потомъ, благодаря увеличивающемуся числу слушателей, перешли въ залъ Благороднаго собранія, потомъ въ залъ Дворянскаго собранія, а съ нынѣшняго сезона они будутъ происходить въ этомъ предѣльномъ залѣ, въ которомъ мы находимся. Всѣхъ концертовъ, за все время 37-лѣтняго существованія русскаго музыкальнаго общества, было дано около 370. Въ нихъ мы обстоятельно познакомились съ западной музыкальной симфонической литературой, до тѣхъ поръ мало извѣстной; въ нихъ были исполнены, впервые въ первый разъ произведенія многихъ нашихъ композиторовъ, именами которыхъ мы теперь можемъ справедливо гордиться.

Такъ же скромно начались и квартетныя собранія.

Туго они посѣщались сначала. Публика считала камерную музыку сухой, скучной, ученой. Но, мало по малу, благодаря настойчивости и успѣхамъ нашихъ перворазрядныхъ квартетистовъ Давыдова, Пиккеля, Вейкмана, Ауэра, Вержбиловича, Хильдебранда, эти предубѣжденія были разсѣяны, и въ настоящее время, этотъ благородный родъ музыки имѣетъ много искреннихъ поклонниковъ. Всѣхъ квартетныхъ собраній состоялось около 250.

Кромѣ того, русское музыкальное общество неоднократно назначало конкурсы и выдавало пре-

ми на равны музыкальныя сочиненія русскихъ авторовъ.

Далье, въ 1879 г., музыкальное общество рѣшило выдавать отечественнымъ композиторамъ гонораръ за всякое сочиненіе, исполненное въ его концертахъ, какъ это дѣлается заграничей. Но чего у насъ до сихъ поръ не было и нѣтъ. (У насъ оплачиваются только оперныя представленія).

Вторымъ средствомъ для «распространенія музыкальнаго образованія въ Россіи» послужили, какъ было сказано, музыкальныя учебныя заведенія.

Русское музыкальное общество тотчасъ послѣ своего основанія открыло, съ соизволенія Великой Княгини Елены Павловны, въ Михайловскомъ дворцѣ «музыкальные классы», въ которыхъ за ничтожную плату (по рублю за часъ), лучшіе преподаватели обучали пѣнію, теорію, игрѣ на фортепиано, на скрипкѣ. Эти «классы» послужили основаніемъ нашей петербургской консерваторіи, которая была открыта въ 1862 г. подъ названіемъ «музыкальнаго училища». Первымъ его директоромъ былъ А. Г. Рубинштейнъ, инспекторомъ—В. А. Кологривовъ, а преподавателями—такія выдающіяся личности, какъ Дрейшокъ, Герке, Лешетяцкій, Вьявскій, Заремба, Давыдовъ, Ниссенъ-Саломанъ, не считая самого Рубинштейна. Немудрено, что при такихъ счастливыхъ условіяхъ училище сразу стало прочно и въ первый же годъ своего существованія привлекло 179 учениковъ и ученицъ.

Съ тѣхъ поръ училище постепенно расширяется и нравственное его значеніе растетъ. Еще въ 1862 г. при немъ были открыты научныя классы. Въ 1866 г. оно было переименовано въ консерваторію. Въ 1866 г. оно было причислено къ разряду высшихъ учебныхъ заведеній. Число ея учениковъ быстро возросло до 700 слышномъ чловѣкъ. Въѣсть съ тѣмъ расширилось и ея помѣщеніе. Первоначально она помѣщалась въ одномъ изъ домовъ Демидовскаго переулка; въ 1865 году ей былъ пожалованъ на собственность домъ на Загородномъ проспектѣ (принадлежавшій департаменту неокладныхъ сборовъ); въ 1868 году ей было предоставлено помѣщеніе въ домъ министерства внутреннихъ дѣлъ; нынѣ мы здѣсь правимъ ея новоселье.

Консерваторія вступила въ 35-й годъ своего существованія.

Состоявшіе за это время 32 выпуска дали Россіи не мало выдающихся музыкальныхъ дѣятелей-педагоговъ, виртуозовъ, капельмейстеровъ, музыкальныхъ критиковъ, композиторовъ. Доказательствомъ этому служатъ имена Есиповой, Лавровской, Каменской, Вержбиломча, директора

московской консерваторіи Сафонова, капельмейстера Альтана, музыкальнаго критика Лароша, композиторовъ Лядова, Аренскаго и, наконецъ, славное и популярное имя Чайковскаго. И къ этимъ именамъ можно было-бы присовокупить немало другихъ, пользующихся заслуженной и почетной извѣстностью.

Музыкальное общество не ограничилось основаніемъ петербургской консерваторіи. Оно распространило свою дѣятельность по всей Россіи. Въ настоящее время оно насчитываетъ, кромѣ московской консерваторіи, основанной Н. Г. Рубинштейномъ въ 1866 г., 10 училищъ и музыкальныхъ классовъ и 17 отдѣленій.

Изъ этого краткаго очерка мы видимъ, какъ успѣшно и быстро развивалась дѣятельность русскаго музыкальнаго общества и петербургской консерваторіи. Этимъ успѣхомъ онъ обязанъ сочувствію своихъ Государей, сочувствію своихъ Августѣйшихъ покровителей и сочувствію частныхъ лицъ.

Многія частныя лица оказывали всякаго рода вниманіе и поддержку консерваторіи и ея участникамъ. Такъ, въ 1870 г., однимъ изъ директоровъ консерваторіи Азанчевскій принесъ консерваторіи въ даръ свою библиотеку, состоящую болѣе чѣмъ изъ 3,000 томовъ. Въ 1878 г., по инициативѣ супруги директора консерваторіи Давыдова, были открыты дешевыя квартиры для недостаточныхъ учениковъ. В. Н. Карамзинъ завѣщаль консерваторіи 10,000 р., В. П. Боткинъ и М. С. Копратьевъ—по 15,000 р., К. М. Серебряковъ пожертвовалъ 15,000 р., С. П. фонъ-Дервизъ 230,000 р., все это въ пользу учениковъ. Эти пожертвованія дали возможность консерваторіи нѣтъ въ настоящее время 226 стипендіатовъ и бесплатныхъ учениковъ.

Августѣйшіе покровители общества Ихъ Императорскія Высочества Великая Княгиня Елена Павловна, Великій Князь Константинъ Николаевичъ и Великая Княгиня Александра Иосифовна всегда оказывали обществу высокую нравственную и матеріальную помощь, принимали личное участіе въ дѣлахъ общества, не переставали о немъ заботиться и поддерживать его, особенно въ тяжелыя минуты его существованія, безъ которыхъ ни чловѣку, ни учрежденію не прожить на свѣтѣ.

Наконецъ, Государи наши многократно оказывали обществу свою милость и благорасположеніе.

Въ 1869 г. Императоръ Александръ II назначилъ консерваторіи ежегодное пособіе въ 15,000 рублей.

Въ 1873 г. русскому музыкальному обществу, по представленію Великаго Князя Константина

Империатрица, было даровано званіе *Императорской*.

Въ 1883 г. Государю Императору Александру III угодно было сдѣлать слѣдующую надпись на докладъ сенатора Марковича о дѣятельности общества: «*Желаю отъ души еще болѣею развѣтвію этому полезному и благородному учрежденію*».

Въ 1888 г. консерваторія удостоилась посыланія Государя Императора съ Государыней Императрицей, причѣмъ, при отбытіи изъ консерваторіи, помѣщавшейся тогда въ домѣ министерства внутреннихъ дѣлъ. Государь выразилъ надежду «*послѣднѣе въ слѣдующій разъ консерваторію въ другомъ болѣе удобномъ помѣщеніи*».

Въ томъ же году Государь Императоръ выразилъ Рубинштейну, что «*надо похлопотать объ улучшеніи помѣщенія консерваторіи*», а въ слѣдующемъ году, по милостивому ходатайству Великой Княгини Александры Іосифовны, воспослѣдовало Высочайшее повелѣніе «*передать зданіе Большого театра въ постоянное пользованіе санктпетербургской консерваторіи*».

Въ 1891 г. планъ перестройки Большого театра былъ Высочайше одобренъ, работы начались и благополучно доведены до конца, благодаря щедротамъ Государя, горячему участию нашей Августѣйшей Покровительницы и неустаннымъ заботамъ вице-предсѣдателя главной дирекціи статсъ-секретаря Стояповскаго.

Нынче, въ торжественный день открытія новаго зданія консерваторіи, мы осчастливлены присутствіемъ Ихъ Императорскихъ Величествъ. Какъ не видѣть въ этомъ доказательства, что, подобно своему державному Дѣду и Отцу, и нашъ Монархъ относится благосклонно къ нашему дѣду?

Соединимъ же наши силы во-едино, чтобы оказаться достойными всѣхъ этихъ великихъ милостей, будемъ дружно работать на славу нашего Государя, нашего Отечества и нашего русскаго искусства, и да сольются эти пожеланія съ торжественными звуками нашего народнаго гимна.

Послѣднія слова оратора слились съ раздавшимися звуками гимна, послѣ котораго долго не смолкало „ура!“ Затѣмъ оркестръ и хоръ, подъ управленіемъ проф. Галкина, исполнили увертюру А. Г. Рубинштейна, которую покойный А. Г. завѣщалъ впервые исполнить въ день открытія консерваторіи. По окончаніи увертюры Ихъ Величества поднялись съ мѣстъ. Снова раздался гимнъ. Въ 7 час. вечера Ихъ Императорскія Величества и Ихъ Императорскія Высочества отбыли изъ консерваторіи при восторженныхъ кликахъ

„ура“ присутствовавшихъ и многочисленной публики, стоявшей на тротуарахъ. Въ 9 час. вечера въ залахъ консерваторіи для учащихся состоялся балъ.

(Нов.).

Опера и концерты.

— 5-го ноября далъ свой первый концертъ въ залѣ Гор. Кред. Общ. извѣстный скрипачъ Францъ Ондричекъ; 22-го ноября онъ далъ 2-й концертъ въ залѣ Двор. Собр. съ участіемъ г-жи Корси и г. Хед. Сальвати. Концертантъ исполнилъ, кромѣ концерта Бруха, пьесы Бейха, Вагнера, Лауба, Паганини и собственную фантазію для скрипки.

— 6 и 12 ноября далъ два концерта Альфредъ Рейзнауэръ въ залѣ Гор. Кред. Общ. съ обычнымъ успѣхомъ.

— 19-го ноября состоялось въ Маріинскомъ театрѣ первое представленіе оперы «Самсонъ и Далила», Сень-Санса. Подробности о спектаклѣ— въ слѣдующемъ номерѣ.

— 21-го ноября состоялось открытіе концертной залы въ новомъ зданіи консерваторіи И. Р. М. О. былъ данъ *русскій историческій* (?) концертъ, подъ управленіемъ гг. Направника и фонъ-Баха. Были исполнены произведенія слѣдующихъ композиторовъ: Львова, Балакирева, Даргомыжскаго, Глазунова, Бородина, Рубинштейна, Кюи, Чайковского, Направника, Римскаго-Корсакова, Аренскаго, Сьрова и Глинки. Таковъ порядокъ программы, составленной курьезно и... неосновательно. Почему подобный концертъ былъ названъ историческимъ, когда изъ него не вошли имена нѣкоторыхъ другихъ русскихъ композиторовъ? Почему выборъ самихъ произведеній отличился крайней... неделекатностью? Почему, напр. изъ сочиненій Рубинштейна (основателя И. Р. М. О.) исполнено всего нѣсколько романсовъ, изъ произведеній Римскаго-Корсакова какіе-то *танцы* изъ «Сябгурочки» (такихъ, разумѣется, въ оперѣ нѣтъ, а есть превосходная *пѣснь* *скомороговъ*)? и почему, наконецъ, самымъ крупнымъ № программы явился финалъ изъ 2-го акта «Кавказскаго плѣнника» Кюи? Всѣ эти волшебства не объяснить, вѣроятно, и Аллахъ, такъ часто упоминаемый въ послѣдней оперѣ!

— 22-го ноября въ залѣ Петровскаго комм. учил. состоялся концертъ скрипачки г-жи М. Гамовецкой. Въ концертѣ приняли участія г-жи Познанская-Рабцевичъ, Муранская и г. Вержбиловичъ.

Разныя извѣстія.

24 октября, по случаю 25-лѣтія профессор. дѣятельности Н. А. Римскаго-Корсакова, въ петербургской консерваторіи состоялось семейное торжество.

Когда собрались все профессора консерватории и члены дирекции русского музыкального общества, сь вице-председателем г. Стояновским во главѣ. Н. А. былъ вызванъ и встрѣченъ единодушными и продолжительными рукоплесканіями. Г. Стояновскій обратился сь поздравленіемъ къ юбиляру и прочелъ привѣтственную телеграмму отъ председательницы общества, Ея И. В. В. К. Александры Іосифовны. Затѣмъ, г. Кюи привѣтствовалъ виновника торжества чтеніемъ адреса отъ спб. отдѣленія русскаго музыкальнаго общества. Отъ консерваторіи передалъ поздравленія директоръ ея, Ю. И. Югансенъ, прочитавъ адресъ, подписанный всѣми товарищами юбиляра. Послѣдній отвѣтилъ на все привѣтствія и поздравленія теплыми словами благодарности и признательности за оказанное ему вниманіе, прибавивъ при этомъ, что, хотя онъ въ спискахъ учениковъ консерваторіи и не числится, но позволяетъ себя считать ея вольно-слушателемъ. Отвѣтъ талантливаго композитора вызвалъ опять дружныя рукоплесканія. Дирекція петербургскаго отдѣленія музыкальнаго общества избрала Н. А. Римскаго-Корсакова своимъ почетнымъ членомъ.

— 25 октября, въ память годовщины смерти—Петра Ильича Чайковскаго, была совершена заупокойная литургія въ Александро-Невской лаврѣ,—въ церкви Св. Духа. Службу совершалъ іеромонахъ Евгенийъ въ соборѣ. Пѣлъ хоръ Невской лавры подъ управленіемъ регента Тернова. Церковь была переполнена желавшими почтить память покойнаго композитора, а также и послушать его духовныя сочиненія, такъ какъ всенощное пѣніе во время литургіи, за исключеніемъ

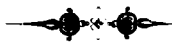
концерта Г. Э. Львовскаго, было составлено изъ произведеній покойнаго художника.

— Въ воскресенье 3-го ноября въ Акварельномъ классѣ Академіи художествъ происходило чествованіе талантливаго архитектора И. П. Ропета, по случаю исполнившагося 25-лѣтія его художественной дѣятельности. Юбилей былъ устроенъ В. В. Стасовымъ и почитателями высоко даровитаго юбиляра. И. П. Ропеть заслужилъ признательность и русскаго музыкальнаго міра, т. е. ему принадлежатъ, напр., рисунки чудесной рѣшетки могилы Глинки, великолѣпнаго памятника Бородина, цѣлый рядъ превосходныхъ адресовъ русскимъ музыкантамъ, рисунки композицій п. между прочимъ, прелестный рисунокъ юбилейной афиши «Руслана и Людмила». Л. И. Шестакова прислала телеграмму. Заслуженная Ропетомъ признательность русскаго музыкальнаго міра выразилась всего еще въ одной только телеграммѣ...

Со своей стороны приносимъ высоко талантливому юбиляру нашъ самый искренній привѣтъ!

— Руководство къ исторіи музыки Л. Турыгина одобрено Ученымъ Комитетомъ Министерства Народнаго Просвѣщенія для ученическихъ, старшаго возраста, библиотекъ среднихъ учебныхъ заведеній, мужскихъ и женскихъ.

— Спектакли частной русской оперы въ залѣ Кононова, подъ управленіемъ г-жи Шмидгофъ и г. Любимова, уже прекратились. Безъ сомнѣнія эта антреприза продолжалась бы дольше, нежели 1—2 мѣсяца, если бы она пользовалась симпатіями публики. Но привлечь таковую посредствомъ постановками, или старымъ, всѣмъ надѣвшимся репертуаромъ—конечно нельзя!



МУЗЫКА ВЪ ПРОВИНЦІИ.

Пенза. (25-лѣтній юбилей А. Н. Карасева). 8 ноября скромно праздновалъ 25-ти лѣтіе своей служебной дѣятельности преподаватель 3-го городского училища Алексѣй Николаевичъ Карасевъ. Въ 10 часовъ утра, въ зданіи училища, въ присутствіи всѣхъ учениковъ и преподавателей, законоучителемъ священникомъ І. К. Любимовымъ, было совершено благодарственное молебствіе съ провозглашеніемъ многолѣтія по чину, а въ заключеніи учащимъ, учащимся и виновнику торжества. На молебствіи присутствовали: инспекторъ народныхъ училищъ Н. Н. Ивановъ и попечитель училища статскій совѣтникъ А. Е. По-

повъ. Послѣ сего отъ виновника праздника были рождены всѣмъ ученикамъ училища гостиницы. Въ 12 часу дня было совершено молебствіе въ 4-мъ городскомъ училищѣ, которое въ этотъ же день праздновало 25-лѣтній юбилей своего открытія. Въ этомъ училищѣ начиналъ свою службу Алексѣй Николаевичъ. На молебствіи присутствовалъ инспекторъ народныхъ училищъ, попечитель училища Э. А. Полумордвиновъ, а равно и приглашенный сюда, какъ первый по времени учитель, А. Н. Въ 1 часъ дня въ квартиру Алексѣя Николаевича прибыли представители различныхъ учрежденій и отдѣльные лица, желав-

ние почтеть его. Отъ городского управленія явилась депутация, во главѣ съ городскимъ головою Н. Т. Евстифьевымъ, въ составъ которой входили слѣдующія лица: члены управы — И. В. Сивохоля, М. Е. Ивановскій, В. И. Мораховскій, гласные думы и вмѣстѣ съ тѣмъ попечители городскихъ училищъ: д. с. совѣтникъ В. Х. Хохряковъ, А. Е. Поповъ, А. А. Гарфъ, К. Е. Бартмеръ и Ф. А. Полумордвиновъ. Въ краткомъ привѣтствіи, обращенномъ къ Алексію Николаевичу, городской голова, выразивъ ему свои благопожеланія въ столь радостный для него день, сказавъ, что плодотворная 25-лѣтняя дѣятельность А. Н. достойно оценена городской думой, которая, въ засѣданіи 6 сего ноября, назначила ему пенсію. Отъ имени всего города Николай Тимофеевичъ принесъ А. Н. глубокую благодарность за его полевную службу на поприщѣ народнаго просвѣщенія, другіе гласные думы присоединили сюда и свои искреннія пожеланія, поздравивъ А. Н. съ знаменательнымъ днемъ его жизни. При этомъ В. Х. Хохряковъ высказавъ, что онъ, въ теченія своей 40-лѣтней педагогической дѣятельности въ Пензѣ, въ первый разъ видитъ такую справедливую ея оценку со стороны городского управленія. Кромѣ представителей отъ города, явились поздравить А. Н. многіе знакомые и сотрудники на педагогическомъ и литературномъ поприщѣ. Здѣсь присутствовали: директоръ учительской семинаріи А. А. Остроумовъ, инспекторъ народныхъ училищъ Н. Н. Ивановъ, членъ окружнаго суда В. А. Волжинъ, наблюдатель церковно-приходскихъ школъ пензенской епархіи С. А. Пономаревъ, редакторъ Губернскихъ Вѣдомостей В. П. Поповъ, бывший редакторъ И. В. Страховъ и многіе другіе. Радужный хозяинъ предложилъ собравшимся скромную трапезу, во время которой были получены и прочтены многочисленныя привѣтствія, телеграммы и письма. Въ ряду ихъ обращаютъ на себя вниманіе слѣдующія. Служащій въ Пензенскомъ землемѣрномъ училищѣ въ своемъ привѣтствіи, между прочимъ, пишетъ: *«служеніе дѣлу народнаго образованія благородно и почтенно, но Васъ, А. Н., еще болѣе возвышаютъ труды Ваши по церковному и свѣтскому пѣнію. Пусть же ученики ваши воссоздадутъ преподаваемые вами мотивы въ молебны ко Всевышнему, да продлитъ Онь дни Ваши на пользу и просвѣщеніе нашего любезнаго Отечества»*,

Служивцы А. Н. въ Пензенской женской гимназіи, приславъ ему по русскому обычаю хлѣбъ-соль, выразили сердечныя пожеланія, чтобы онъ продолжалъ свое полевное дѣло «съ той-же неутомимой энергіей», которая отличала его досель. Поздравленіе украшено художественно-исполнен-

ной виньеткой. Директоръ 2-й Пензенской гимназіи П. И. Поповъ, принося А. Н. искреннее сердечное поздравленіе отъ лица всей гимназіи, въ которой А. Н. много лѣтъ трудился съ большимъ усердіемъ и съ большимъ успѣхомъ, выражаетъ пожеланіе, чтобы Господь продлилъ его жизнь еще на многіе и многіе годы. Лестное поздравленіе получено отъ г. Директора народныхъ училищъ Тамбовской губерніи Д. В. Ильченко съ приглашеніемъ руководить курсами въ Тамбовѣ лѣтомъ этого года. Воспитанницы VIII класса Пензенской женской гимназіи принесли свое искреннее поздравленіе, украсивъ его изящной виньеткой съ музыкальными атрибутами. Изъ отдаленнаго Екатеринодара, гдѣ миновавшимъ лѣтомъ А. Н. руководилъ курсами пѣнія, получены многія привѣтствія. Напримѣръ, Екатеринодарское Александро-Невское братство въ своей телеграммѣ, принося уважаемому юбиляру свое привѣтствіе, «молить Бога о дарованіи ему долголѣтствія, здравія и о продленіи его общепользительной просвѣтительской дѣятельности».

Редакторъ областныхъ Кубанскихъ вѣдомостей В. В. Скиданъ, между прочимъ, выражаетъ пожеланіе, «чтобы у насъ на Руси было побольше такихъ ревностныхъ, горячо преданныхъ, идеальныхъ сѣятелей на славной нивѣ народнаго просвѣщенія».

Членъ кубанскаго статистическаго комитета и директоръ муз. кружка А. Д. Бягдаевъ, поздравляя А. Н.—принесъ ему въ даръ на память о Кубани, гдѣ о немъ съ восторгомъ вспоминаютъ его ученики,—«Пѣсни Кубанскихъ казаковъ».

Кромѣ того, А. Н. принесены телеграфныя и письменныя поздравленія отъ многихъ изъ его бывшихъ учениковъ и ученицъ, сослуживцевъ, слушателей и слушательницъ курсовъ и классовъ хорового пѣнія и почитателей. Всѣ онъ отличаются задумчивостью и глубокою искренностью, свидѣтельствуя о томъ, какими большими симпатіями пользуется достоцвѣтный А. Н. Въ своемъ письмѣ одинъ изъ бывшихъ учителей, пишетъ, между прочимъ, слѣдующее:

«Въ тотъ день, когда съ разныхъ сторонъ Россіи, и особенно съ юга, какъ ласточки весной летятъ на сѣверъ, шлются вамъ привѣтственныя письма, и я спѣшу послать вамъ свой искренній привѣтъ. Если бы всѣ эти листы бумага были бы лавровыми листьями и всѣ пожеланія—ароматомъ рѣдкихъ цвѣтовъ, то вы бы оказались вполне достойнымъ носителемъ вѣнка сплетеннаго изъ нихъ. Алексѣй Николаевичъ! Чувство, побуждающее меня писать въ настоящую минуту, это не чувство благодарности за ваши родственныя и сердечныя отношенія и за всяческое содѣйст-

рие моему музыкальному развитию, итъ за все это я пока пребываю у васъ въ долгу.

«Чувство, наполняющее мою душу и пробивающееся наружу въ каждомъ моемъ словѣ,—глубокое и искреннее уваженіе къ человѣку, прослужившему 25 лѣтъ народнымъ учителемъ, 25 лѣтъ! Легко сказать... Сколько успѣетъ народитесь молодыхъ силъ и увянуть, сраженныхъ безжалостной рукою смерти, а ты всю дня въ день, изъ года въ годъ трудился въ потѣ лица надъ однимъ дѣломъ и не видишь и не ждешь себѣ земной награды... Сказавъ далѣе о томъ, что имена народныхъ учителей безслѣдно исчезаютъ въ исторіи, авторъ пишетъ: «А ты, народный учитель? Всегда-ли будетъ поставленъ крестъ на твоей могилѣ? Всегда ли на старости лѣтъ ты найдешь покой душевный и тѣлесный, всегда ли отпразднуютъ юбилей твоей 25-лѣтней безкорыстной дѣятельности? Великіе ученые и гениальные мыслители своими открытіями и возвышенными идеями служатъ человечеству, но ихъ глаголъ не достигаетъ народной массы и тутъ-то на помощь является народный учитель. Онъ служитъ посредникомъ между гениями и народной массой и безъ него народъ продолжалъ бы невѣжество и тьмѣ, несмотря на славныя имена, украшающія исторію. Не могу подписать болѣе удачнаго выраженія благодарности народа къ его учителю, какъ только привести слова поэта: «Сѣйте разумное, доброе, вѣчное, сѣйте!.. Спасибо сердечное вамъ скажетъ русскій народъ».

Съ особымъ интересомъ присутствовавшіе разсматривали № 11-й «Русской музыкальной газеты», гдѣ помѣщенъ портретъ А. Н. и отзывъ объ его дѣятельности, при чемъ онъ названъ «первымъ русскимъ народнымъ музыкальнымъ учителемъ».

Во время завтрака были выражены виновнику торжества самыя искреннія пожеланія, которыя принимались съ большимъ одушевленіемъ. Тутъ же мѣстный поэтъ А. А. Богдановъ произнесъ составленное имъ въ этотъ день глубокопрочувствованное стихотвореніе.

Ты училъ четверть вѣка.
Свѣточъ знанья въ умы проливалъ:
Этимъ знаньемъ любовь человѣка
Безкорыстную тѣя проявлялъ.

* * *

И въ порывахъ высокихъ стремленій
Врѣнья пѣдъ старался ты быть.
Съ юныхъ лѣтъ не страшася лишей,
Ты сумѣлъ ало въ борьбѣ побѣдить.

* * *

Если-бъ, если-бъ всегда до могилы
Былъ ты врѣнью идеямъ святымъ.

И, собираясь съ новою силой,
Даль-бы волю порывамъ благимъ?!

* * *

Въ своихъ чудныхъ твореньяхъ собою
Много знанія ты проявилъ;
Видѣвъ въ нихъ ты съ своею душою,
Какъ искусству ты свято служилъ.

* * *

Другъ учитель! великое дѣло—
Это дѣло учителемъ быть.
Сѣй-же сѣмя на почву ты смѣло,
Чтобы юное племя вырастить.

* * *

Будь же честенъ, какъ жидъ четверть вѣка
И кумирамъ земнымъ не кади,
Но къ стремленьямъ святымъ человѣка,
Къ идеаламъ высокимъ веди!...

Одинъ изъ учениковъ А. Н., нѣкто Пахомовъ-Ивановъ, состоящій регентомъ одного изъ московскихъ хоровъ, прислалъ ему глубоко-прочувствованное письмо въ стихахъ.

Вообще, празднество 8 ноября было радостнымъ днемъ не для скромнаго только, по своей дѣятельности, учителя народнаго училища, а и торжествомъ мысли и свѣта. Дай же Богъ А. Н. новыя силы еще многіе годы продолжать свою трудную и полезную дѣятельность!...

(«Пенз. Губ. Вѣд.» № 245).

Саратовъ. (Отъ нашего корреспондента).

Послѣ трехъ мѣсяцевъ молчанія—пожалуй и пора приняться за накопившійся матеріалъ. Последнюю корреспонденцію въ «Русской Музыкальной Газетѣ» за Августъ, мы кончили отчетомъ о подвизавшейся въ лѣтнемъ Очкинскомъ театрѣ опереточной труппѣ г. Шульца. Упомянутый отчетъ—впечатлѣнія большей половины лѣтняго сезона. Съ отъѣздомъ опереточной труппы въ Астрахань, въ театръ г. Очкина на кратко-временный срокъ водворилась опера гг. Любина и Салтыкова, а затѣмъ съ ея отъѣздомъ—малороссійское товарищество гг. Суслова и Суходольскаго. Репертуаръ малороссовъ (оперетта, драма, водевилъ)—пришелся по вкусу публикѣ; театръ посѣщался охотно и малороссійская труппа, вопреки предшествовавшимъ матеріальнымъ неудачамъ оперетки, только съ 7 Іюля и по 7 Августа, ввела валоваго сбора до 8000 рублей. Получить такую солидную сумму за неблагопріятный для сборовъ Іюль мѣсяць—это значитъ нужно имѣть большой успѣхъ, а малороссы его имѣли и съ нимъ кончили свои гастроли въ Саратовѣ. Начавъ говорить о малорусскихъ спектакляхъ, нельзя не упомянуть еще о концертѣ, который состоялся въ Іюлѣ, въ залѣ

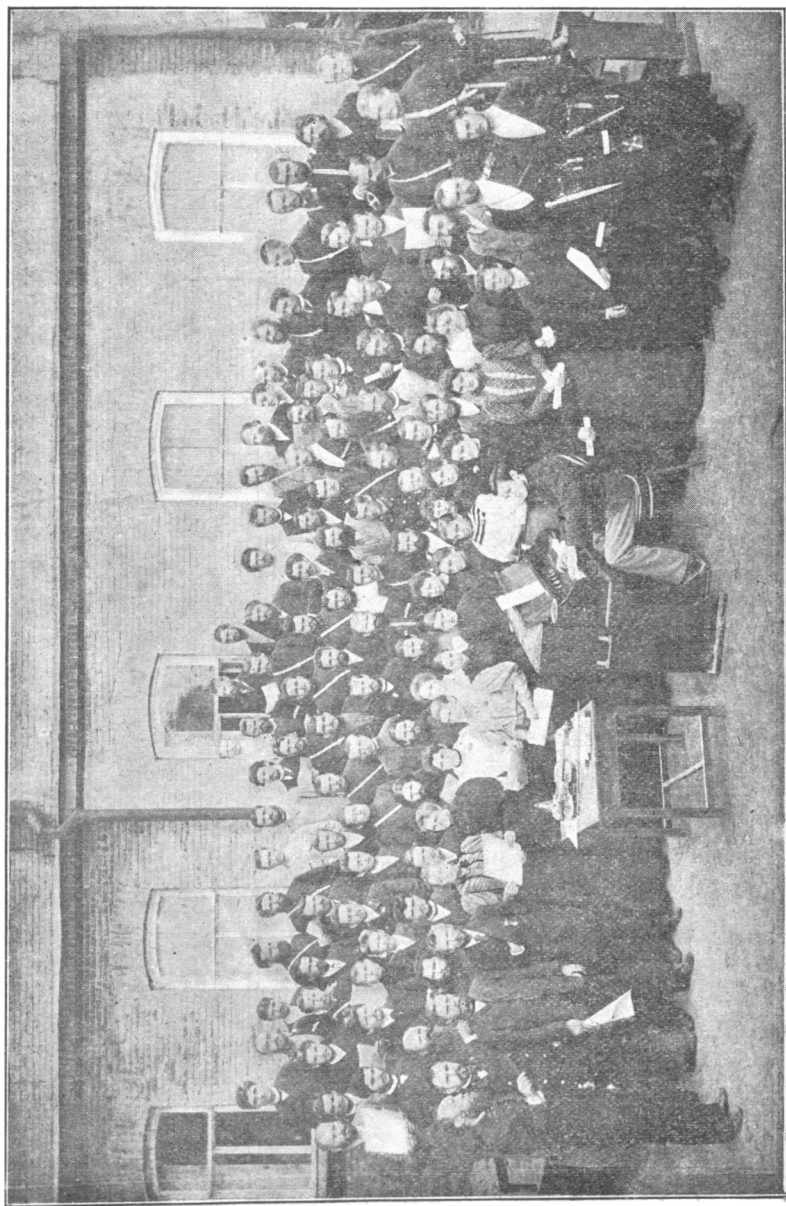
Коммерческаго Собранія. Концертанты — г. Салько и г-жа Салько (баритонъ и сопрано) уроженцы нашего города, недавно возвратились изъ Италіи, куда какъ тотъ, такъ и другая, здѣли совершенствоваться, а г. Салько даже дебютировалъ съ успѣхомъ въ одномъ изъ Миланскихъ театровъ. Программу концерта составили отрывки изъ оперъ: ариі:—Валентина изъ «Фауста», Ренато «Передъ портретомъ» («Баль-Маскарадъ»), Джильды изъ «Риголетто», затѣмъ романсъ Капри «Я насъ люблю», дуэтъ Кампопа и пр. Концертанты имѣли успѣхъ у публики, хотя отчасти и чисто вѣшняго характера. Г. Салько—обладатель небольшого по силѣ, но достаточнаго по діапазону баритона. Характеръ голоса—пѣвучій, симпатичный. Средній и верхній регистры—въ хорошихъ состояніи, нижнія ноты—нѣсколько жидковаты. Фразируетъ г. Салько тщательно, поетъ въ общемъ музыкально, со вкусомъ. Меньшій интересъ возбуждаетъ г-жа Салько. У пѣвицы — небольшое лирико-колоратурное сопрано, но и только. Рекомендуемъ г-жѣ Салько поработать надъ техникой, а теперь, перечисленіе недостатковъ ея пѣнія займетъ еще слишкомъ много мѣста. Вообще, концертантамъ предстоитъ очень серьезная практика, чтобы сдѣлаться болѣе, чѣмъ полезными пѣвцами въ провинціи. Въ концертѣ выступила еще третья исполнительница—пianistka Т. Салько—сыграла «Осеннюю пѣсню» Чайковскаго и аккомпанируя двумъ первымъ артистамъ. Мы не поняли роли этой исполнительницы! Если она аккомпаниаторша, то ея игра—еще ничего, но если она дебютировала какъ pianistka—это уже совсѣмъ плохо!! На этомъ концертѣ—мы о лѣтнемъ сезонѣ и кончимъ.

Попытку открыть у насъ зимній музыкальный сезонъ сдѣлала извѣстная пѣвица Луиза Никита, объявивъ на 13 Октября свой концертъ въ залѣ Коммерческаго Собранія. Къ сожалѣнію этому концерту не суждено было состояться, вслѣдствіе недоразумѣнія, возникшаго у пѣвицы съ администраціей клуба, относительно платы за пользованіе помѣщеніемъ.

Въ Октябрѣ и Ноябрьѣ мѣсяцахъ наше Саратовское Отдѣленіе Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества проявило свою обычную дѣятельность устройствомъ двухъ квартетныхъ собраній—19 Октября и 9 Ноября. Въ этотъ сезонъ, Общество, для удобства своихъ многочисленныхъ посѣтителей, перенесло музыкальныя вечера изъ собственнаго зала при Музыкальномъ Училищѣ, въ помѣщеніе Коммерческаго Клуба, болѣе помѣстительное

и значительно лучшее въ резонансовомъ отношеніи. Мы присутствовали на первомъ квартетномъ собраніи, на которомъ въ настоящемъ случаѣ и остановимся. Въ программу этого собранія, между прочимъ, вошли двѣ крупныхъ вещи: Квартетъ для струнныхъ инструментовъ Гайдна, соч. 76. (исполнители: К. Н. Пушиловъ—1-я скрипка, З. Н. Цеделеръ—2-я, Н. А. Левъ—альтъ, Л. К. Альбрехтъ—виолончель) и Тріо для ф.—п., скрипки и виолончели, посвященное памяти великаго художника (Н. Рубинштейна) соч. Чайковскаго (партію ф.—п., исполни. С. К. Экснеръ, скрипка—г. Пушиловъ и виолончели—г. Альбрехтъ). Оба произведенія сыграны превосходно. Особенно стройно, съ сохраненіемъ всѣхъ деталей, былъ проведенъ Гайдновскій квартетъ. Собственно говоря, *настоящее* квартетное исполненіе намъ и пришлось слушать въ первый разъ—19 Октябри. Ранѣе, въ предыдущія квартетныя собранія, при другихъ исполнителяхъ 1-й скрипки (какъ напр. г. Чабая, г-жи Гамовенкой)—этотъ инструментъ всегда первенствовалъ въ квартетѣ, а другіе ему, какъ сказать, только подыгрывали, изображая этимъ какъ бы фонъ музыкальной картинки. Теперь, при нѣсколькихъ обновленномъ составѣ квартетныхъ исполнителей (г. Пушиловъ—1-я скрипка, и г. Левъ—альтъ, вмѣсто г. Санъ-Дока), само собой разумѣется, измѣнился и характеръ исполненія. Г. Пушиловъ, имѣя болѣе здравый взглядъ на законы квартета и не слѣдуя ложному пути своихъ предшественниковъ, въ ущербъ себѣ, ввелъ равноправіе остальныхъ инструментовъ. Тутъ мы выскажемся о г. Пушиловѣ, какъ о музыкантѣ. Своимъ участіемъ въ квартетѣ, тріо, а затѣмъ исполненіемъ solo Венгерскаго мелодіи (аріи)—Эрнста и транскрипціи Венявскаго на мотивъ «Не шей ты мнѣ матушка» онъ зарекомендовалъ себя съ отличной стороны. Это не музыкальная посредственность, которыми въ настоящее время хоть пруды пруди, а дѣйствительный скрипачъ-виртуозъ съ массой тонкаго художественнаго вкуса и техникой игры, доведенной до степени совершенства.

3 Ноября г. Пушиловъ выступилъ въ собственномъ концертѣ, устроенномъ въ залѣ Музыкальнаго Училища, съ участіемъ pianistovъ гг. Экснера и Адамовскаго. Въ программѣ концерта были включены произведенія Венявскаго Листа, Паганини и др. Въ этотъ вечеръ г. Пушиловъ познакомилъ нашу публику съ рѣдкимъ и цѣннымъ инструментомъ—виолд'амуромъ. Этотъ инструментъ (какъ мы слышали, работы стариннаго знаменитаго мастера Стра-



Группа слушателей и руководителей курсов пѣнія въ г. Екатеринбургѣ, лѣтомъ 1896 г.

диваріуса) — большая семиструнная скрипка, у которой, подь обыкновенными струнами, расположены еще 15 струпъ металлическихъ, аккомпанирующихъ во время игры на первыхъ. Впечатлѣніе получается — какъ будто игръ скрипки аккомпанируются чудные звуки арфы. Игрой на этомъ инструментѣ г. Пушкиловъ доставилъ много эстетическаго наслажденія публикѣ.

На 25-е Ноября анонсированъ концертъ Адель Борги, о которомъ незамедлительнѣ временно сообщить.

К. У. Лыгинъ.

Тифлисъ. (Отъ нашего корреспондента) Въ началѣ ноября начался въ Тифлисѣ музыкально-театральный сезонъ. 3-го числа торжественнымъ спектаклемъ былъ открытъ давно ожидаемый городской театр. Исполнена была опера «Жизнь за Царя». Театръ довольно обширенъ, удобенъ, а въ акустическомъ отношеніи не оставляетъ лучшаго и желать. Отдѣлка его довольно скромна, но вполне прилична и не лишена изящества. Къ сожалѣнію, оперная группа далеко не соответствуетъ театру. За исключеніемъ двухъ, трехъ, болѣе или менѣе сносныхъ голосовъ, всѣ остальные пѣвцы и пѣвицы представляютъ изъ себя соединеніе ученической неопытности, бездарности и голосовой несостоятельности. Надо надѣяться, что на будущее время дирекція театра будетъ осмотрительнѣе и осторожнѣе въ выборѣ опернаго персонала.

10 ноября начало также свою публично-музыкальную дѣятельность и Тифлисское отдѣленіе Императорскаго русскаго музыкальнаго общества, открывъ первую серію квартетныхъ собраний. Программа состояла изъ квартета Бетховена F-dur № 1, G-dur'ной сонаты Рубинштейна для фортепiano и виолончели и шумановскаго струннаго квартета A-dur. Струнный квартетъ (гг. Васильевъ, Вильшау, Кацъ и Сараджевъ) какъ въ техническомъ отношеніи, такъ и въ отношеніи ансамбля, явилъ себя безукоризненнымъ и могъ-бы удовлетворить самый требовательный слухъ. Оба квартета были исполнены чрезвычайно чисто и стройно. Нельзя, однако, сказать того-же относительно внутренняго достоинства исполненія. Такъ, въ бетховенскомъ квартетѣ была хорошая музыка, но самъ Бетховенъ почему-то отсутствовалъ, и квартетъ прошелъ блѣдно и вяло. Гораздо характернѣе былъ разыгранъ квартетъ Шумана и произвелъ должное впечатлѣніе. Мастерски была исполнена длинная и порядочно-таки

скучноватая соната Рубинштейна талантливой музыкальной четой Сараджевыми, любимцами тифлисской публики. Исполнительница фортепiанной партіи съумѣла придать ей Рубинштейновскую мощь и блескъ, отчего соната много выиграла. Администрація тифлискаго отдѣленія измѣнила время квартетныхъ собраний, перенеся ихъ съ вечера на утро. Тифлисская публика къ этому не привыкла и поэтому результатъ получился отрицательный: концертный залъ, обычно полный, былъ почти пустъ, не смотря на то, что одной изъ мѣстныхъ газетъ была предпослана поучительная замѣтка, трактующая о цѣлесообразности сдѣланнаго измѣненія. Посмотримъ, что будетъ дальше.

Н. Г.

Харьковъ. (Отъ нашего корреспондента). Крупнымъ событіемъ въ музыкальной жизни Харькова является 25-ти-лѣтній юбилей харьковскаго отдѣленія Императорскаго русскаго музыкальнаго общества и состоящаго при немъ музыкальнаго училища.

Такъ какъ директоръ этого училища И. И. Слатинъ въ одно и тоже время инициаторъ, основатель и организаторъ какъ училища, такъ и концертовъ музыкальнаго общества, и такъ какъ 25-ти-лѣтіе его музыкальной дѣятельности совпало съ юбилеемъ музыкальнаго общества, — то и не удивительно, что вокругъ него сосредоточились всѣ юбилейныя торжества и оваціи.

2 ноября въ драматическомъ театрѣ состоялся юбилейный симфоническій концертъ (100-е музыкальное собраніе). Театръ былъ переполненъ публикой, которая привѣтствовала появленіе почтеннаго юбиляра горячими, единодушными, долго не смолкавшими, рукоплесканіями. Ему были прочитаны адреса отъ дирекціи и артистовъ драматическаго театра, отъ музыкантовъ оркестра и поднесены цѣнные подарки и вѣнки отъ дирекціи музыкальнаго общества, отъ музыкальной фирмы Гергардъ и отъ публики. Въ общемъ вышла грандіозная овація, которую г. Слатинъ вполне заслужилъ, занимая съ такимъ ростоинствомъ столь отвѣтственный постъ дирижера симфоническихъ концертовъ въ теченіи цѣлой четверти вѣка.

За это время г. Слатинъ не только знакомилъ публику съ лучшими музыкальными произведеніями прошлаго и настоящаго, но, будучи горячимъ и убѣжденнымъ поклонникомъ новѣйшихъ русскихъ композиторовъ, онъ оказалъ имъ услугу, усердно пропагандируя ихъ сочиненія въ Харьковѣ и увеличивая

число сторонниковъ новой русской школы, ея тенденцій и идеаловъ.—Въ интерпретаціи Гайдна или Моцарта г. Слатинъ зачастую не шельд дальше добросовѣстности, гладкости и точности; въ исполненіи же пьесъ новѣйшей, преимущественно русской, музыки онъ умѣлъ вкладывать столько увлеченія, жизни и пониманія стиля, что такія вещи, напримѣръ, какъ «Антаръ» Римскаго-Корсакова, «Миніатюры» Кюи, «Въ средней Азіи» Бородина, «Франческа», «1812 г.» и сюиты Чайковскаго, навсегда запечатлѣлись у вѣдшихъ диллетантовъ какъ самые блестящіе номера концертныхъ программъ. Иногда приходилось удивляться—какъ могъ г. Слатинъ достигать такого эффектнаго исполненія съ такимъ случайно собраннымъ, нестрымъ, мало дисциплинированнымъ и мало сыгравшимся оркестромъ, въ особенности — сравнивая исполненіе однихъ и тѣхъ же вещей (напримѣръ увертюры Глинки и Вагнера) подъ управленіемъ г. Слатина и въ вѣдшей оперѣ.

Такъ и въ концертѣ 2 ноября *увертюра къ «Руслану»* была сыграна съ такимъ воодушевленіемъ и захватывающимъ увлеченіемъ, что ее пришлось повторить по неоступному требованію публики. Самымъ крупнымъ № юбилейнаго концерта была *5-я симфонія* (e-moll op. 64) Чайковскаго. Публика была очень заинтересована необычайно рельефной, подробной передачей оттѣнковъ и очарована граціозной, изящной передачей вальса, въ которомъ зрiscato струнныхъ и staccato деревянныхъ въ фигурированномъ fis-moll'номъ колѣнѣ было сыграно съ замѣчательной виртуозной ровностью и точностью. Эффектно вышло и знаменитое *diminuendo* конца 1 части, постепенное угасаніе темы, замирающей глубоко вниву въ таинственномъ *morendo* фаготовъ, виолончелей и басовъ.

Торжественный марш (B-dur, по поводу юбилея) А. Юрьяна оказался превосходнымъ, мастерски написаннымъ, наиболѣе удачнымъ и законченнымъ изъ сочиненій этого автора. Красота темъ, искусная ихъ разработка, гармонизація, напоминающая манеру Римскаго-Корсакова и Бородина, округлость и пластичность фразъ, наконецъ, искусное распредѣленіе оркестровыхъ эффектовъ и звуковыхъ контрастовъ,—вотъ вкратцѣ характеристика этого марша. Г. Юрьянъ имѣлъ счастливую мысль взять темой для *trio*—русскую хоровую пѣсню «Сказки дѣвица милая» (№ 16 сборника Римскаго-Корсакова). Мелодія эта поручена главнымъ образомъ духовымъ деревяннымъ съ преобладающей ролью гобоя, который является

какъ бы залѣваломъ. Эта часть (Ges-dur) марша отличается тихимъ идиллическимъ настроеніемъ, мягкимъ и нѣжнымъ колоритомъ; и это эффектно контрастируетъ съ смѣлыми энергичными вступительными фанфарами (4 валторны, 4 трубы, 3 тромбона и туба) и съ помпѣзно-массивнымъ характеромъ главной партіи марша. Маршъ исполнялся подъ управленіемъ автора и имѣлъ выдающійся успѣхъ.

Юбилей вдохновлялъ и другого преподавателя музыкальнаго училища—г. Горскаго, который написалъ по этому поводу *кантату для соло, хора и оркестра*, исполнявшуюся въ этомъ же концертѣ. Кантата эта, (текстъ г. Герасимова) воспѣвающая «спраздникъ труда и искусства», того искусства, которому отдался мы и «тѣломъ и душой»,—проста по идеямъ, невѣтѣлива по работѣ; написанная безъ претензій, она является какъ бы данью преданности автора тому учрежденію, которому онъ вотъ уже сколько лѣтъ служить вѣрой и правдой. Въ кантатѣ встрѣчается впрочемъ пріятная и благозвучная мелодія (дуетъ тенора и сопрано) въ стилѣ позднѣйшихъ поборниковъ руссизма—Меркаданта и Петрелла. Если бы г. Горскій выдержалъ всю кантату въ этомъ стилѣ, то она отъ этого только бы выиграла. Чтожь? Это было бы по крайней мѣрѣ оригинально, нѣсколько «противъ теченія», явилось бы смѣлымъ протестомъ противъ нѣкорой односторонности современнаго музыкальнаго поколѣнія, относящагося съ такой превеличенной строгостью къ этому стилю. Во всякомъ случаѣ, г. Горскій могъ бы почерпнуть въ мессахъ и кантатахъ того же Меркаданта хотя бы искусство обращаться съ чело-вѣческими голосами и владѣть формой.

Солистомъ выступилъ г. Брикнеръ сыгравшій d-moll'ный концертъ Рубинштейна. Онъ проявилъ весьма солидную технику, тонкій вкусъ въ фразировкѣ и вѣрное пониманіе характера рубинштейновской музыки. Онъ имѣлъ большой успѣхъ и сыгралъ на *bis* романсъ Рубинштейна. Ему сильно вредилъ дурной резонансъ театрального зала, очень невыгодно отразившійся на сочной звучности аккордовъ и на *cantabile* 2 части. Вообще слѣдуетъ очень пожалѣть, что въ нынѣшнемъ году дирекція музыкальнаго общества, за невозможностью получить въ свое распоряженіе залъ дворянскаго собранія, вынуждена устраивать симфоническіе концерты въ драматическомъ театрѣ, акустика котораго безусловно шлоха.

3 ноября музыкальное училище торжественно отпраздновало свой юбилей при громадномъ стеченіи публики. Залъ, въ которомъ происхо-

дело торжественное засѣданіе дирекціи, былъ украшенъ флагами, вѣнками, цвѣточными гирляндами и золочеными лирами. На эстрадѣ помѣщался портретъ г. Слатина замѣчательно художественной работы мѣстнаго фотографа Федецкаго въ роскошной рамѣ, увитой лаврами. Августѣйшая Предсѣдательница Императорскаго русскаго музыкальнаго общества, Ея Императорское Высочество Великая Княгиня Александра Іосифовна удостоила г. Слатина слѣдующей телеграммой: «Въ день 25-лѣтня дѣятельности харьковскихъ музыкальныхъ классовъ и вашего неустаннаго служенія дѣлу распространенія музыкальнаго образованія, поздравляю васъ, дирекцію харьковскаго отдѣленія и всѣхъ учащихъ и учащихся и желаю вамъ неизмѣнныхъ успѣховъ въ трудахъ и заботахъ о процвѣтаніи вашего дорогаго дѣтища — музыкальныхъ классовъ и въ стараніяхъ о пользахъ и развитіи искусства».

Александра.

Кромѣ того, Ея Императорское Высочество пожертвовала училищу 3.000 руб. на поддержаніе научныхъ классовъ. Здѣсь слѣдуетъ замѣтить, что Слатинъ справедливо можетъ гордиться научными классами (открытыми въ 1883 году) составляющими едва-ли не «драгоценный алмазъ» въ его директорской коронѣ, — алмазъ, который онъ сумѣлъ сберечь въ теченіи 13-ти лѣтъ, несмотря ни на какія матеріальныя невзгоды. Увы! Киевское музыкальное училище давно утеряло подобный же алмазъ, а другія русскія музыкальныя училища никогда и не обладали подобнымъ сокровищемъ.

Весь русскій музыкальный міръ откликнулся на этотъ юбилей. Были получены сочувственныя телеграммы отъ г.г. Ц. Кюи, Римскаго-Корсакова, Направника, Н. Соловьева, Лядова и др., отъ представителей обѣихъ консерваторій и музыкальныхъ школъ Кіева, Тифлиса и другихъ городовъ.

Юбилей закончился веселымъ, оживленнымъ баломъ, устроеннымъ для учащихся ¹⁾.

Наша опера за истекшіе полтора мѣсяца (до начала функціонировать съ 15 сентября) дала намъ очень мало интереснаго, на чемъ можно бы остановиться съ похвалой. Составъ

¹⁾ Ко дню юбилей былъ изданъ полный интегреса «Краткій обзоръ дѣятельности Харьковскаго Отд. Имп. Русск. Муз. Общ. и состоящаго при немъ Музык. Училища за 25 лѣтъ (1871—1896)». Напомнимъ, кстати, что въ мартовской книжкѣ «Р. М. Г.» былъ напечатанъ біографическій очеркъ вѣстнаго основателя Харьк. Отд. Имп. Рус. Муз. Общ.—И. И. Слатина.

Прим. Ред.

труппы безусловно хуже, чѣмъ въ истекшіе два сезона. Такихъ сильныхъ артистовъ и пѣвицъ, какъ г.г. Дмитрески, Антоновскій, Ершовъ, г-жи Лакруа, Сюннербергъ уже больше нѣтъ, а дирекція, во главѣ которой по прежнему стоитъ г. Эспозито, покупила ангажировать артистовъ, равныхъ по достоинству вышеазваннымъ; поэтому, въ нашей оперной труппѣ не имѣется крупныхъ силъ на амплу драматическаго сопрано, меццо-сопрано, героическаго тенора и баса. Если къ этому присовокупить крайне неудовлетворительный составъ женскаго хора, то станетъ понятно, почему большинство оперъ дается очень посредственно.

Очень хороша и удачна была постановка «Свѣгурочки» Римскаго-Корсакова. Г-жа Негриль-Шмидтъ превосходно исполнила роль Свѣгурочки, какъ въ вокальномъ, такъ и въ сценическомъ отношеніи. Ея прелестный серебристый, прозрачный голосъ, ея безупречная точность колоратуры, тонкость нюансировки, ея нѣсколько холодный, безстрастный темпераментъ, накопецъ, вся ея миловидная внѣшность, ея граціозная миниатюрная фигура, — все это какъ нельзя болѣе подходило къ типу наивной, полудѣтской Свѣгурочки. Г. Борисенко отлично справился съ партией Берендея; исполненіе имъ каватини царя заслуживаетъ всякихъ похвалъ. Небольшая, но столь яркая и юмористичная партія Бобыла нашла себѣ очень талантливаго исполнителя въ лицѣ г. Арцимовича, молодого тенора, подающаго большія надежды. Г. Виноградовъ очень грубый Мязгирь. Онъ, правда, какъ всегда щеголялъ своимъ могучимъ богатырскимъ голосомъ, но въ его передачѣ Мязгирь совсѣмъ не тотъ ловкій, статный, удалой русскій молодецъ, какимъ его изобразили Островскій и Римскій-Корсаковъ, а какой-то свирѣпый, нахаловатый солдатъ. Остальные исполнители: г-жи Соколовская (Купава), Карри (Лель) и Ленская (Весна), г.г. Бухтояровъ (Морозъ) и Горяиновъ (Бермята) вполне прилично исполнили свои партіи.

Оркестръ очень добросовѣстно справился со своей вележкой задачей и очень стройно сыгралъ пляску скомороховъ и маршъ Берендея. Мужской хоръ звучалъ хорошо, благодаря чему и пѣсня слѣпыхъ гуслировъ, и проводы масляницы вышли вполне удачно. Къ сожалѣнію, этого нельзя сказать о женскомъ хорѣ, который звучалъ какъ-то вульгарно, глусливо, на опереточный манеръ и это было особенно замѣтно въ хорѣ птицъ и въ волшебной сценѣ цвѣтовъ 4 дѣйствія. Обстановка оказалась не только свѣжей, но и роскошной.

Изъ другихъ оперъ, по интересу и достоинству постановки, отмѣтимъ «Мазепу» Чайковскаго. Роль *Mari* съ заслуженнымъ успѣхомъ исполнила г-жа Забѣлла. Это очень симпатичная, музыкальная и изящная пѣвица, хотя и съ небольшимъ голосомъ. Сцена сумасшествія удалась ей какъ нельзя лучше. Г. Петровъ отлично провелъ неблагоприятную роль *Мазепы*. Это молодой, чрезвычайно талантливый и серьезный артистъ, который сразу завоевалъ себѣ симпатіи харьковской публики. Его первый дебютъ былъ въ роли Елецкаго въ «Пиковой дамѣ». Послѣ того, онъ съ постоянно возрастающимъ успѣхомъ пѣлъ партіи Демона, Евгенія Онѣгина, Камію, Валентина и Невера. Г. Петровъ имѣетъ всѣ данныя, чтобы рассчитывать на блестящую артистическую карьеру.—Партія *Кочубея*—одна изъ лучшихъ ролей г. Виноградова; сцену въ тюрьмѣ онъ проводитъ съ неподдѣльнымъ увлеченіемъ, съ захватывающимъ драматизмомъ. Г. Виноградовъ во всякомъ случаѣ крупная артистическая сила. У него рѣдкій по силѣ и красотѣ голосъ. Но ему можно сдѣлать слѣдующій упрекъ: желая импонировать силой своего голоса, онъ часто его форсируетъ; и громкіе возгласы, ферматы fortissimo на верхнихъ нотахъ, сплошное fortississimo цѣлыхъ фразъ, періодовъ, чуть не цѣлыхъ кантиленъ,—все это зачастую отнюдь не вызывается у него внутреннимъ смысломъ передаваемого, не протекаетъ изъ душевнаго настроенія, не дѣлается имъ ради экспрессіи, а просто ради грубой атлетической бравады. Притомъ въ пѣніи г. Виноградова не симпатично то, что онъ часто видимо самъ съ восторгомъ заслушивается своимъ голосомъ, онъ какъ бы смакуетъ его. Подводя итогъ отрицательнымъ качествамъ этого пѣвца, можно отмѣтить недостатокъ красивыхъ сценическихъ манеръ, граціи, вышняго изящества, пластики. Поэтому роль, Фигаро въ «Севильскомъ цирюльникѣ» ему совершенно не удалась. Онъ былъ слишкомъ недовонокъ, неповоротливъ для этой роли; игривость и жи-

вость выходили дѣланными, неестественными. Вообще «Севильскій цирюльникъ» былъ исполненъ плохо. Г-жа Негринъ-Шмидтъ—взяла прозаичная Розина и рудалы выходили у нея какъ то веряшливо, словно недоученые экзерсисы. Что же касается исполнителей партій Бартоло и Базиліо (г.г. Бухтояровъ и Горяиновъ), то поистинѣ возмутительно было видѣть, какъ они, загримировавшись какими то уродами, наклеивши себѣ огромные картонные носы, своимъ безобразнымъ кривляньемъ (напр. во время знаменитой *Salupia*) низводили эту лучшую изъ оперъ Россіи на степень балаганнаго фарса. Въ настоящее время гастролируетъ молодой итальянскій теноръ г. Ларицца. Онъ съ большимъ успѣхомъ выступилъ въ «Аидѣ», «Трубадурѣ», «Гугенотахъ», «Паяцахъ», «Карменъ» и «Жидовкѣ». У него замѣчательно сильный и высокій теноръ, хотя нѣсколько суховатый и рѣзкій по тембру. Онъ обладаетъ солидной школой и играетъ съ большимъ увлеченіемъ, хотя нѣсколько мелодраматически-утрировано.

25 октября въ залѣ музыкальнаго общества состоялся концертъ виолончелиста г-на Букинника. Его игра музыкальна и правильна, у него сильный, хотя немного рѣзкій тонъ; со временемъ изъ него можетъ выработаться солидный, полезный виолончелистъ. Самымъ интереснымъ и наиболѣе законченнымъ по исполненію № его программы было *Cantabile* Кюи; въкоторыя пьесы (русск. фантазіи Давыдова, виртуозныя вещицы Поппера) онъ технически не преодолѣлъ. Въ этомъ концертѣ участвовала пианистка Е. Краинская, которая съ большимъ артистическимъ вкусомъ, технической точностью, увѣренностью, прекраснымъ ударомъ исполнила вариации Рамо и пьесы Шопена и Листа. Оба концертанта имѣли хорошій успѣхъ. Они симпатичны и интересны харьковской публикѣ, такъ какъ оба первоначальное свое музыкальное образованіе получили въ здѣшнемъ музыкальномъ училищѣ.

Р. Геника.





БИБЛИОГРАФІЯ.

Научная книга о музыкѣ.

К. Беллэзъ. „Музыка съ соціологической точки зрѣнія“ *Междунар. Библ.* № 45, Изд. I. Юровскаго, Сиб. 1896 г.

Цѣль очерка — восполнить пробѣлы, оставленный сочиненіемъ М. Гюйо, — „Искусство съ соціологической точки зрѣнія“, въ которомъ вопросъ о значеніи и участіи музыки въ развитіи человѣческой общности почти не затронуть. Сообразивъ сложность, обширность и, состоящую въ связи съ скудностью научно-историческихъ матеріаловъ, трудность подобной задачи, читатель уже заранѣе склоненъ отнестись съ нѣкотораго рода недоувѣріемъ къ состоятельности рѣшенія ея, сдѣланнаго г. Беллэзомъ, рѣшенія, вмѣстившагося на 60 страничкахъ въ 16-ю долю листа. Часть чтенія доставляетъ нѣсколько пріятныхъ минутъ, вызываемыхъ возвышенностью мысли и настроенія автора, но вмѣстѣ съ ними растетъ и укрѣпляется и первоначальное недоувѣріе къ основательности этихъ мыслей, къ справедливости даннаго разрѣшенія серьезной критической проблеммы. Въ концѣ концовъ, взаимнѣя яснаго представленія о соціологическомъ значеніи музыки получается впечатлѣніе нѣсколькихъ красивыхъ, подъ влияніемъ пріятнаго, теплаго вѣтерка и на вѣтеръ же сказанныхъ фразъ. — Односторонность и предвзятость пагубны вездѣ, но въ особенности онѣ неумѣстны въ научно-соціологическихъ теоріяхъ: ихъ неограниченное присутствіе и деспотизмъ превращаютъ большинство послѣднихъ въ отвлеченныя

отъ почвы „утопіи“. Очень часто мысль, вѣрная и основательная сама по себѣ, въ своемъ развитіи допускаетъ возможность антитезы; но, столь же часто подобная возможность не только обходится, но даже преднамѣренно искусственно парализуется авторомъ, желающимъ во что бы то ни стало изобрѣсти палку „съ однимъ концомъ“. Такъ какъ способъ изобрѣтенія этого чуда еще не найденъ, то дѣло обыкновенно кончается тѣмъ, что загибнотизированный своимъ желаніемъ авторъ изо всѣхъ силъ хватается обѣими руками за конецъ обрѣтенной палки, предоставляя такимъ образомъ другой въ свободное пользованіе своимъ противникамъ. Иллюстраціей подобнаго маневра могутъ служить хотя бы безконечные споры сторонниковъ „чистаго“ искусства съ сторонниками искусства „съ тенденціей“, спиритуалистовъ съ материалистами и пр. и пр. Само собой, что ходъ и направленіе мысли управляются при этомъ не столько безпристрастной разсудочностью ума, сколько мечтательной волей и личными склонностями каждаго спорящаго. Преобладаніе послѣднихъ, какъ факторовъ возникновенія литературно-научныхъ трудовъ, нерѣдко придаетъ таковымъ поэтическое достоинство, но, сообразно съ тѣмъ, ослабляетъ и подрываетъ ихъ прямое научное назначеніе. Остается замѣтить, что часто метаморфоза подобнаго рода влечетъ за собою дальнѣйшую; произведеніе приобретаетъ косвенное значеніе научнаго матеріала, но матеріала сыраго и поддающагося такому употребленію и такой обработкѣ,

которыя не только не предвидѣлись авторомъ, но даже явились бы прямой противоположностью его намѣреніямъ.

Возвращаясь къ книгѣ К. Беллэга, слѣдуетъ предварительно замѣтить, что, благодаря своей сравнительной новизнѣ, вопросъ о социологическомъ значеніи музыки сколько либо крупныхъ и замѣтныхъ споровъ еще не вызывалъ. Вслѣдствіе этого, ограничимся краткимъ изложеніемъ существенныхъ мыслей автора, взглянувъ вслѣдъ за тѣмъ на причины, обусловившія неудовлетворительность его работы.

Присущая искусству чудесная сила объединенія, т. е. способность устанавливать общности чувствъ, дѣлаетъ его социологическимъ агентомъ, по своей силѣ воздѣйствія на массу, равнымъ лишь религіи. Равенство это чувствуется еще глубже, когда мы видимъ, что основы эстетики, будучи всецѣло альтруистическими, тѣсно слиты съ основами морали. такъ какъ принципъ принесенія силъ одного индивидуума на пользу многихъ, на пользу общества, обозначается въ искусствѣ болѣе явственно, чѣмъ гдѣ либо; этимъ опредѣляется и *цѣль* искусства, какъ—возбужденіе въ насъ взаимной любви. Изъ всѣхъ искусствъ—музыка выдѣляется по своей исключительной способности воздѣйствовать на массу, ибо матеріальность ея—звукъ является во 1-хъ) наиболѣе напряженнымъ и наиболѣе сильнымъ выраженіемъ жизни, во 2-хъ) незамѣнимымъ и преимущественнымъ средствомъ общенія между отдѣльными индивидуумами. Участіе музыки въ жизни безгранично. Благодаря ей, мы приобщаемся къ природѣ, такъ какъ она воздѣйствуетъ даже на животныхъ. Само собой, что музыка является популярнѣйшимъ искусствомъ, что выражается въ существованіи народной музыки при несуществованіи другихъ народныхъ искусствъ (живописи, архитектуры и пр.). Народная пѣсня—это субстратъ, на который послѣдовательно наслаются музыкальные пласты, начиная со времени ихъ первичнаго образованія до повѣйшей эпохи. На всемъ протяженіи исторіи гений индивидуальный и гений толпы идутъ рука объ руку, а иногда и соединяются другъ съ другомъ. Этимъ безпрестаннымъ соприкосновеніемъ, этимъ вѣчнымъ обмѣномъ услугъ и благодарнѣй осуществляется социологическій идеаль въ формѣ неослабной солидарности между избранными и массой. между ве-

ликими людьми и человечествомъ. Соціальная роль музыки неоспорима во всемъ ходѣ ея развитія, начиная съ Греціи, гдѣ она является средствомъ воспитанія и чуть ли не законодательства; съ особенной силой высказывается въ эпоху христіанства, когда церковь—синонимъ идеальнаго общества, дѣлаетъ музыку самымъ могущественнымъ своимъ пособникомъ. Далѣе слѣдуетъ эпоха Ренессанса, въ которую музыка, такъ сказать, аристократизируется, что начинаетъ нѣсколько сбивать мысль г. Беллэга съ намѣченныхъ рельсъ. Съ величайшей осторожностью обходить онъ возникновеніе пѣвцовъ-кастратовъ, явленіе, которое, придерживаясь *его* точки зрѣнія, слѣдовало бы назвать *анти-социологическимъ*, ибо гуттаперчевый терминъ „соціология“ въ пониманіи г. Беллэга содержитъ въ себѣ указаніе на извѣстное моральное совершенствованіе. Послѣднее, разумѣется, не мѣшаетъ корпораціи „кастратовъ“ остаться настолько же характерно социологическимъ явленіемъ, насколько католическіе костры „во славу Вожю“ были дѣйствительно явленіемъ социологически-религіознымъ. Но, мысль лелѣемая авторомъ получила сильный толчокъ; и вотъ начинается настоящая фантастическая охота за всякимъ фактомъ или соображеніемъ, могущимъ выпрямить и поддержать эту наткнувшуюся на „неожиданный репримандъ“ мысль. Мелкіе анекдоты выступаютъ въ роли научныхъ доказательствъ при разсмотрѣніи эпохъ, созданныхъ въ искусствѣ дѣятельностью отдѣльныхъ композиторовъ. Попутно упоминается, что „Моцартъ не имѣлъ ни предшественниковъ, ни послѣдователей“, т. е. совмѣщалъ въ себѣ условіе, входившее до сихъ поръ, какъ извѣстно, лишь въ представленіе о Высшей Божественной Силѣ. На сцену является Вагнеръ, „самый социологичный изъ музыкантовъ и по произведеніямъ и по эстетическимъ воззрѣніямъ“, что принимается за доказанную истину, безъ малѣйшей провѣрки подобнаго туманнаго и многосмысленнаго опредѣленія. Слѣдуютъ цитаты изъ Чемберлена, изъ Амьеля, за ними—воспоминаніе о до-республиканскихъ пѣвческихъ школахъ во Франціи, послѣ него—воспоминаніе о концертѣ Ламуре, въ которомъ сосъдъ автора, рабочій, слушающій симфонію Берліоза, дрожащимъ голосомъ прочелъ вслухъ слова программы „Свѣтлая почъ“,

что сейчас же внушило автору мысль об идеально-благотворительных концертах, замѣняющихъ „вспомоществованіе деньгами—вспомоществованіемъ красотой“ (*sic!*). Этого мало! не довольствуясь ролью дамы патронессы, музыка обнаруживаетъ стремленіе натянуть на себя полицейскій мундиръ: она не только облегчитъ социальныя скорби, но и научитъ, „она можетъ служить руководствомъ для поведенія народа“. Только не надо давать народу слушать „Тристана и Изольду“, такъ какъ итальянскій романистъ Габріэль д'Аннунціо написалъ объ этой оперѣ ужасныя вещи (см. романъ „Триумфъ смерти“): „Тангейзера“ же, „Лоэнгина“ и „Парсифаля“ слушать дозволяется. Дать же, все въ томъ же родѣ. Мысль автора случайно попадаетъ на святые слова, сказанныя Гуно въ посвященіи „Mors et Vita“, затѣмъ на ноту *mi* Бетховенской *A-dur*'ной симфоніи и изслѣдованіе кончается описаніемъ вечера, проведеннаго авторомъ въ Нормандской деревнѣ. Въ этотъ вечеръ онъ поспѣлъ, что „лѣсъ не долженъ прятаться за деревьями, а деревья не должны скрывать лѣса“. На слѣдующее утро это открытіе подтвердилось чтеніемъ Бетховенской партитуры...

Это все. Но, что же этимъ доказано? что выяснилось ясно и опредѣленно въ сознаніи читателя? Развѣ только то, что если въ будущемъ К. Беллэгу придется написать гениальную книгу, — настоящая останется доказательствомъ, что и гениямъ свойственно порой говорить необдуманно и несуразно, даже при складной и красивой внѣшности. Но, доказательствами подобнаго рода достаточно прославился Кольриджъ и повторять ихъ не имѣется нужды. Болѣе же существенный выводъ, какой возможно сдѣлать изъ сочиненія К. Беллэга, сводится къ тому, что такъ называемая философія музыки, за малыми исключеніями, до сихъ поръ еще является своего рода химической ретортой, въ которой можно мѣшкать, болтать, кипятить и осаждать все что угодно, не заботясь ни о цѣлесообразности, ни о цѣлестности подобнаго удовольствія. И если, что произошло и въ настоящемъ случаѣ, образованіе непредусмотрѣнныхъ газовъ преждевременно разорветъ стѣнки сосуда, то втушкѣ будетъ поставленъ только читатель; авторъ же, не выпускаемая изъ рукъ обрѣтеннаго зеленого льва, останется убѣ-

жденнымъ въ своей способности замѣщать съ его помощью управляющія естественнымъ порядкомъ вещей и созидющія ихъ реальныя сущности силы—движеніемъ собственной воли и желаній. Придать значеніе основательность и жизнеспособность результатамъ этой магіи словъ, чернить и бумажки, обозначенной туманнымъ и расплывчатымъ названіемъ *эстетики*, возможно лишь путемъ привлеченія возможно большаго количества научныхъ элементовъ. Лучъ сознательности, добытый И. Тэнномъ посредствомъ примѣненія научнаго метода какъ къ изслѣдованію крупнаго историческаго событія или литературы отдѣльнаго народа, такъ и къ возрѣнію на общее развитіе искусства,—этотъ лучъ освѣтилъ множество сложныхъ, многостороннихъ предметовъ и соотношеній, скрывавшихся до тѣхъ поръ въ хаотической тѣмѣ пассивно воспринятыхъ или унаслѣдованныхъ общихъ опредѣленій и одностороннихъ понятій. Къ сожалѣнію, искусство наиболѣе насъ интересующее, музыка—почти (за незначительнымъ исключеніемъ) не подверглась его безстрастной вивисекціи; а то, что не было сдѣлано Тэнномъ, не нашло для себя работниковъ, и способъ разсмотрѣнія результатовъ челоувѣческаго творчества сквозь призму „расы, среды и момента“ едва-едва отразился на музыкальной эстетикѣ и исторіи. Причины сравнительной косности этой области литературы очень запутаны и неясны; коренятся ли онѣ въ самомъ взглядѣ на музыку, какъ на искусство, слишкомъ сильно говорящее само за себя и въ постороннихъ словахъ не нуждающееся или же во взглядахъ на критику, исключительно какъ на средство пропаганды, рекламы, разрушенія: какъ на бесплатный отпускъ розничныхъ мѣнѣй во всеобщее пользованіе; какъ на подборъ красныхъ и ядовитыхъ словечекъ, позволяющихъ своей поверхностностью отбросить ихъ въ любое время при малѣйшемъ измѣненіи вѣтра—или же, наконецъ, причины эти лежатъ гораздо глубже, затрогиваютъ самыя основы тоническаго искусства гораздо крѣпче? Какъ бы то ни было, обсужденіе этихъ вопросовъ отвлекло бы насъ слишкомъ далеко отъ предмета настоящей замѣтки и волевымъ образомъ приходится ограничиться простой констатаціей вышеуказаннаго факта. Остаются, впрочемъ, прибавить, что если нѣкоторыя явленія современнаго положенія

музыкальных дѣл могутъ быть дѣйствительно признаваемы за симптомы близящейся эпохи упадка, временнаго творческаго истощенія и музыкальнаго безсилія, то наступленіе подобной эпохи незамедлительно направитъ умственную дѣятельность, освобожденную отъ гипнотизирующаго вліянія творчества, на изученіе и разрѣшеніе множества вопросовъ, возникшихъ, возникающихъ или имѣющихъ возникнуть. Тогда изученіе исторіи и содержанія музыкальнаго искусства, отрѣшась отъ своего узкоспеціальнаго характера, не только уяснитъ и освѣтитъ многія темныя и загадочныя стороны этой области духовной жизни, но и внесетъ свою цѣнную лепту въ общій капиталъ сознанія, съ законнымъ правомъ примкнуть и сольется съ общимъ умственнымъ достояніемъ человѣчества!

Если предыдущее достаточно объясняетъ тѣ ожиданія, которыя вызываются заглавіемъ книжки К. Беллэга, соединившимъ слово „музыка“ съ научнымъ терминомъ „соціологія“, то оно же, въ свою очередь, можетъ нѣсколько опредѣлить и степень разочарованія, доставляемаго знакомствомъ съ содержаніемъ книжки. Изъ сдѣланнаго изложенія главныхъ пунктовъ ея можно видѣть, какъ постепенно слабѣетъ устойчивость основныхъ мыслей автора, какой незначительной поддержкой имъ является анекдотическая сторона заключительной части сочиненія и къ какимъ страннымъ выводамъ приводится читатель. Въ впечатлѣніи остаются: прекрасная филантропическая мечта, доводимая до карикатуры своимъ противорѣчіемъ дѣйствительности и ничего не разрѣшающее открытіе давно открытаго и всѣмъ извѣстнаго парадокса о гармоніи индивидуальных началъ ст. общественными.

Каждый согласится, что высказанныя К. Беллэгомъ мысли о силѣ и значеніи искусства—возвышенны, привлекательны и благородны. Къ сожалѣнію, возвышенность не способна служить ручательствомъ въ достовѣрности, въ научной основательности сдѣланнаго положенія; напротивъ, чаще всего, она оказывается почти несомнѣваемой съ правдивостью и резонностью сужденія. *Возможно большее* количество разнохарактерныхъ реальныхъ фактовъ можетъ явиться доказательствомъ справедливости сдѣланнаго изъ нихъ общаго вывода, тѣмъ болѣе если послѣдній окажется достаточно широкимъ, чтобы съ удобствомъ

вмѣстить въ себя и всѣ факты, имѣющіе возникнуть или ускользнувшіе отъ вниманія наблюдателя, и если извлеченная такимъ образомъ формула не будетъ рѣзко диссонировать со всѣмъ остальнымъ, упроченнымъ наблюденіемъ и опытомъ, общимъ міровоззрѣніемъ. Факты, выставленные на первый взглядъ достаточной опорой высказаннымъ положеніямъ, но во 1-хъ, ихъ принадлежность къ явленіямъ очень сложнаго порядка недопускаетъ слишкомъ односторонняго толкованія и во 2-хъ, имъ можно противопоставить такое же (а при желаніи и вдвое большее) количество фактовъ совершенно противнаго значенія, способныхъ направить мысль въ обратную сторону. Въ этомъ ясно выступаетъ коренная ошибочность примѣннаго авторомъ метода. Мысль его истекаетъ не изъ изученія обширнаго, разносторонняго фактическаго матеріала, но, порожденная нѣсколькими бросившимися въ глаза, односторонне схваченными явленіями, становится первопричиной, извлечшей или подобравшей изъ этого матеріала только то, что исключительно говорить въ ея пользу. Человѣкъ рѣшившій, при видѣ цѣлующихся пьяныхъ, что излишекъ вина вызываетъ взаимную любовь и вслѣдствіе того намѣренно закрывающій глаза на пьяныхъ дерущихся; человѣкъ, заключившій изъ прочтеннаго анекдота о занозѣ, извлеченной изъ лапы льва, что выниманіе занозы составляетъ общее средство прирученія дикихъ звѣрей,—люди эти по основательности своихъ сужденій, очень далеко отстоятъ отъ человѣка, заявившаго что цѣль музыки—„возбуждать въ насъ взаимную любовь“. Безспорно, подобное толкованіе—прекрасно; къ сожалѣнію, дѣлаясь основой изслѣдованія о соціологическомъ значеніи музыки, оно превращаетъ послѣднее въ рассказъ о желаемой г. Беллэгомъ соціологической миссіи музыки, подтвержденной рядомъ избранныхъ анекдотовъ“. Преобладаніе желанія надъ дѣйствительностью въ связи съ неизмѣнно приписываемымъ термину *соціологія* моральнымъ значеніемъ, вотъ что характеризуетъ сочиненіе Беллэга. Этимъ, конечно, объясняется натянутость большинства сужденій, натянутость, звучащая порою очень увлекательно. Для примѣра приведу ссылку на музыкальную терминологию, свидѣтельствующую о томъ, что разница наиболѣе

социальное изъ всёхъ прочихъ искусствъ (стр. 19). Это подтверждаютъ „сами музыкальные термины: аккордъ, концертъ, гармонія“. Это остроумно и было бы убедительно, если не принимать во вниманіе, что вся исторія музыки, въ краткихъ словахъ, сводится къ развитію и преобладающую диссонанса, являющагося элементомъ розни, разлада, дающаго противорѣчія, что курьозно расходится съ общими социологическими понятіями автора. И подобнаго рода опредѣленія, ссылки и доказательства, надѣленные способностью вертѣться во всё стороны по желанію играющаго съ ними лица, встрѣчаются въ книгѣ Беллэга во множествѣ.

Между тѣмъ, вопросъ неудачно поднятый настоящимъ сочиненіемъ, слишкомъ интересенъ, чтобы не вызвать слѣдующій за нимъ вопросъ о возможности разрѣшенія этой задачи вообще и въ настоящее время въ частности. Полагаю, что перенесеніе эстетики всецѣло на научную почву возможно покуда лишь въ видѣ подготовительныхъ работъ, состоящихъ въ собираніи матеріала, въ классификаціи нѣкоторыхъ, сдѣланныхъ въ предѣлахъ собраннаго, частныхъ выводовъ и въ опредѣленіи тѣхъ общихъ вопросовъ, которые музыка должна предложить другимъ вѣдомствамъ знанія, въ настоящее время еще не способнымъ дать прямой, утвердительный и опредѣленный отвѣтъ. Изучать музыку независимо отъ условій человѣческой натуры, смотрѣть на нее какъ на драгоценный даръ небесъ, существующій самъ по себѣ, разубѣдится можно, — да, пожалуй, изученіе такого рода и являлось преобладающимъ. Трудно сказать, насколько плодотворнымъ можно считать его для сознанія, но нѣтъ сомнѣнія, что оно увеличило въ свою очередь безконечный рой химеръ, кишацихъ въ жизни. Настоящія Вальпургіевы ночи установились появленіемъ многихъ великихъ музыкантовъ и если бы только было возможно проникнуть въ самую суть эстетическихъ бѣснованій, какой богатый, неисчерпаемый источникъ смѣха можетъ быть открылся бы тамъ на развлеченіе скучающему человечеству. Но, это невозможно покуда и на наше счастье ореолъ святости и моральнаго достоинства, охраняющій искусство, еще не замеръ „какъ степной огонекъ“. Новая наука, психо-физиологія, въ своемъ дальѣйшемъ развитіи, можетъ не только сказать намъ

многое въ этомъ отношеніи, но и снабдить насъ наиболѣе основательной отправной точкой зрѣнія. Сущность музыкальнаго воздѣйствія на организмъ оставлена безъ вниманія К. Беллэгомъ. При случайной встрѣчи мысли съ этой темой, онъ довольствуется звучными и прекрасными изреченіями поэтовъ. Между тѣмъ, не представляется невозможнымъ, что въ темпотахъ этого вопроса найдеть основаніе и подтвержденіе, скользнувшее у одного наиболѣе причудливаго Парижскаго писателя опредѣленіе музыки, какъ тоническаго сладострастія („la forme aristique de la volupté“). И если это мнѣніе покажется на первый взглядъ лишь страннымъ капризомъ мысли, ищущей оригинальности, то для доказательства неединичности подобнаго воззрѣнія достаточно указать хотя бы на художественную повѣсть Л. Н. Толстого „Крейцера Соната“. Феноменально наблюдательный и титанически неустрашимый мозгъ послѣдняго, полагаю, никто не рѣшится обвинить въ склонности къ капризамъ и паясническимъ выходкамъ. Какъ бы то ни было, присутствіе эротическаго элемента въ воздѣйствіи музыки подтвердилось многими фактами, уясняющими положеніе ея въ быту некультурныхъ народовъ и непремѣнное участіе въ самыхъ разнуданныхъ культахъ языческихъ религій. Собирая эти факты, опредѣлить ихъ содержаніе и заложенную въ нихъ способность къ сдѣлленію, развитію и трансформации, вотъ въ чемъ задача будущей социологіи и исторіи музыки. Все это немигучимъ образомъ должно будетъ измѣнить характеръ воззрѣній на социологическое значеніе музыки. И не только разсмотрѣніе историческаго прошлаго можетъ разгадать намъ хотя бы отчасти загадку музыки; столь же нестерпимымъ матеріаломъ снабдить насъ и внимательное отношеніе къ настоящему. Черты, повидимому постороннія, ускользающія отъ вниманія, отбрасываемыя мыслью, отличаются порой такой характерностью и рельефностью, что непринимать ихъ въ расчетъ при опредѣленіи сложной суммы музыкальныхъ впечатлѣній было бы большой ошибкой.

Совершенно недостаточно, какъ сдѣлано это К. Беллэгомъ, посвятить нѣсколько страничекъ Бетховену, связать странную пелѣбность съ именемъ Моцарта, да привести длинную цитату о „Тристанѣ“ изъ

романа итальянского романиста. Правда, значение и ценность этих фактов неоспоримы, но по своей сложности они мало подходят к роли основных и. взятые сами по себе, до тех пор не имеют доказательной силы, пока не объяснятся как результаты связи фактов наиболее простейших. С этой точки зрения, страничка посвященная музыке в общей „Социологии“ Летурно, несмотря на свою краткость, эскизность и поверхностность заключения, отличается большою состоятельностью, чем специальная статья Беллэга, хотя бы только потому, что не распространяясь о Вагнере и Бетховене, она упоминает о таких примитивных явлениях, как о вокальном диапазоне Euphonia, о музыкальной переимчивости зяблика, о лесных оркестрах, составляемых для собственного удовольствия несколькими десятками чимпанзе. Вполне понятно, что, разбирая предмет под известным углом зрения, прежде чем дойти до Вагнера, придется начать с чимпанзе, потребуется подслушать музыку в ее простейших проявлениях, как автоматических, так и сознательных, ознакомиться с звуковым материалом животного царства, проследить его способность к развитию, к усвоению чужаго музыкальнаго достояния, определить те потребности, выражению которых онъ служитъ... Тогда-то, при условии пользования добычей другихъ, тѣсно соприкасающихся съ предметомъ, областей знания, при условии отказа отъ желанія предупреждать выводы, отъ стремленія заранее наизъять все на известную идею, будетъ возможенъ этотъ капитальный трудъ. Какой громадный интересъ представить подобная работа, какъ расширить она горизонты мысли, какъ много явлений захватить въ свой кругъ! Какой рядъ вопросовъ порождается уже одной мыслью о возможности возстановить въ сознаниіи весь ходъ развитія *звучащей* жизни! Мы можемъ тогда увидѣть, какъ неизмѣнные принципы биологическаго и воспроизведенія, соединеніе и разложеніе, заключенные въ формы, обладающія высшей энергіей развитія, составили тему для нескончаемаго ряда колоссальныхъ вариаций, названныхъ культурой и цивилизаціей: мы услышимъ, какъ голый, неизмѣнный, основной мотивъ этихъ вариаций, глухо и несмолкаемо, на подобіе *l'asse ostinato*, звучитъ подъ покровомъ

пышныхъ и плѣнительныхъ гармоній, въ сопровожденіи райски-блаженныхъ и сатанински-тоскливыхъ мелодій. Мы поймемъ тогда, путемъ какого естественнаго подбора химически сродненнаго съ организмомъ мелодіи „ѣсть!“ и „множиться!“ могли развиться въ способность къ творчеству золотыхъ иллюзий, въ высшія формы жизненной красоты, въ міръ человѣческаго искусства. Намъ станетъ ясна эволюція, переродившая основной мотивъ скотоподобнаго tête-à-tête четы дикарей, нескрызаемаго ни стѣнами жилища, ни сумракомъ ночи, еле осѣннаго вѣтвями куста,— въ благоуханныя формы „Пѣсни пѣсней“, въ стыдливую грацію „Павла и Виргиніи“, въ „полный адской муки“ хохотъ „Книги пѣсенъ“, въ лучезарные образы „Ромео и Джульетты“; намъ станетъ ясна эволюція, переформировавшая гортанный вопль прадѣда, нападающаго на добычу, будь то подобное ему двуногое,— въ побѣдный гимнъ С-moll'ной симфоніи, въ мощную фанфару Зигфрида. Одно останется намъ неизвѣстнымъ; мы никогда не узнаемъ гдѣ, когда и кѣмъ была пролита первая слеза, вызванная не физической болью. Объ этой слезѣ намъ не расскажутъ ископаемые черепа: она не оставила своего отпечатка въ пластахъ каменнаго угля... А, между тѣмъ, въ ней то, можетъ быть и зародилась радуга поэзіи, она то, можетъ быть, и была первой искрой на черномъ уголькѣ Прометея! Во всякомъ случаѣ, если обстановка и время этого міроваго событія въ подлинности намъ неизвѣстны, то благодаря тому, что культура гуляетъ по поверхности нашей планеты съ непринужденной логикой шахматной королевы, значатки искусства у нѣкоторыхъ дикихъ, сохранившихъ неглижэ первобытности, племенъ могутъ до известной степени исправить наше невѣжество въ этомъ отношеніи. И если на время откинуть условія мѣстности, климата, торговыхъ и политическихъ отношеній и пр., замѣнивъ все это протяженіемъ во времени, то не затруднительно будетъ опредѣлить въ какомъ порядкѣ должны слѣдовать другъ за другомъ: приведенная у Летурно пѣсня полинезийцевъ: „Храбры ли враги? — Нѣтъ. — Сильны ли они? — Нѣтъ. — Убьемъ ли мы ихъ? — Да. — Съѣдимъ ли мы ихъ? — Да.“ записанная у Мантегацца импровизація Замбезійскаго негра: „Когда ночью пролилъ обильный дождь и хорошо обмыли

землю, растенія и скоть; когда съ восходомъ солнца травка блеститъ золотыми каплями, а люди могутъ дышать чистымъ и свѣжимъ воздухомъ,—то я все это называю святостью“ и подслушанная Мунго-Паркомъ колыбельная пѣсня въ Сенегамби „бѣдный бѣлый пришелъ и съѣлъ подъ нашимъ деревомъ; у него не было матери, которая дала бы ему молока; не было жены, которая намолочила бы ему хлѣба: пожалѣемъ бѣднаго бѣлаго...“ Но, оставимъ кому слѣдуетъ—производить дознание о трагедии первой слезы, не менѣе важной и не менѣе величественной, чѣмъ трагедія обледѣненія материка. Намъ важно будетъ, не упуская ни на минуту изъ слуха основныхъ звучащихъ мотивовъ, придти къ тому, чѣмъ стало искусство въ наши дни, что сдѣлало оно, какія противорѣчія въ себѣ примирило. Разоблаченіе предыдущей его истории сдѣлаетъ вдвойнѣ любопытнымъ тотъ поразительный, торжественный маскарадъ, которымъ управляютъ самые простые инстинкты, мистифицирующіе мысль подъ прикрытіемъ роскошныхъ нарядовъ, сотканыхъ изъ звуковъ, словъ, красокъ, золота, сновъ и поцѣлуетъ. Тогда, на основаніи изученнаго и открытаго, для тѣхъ, которые найдутъ это интереснымъ, явится возможность, пользуясь аналогіей, бросить взглядъ и впередъ, заглянуть въ книгу судебъ. И хотя бы на первой страницѣ такой книги имъ удастся разобрать лишь Гамлетовскую фразу „есть многое и на небѣ, и на землѣ, что и во снѣ не снилось твоей учености“ съ Фаустовскимъ постскриптумомъ: „und' sehe, das wir nichts wissen können“,—все же, наиболее близкая къ дѣйствительности, социальная роль искусства выяснилась бы до возможной степени, увеличивъ такимъ образомъ общую сознательность жизни. Разумѣется, работа подобнаго рода—не дѣло единичныхъ силъ и ждать ея осуществленія даже въ узкомъ объемѣ придется, вѣроятно, порядочно долго. Но, даже самое значительное отдаленіе ея осуществимости не способно увеличить цѣнность книжки Беллэга. Порханіе мысли по зеленымъ лужкамъ, кормленіе голодныхъ звуками Моцартовской симфоніи, все это—весьма пріятныя занятія, но только при иной цѣли и подлѣннымъ заглавіемъ.

Возвращаюсь еще разъ къ этой книгѣ, какъ рассчитывающей на распространеніе. Последнее, въ частности, не будетъ неза-

служеннымъ, такъ какъ главные недостатки не уничтожили нѣсколькихъ интересныхъ и остроумныхъ деталей. Стоитъ назвать буколическое описаніе „музыки природы“ (стр. 11), тонкую характеристику вариационной формы (стр. 20—22) и пр. Но на ряду съ этимъ попадаются также и несообразности, хотя и незначительныя, тѣмъ не менѣе странныя. Кромѣ уже упомянутаго изытія Моцарта изъ условій времени и пространства, на стр. 26 мы встрѣчаемъ, напримѣръ, суровое утвержденіе того, что „наши хоралы и кантаты представляютъ собою только слабое подражаніе греческимъ и являются какъ бы ихъ обезображенными остатками“ и т. д. Знакомство автора съ Вагнеромъ зиждется, кажется, всецѣло на книгѣ Чемберлена. Кстати, въ сочиненіи подобнаго характера полезно было бы опредѣлить весь объемъ содержанія нѣкоторыхъ ходячихъ терминовъ, допускающихъ самыя превратныя разумѣнія; къ числу такихъ довольно сбивчивыхъ терминовъ относятся напр. слова „народная музыка“, часто употребляемыя авторомъ, притомъ же въ одномъ изъ главныхъ и интереснѣйшихъ мѣстъ статьи. Маленькое замѣчаніе по адресу переводчика: не слѣдуетъ героя Моцартовской оперы—Керубино—обозначать нарицательнымъ именемъ „херувима“, тѣмъ болѣе, когда дѣло идетъ о пѣсенкѣ „Voi che sapete“, что можетъ внушить читателю современно превратное понятіе объ этомъ возвышенномъ сословіи.

Въ заключеніе полагаю, что серьезность и интересъ заглавія книжки Беллэга вполне оправдываютъ невольное отклоненіе отъ обычныхъ размѣровъ библиографической рецензіи.

Е. П—скій.

Ю. В. Курдюмовъ. Классификація гармоническихъ соединеній. Цѣна 1 р. 20 к. 1896. Спб. стр. 80.

Обращаемъ вниманіе нашихъ читателей на новое любопытное сочиненіе, посвященное гармоническимъ соединеніямъ. Специалисты-теоретики могутъ рѣшить, насколько г. Курдюмовъ разобрался въ чрезвычайно интересномъ вопросѣ этихъ соединеній, насколько онъ расширилъ илѣ предположилъ расширять ихъ пути. Для ознакомленія приводимъ главнѣйшія выдержки и положенія названнаго сочиненія.

На стр. 10 книжки г. Курдюмова читаемъ:

Всякому музыканту извѣстно, что гармоническіе обороты, образуемые мажорнымъ и минорнымъ трезвучіями, могутъ быть весьма разнообразны, и что именно они есть основа гармоніи, солидное знаніе которой даетъ ключъ къ уразумѣнію всевозможныхъ гармоническихкихъ соединеній. Читатель, у котораго хватитъ терпѣнія ознакомиться съ содержаніемъ настоящей брошюры, вѣроятно убѣдится, что въ ней этотъ взглядъ не только не колеблется, но, наоборотъ, проводится, быть можетъ, строже, нежели въ существующихъ сочиненіяхъ о гармоніи.

Вплоть до § 42 мы будемъ имѣть дѣло исключительно съ гармоническими оборотами изъ мажорнаго и минорнаго трезвучій. Лишь въ означенномъ параграфѣ мы перейдемъ къ разсмотрѣнію гармоническихкихъ оборотовъ изъ диссонирующихъ тоносогетаній. И тутъ окажется, что таковыя обусловливаются тѣми же принципами, что и обороты, образуемые мажорнымъ и минорнымъ трезвучіями. Диссонирующія тоносогетанія образуются чрезъ сопряженіе—одновременное соединеніе, сложеніе двухъ трезвучій. Мы условимся именовать ихъ *сложными тоносогетаніями*. Напр., уменьшонный септакордь седьмой ступени мажора образуется чрезъ сопряженіе доминантоваго и минорнаго субдоминантоваго трезвучій. Онъ есть, такъ сказать, урѣзанный малый нонакордь на поддержанной тоникѣ, такъ называемый терцдецимакордь (въ составъ его входятъ всѣ тоны, изъ коихъ состоятъ трезвучія доминантовое и минорное субдоминантовое). Уменьшонный септакордь охотно слѣдуетъ за мажорнымъ субдоминантовымъ трезвучіемъ: это—съ проводимой въ настоящей книжкѣ точки зрѣнія—объясняется тѣмъ, что и доминантовое и минорное субдоминантовое трезвучія одинаково охотно слѣдуютъ за мажорнымъ субдоминантовымъ трезвучіемъ. Общей—если можно такъ выразиться—«точкой стремленія» для доминантоваго и минорнаго субдоминантоваго трезвучій является тоническое трезвучіе: оно же есть «точка стремленія» и для уменьшоннаго септакорда седьмой ступени.

Взглядъ, что диссонирующіе аккорды и вообще гармоническія сочетанія составляютъ изъ трезвучій—у вѣмецкихъ теоретиковъ довольно обычный, хотя ими и не дѣлается отсюда тѣхъ выводовъ, какіе мы встрѣчаемъ у

Курдюмова. Такъ, авторъ старается показывать, что даже органнй пунктъ есть не иное что, какъ составная часть одного изъ подобныхъ трезвучій (см. § 48).

Послѣ изложеннаго понятно, что въ «Классификаціи» мы встрѣчаемъ, преимущественно, анализъ гармоніи, состоящей изъ консонирующихъ трезвучій. Постараемся вкратцѣ показать, въ общихъ чертахъ, тѣ принципы, которые проводитъ въ своей книжкѣ г. Ю. Курдюмовъ.

Въ статьѣ: «Простая (консонирующая) гармонія въ предѣлахъ строя» авторъ устанавливаетъ, какіе именно гармоническіе обороты наиболее свойственны мажорному и минорному строямъ. Въ этомъ выводы автора мало въ чемъ отличаются, въ существенномъ, отъ обычныхъ и общепринятыхъ. Далѣе слѣдуютъ статьи: «Простая гармонія въ предѣлахъ тональности» (стр. 20) и «Номинальныя тональности, гармоническіе пассажи и пр.» (стр. 29). Наиболее существенное, заключающееся въ этихъ статьяхъ, можно резюмировать слѣдующимъ образомъ. Если взять какой либо гармоническій оборотъ, изъ болѣе свойственныхъ мажорному или минорному строямъ (подобные обороты авторъ называетъ «ординарными»), напр., состоящій изъ аккордовъ: $Mi, e-g-h$ $Fa, f-a-c$ ¹⁾ (аккорды 3-й и 4-й ступеней (3-dur). Примемъ первый изъ нихъ за представителя строя E-moll и замѣнимъ затѣмъ этотъ аккордь однимъ изъ «ординарныхъ» оборотовъ поименованнаго строя, напр., оборотомъ, состоящимъ изъ слѣдующихъ аккордовъ: $mi) a-c-e mi) h-dis-fis$ (аккорды четвертой и пятой ступ. E-moll). Поставивъ эти аккорды въ предыдущій гармоническій оборотъ, вмѣсто аккорда Mi , получимъ: $mi) a-c-e mi) h-dis-fis$ $Fa) f-a-c$. Гармоническій оборотъ изъ послѣднихъ двухъ аккордовъ авторъ признаетъ—«тональнымъ» или—«простымъ тональнымъ оборотомъ» тональности C-dur; всѣ же три аккорда вмѣстѣ составляютъ «сложный тональный оборотъ». Принявъ, далѣе, аккордь Fa (см. выше) за представителя строя F-dur и замѣнивъ его какимъ либо ординарнымъ оборотомъ строя F-dur, напр.: $fa) d-f-a fa) b-d-f$, получимъ въ результатѣ гармоническій оборотъ, состоящій изъ слѣдующихъ четырехъ аккордовъ: $mi) a-c-e mi) h-dis-fis$ $fa) d-f-a fa) b-d-f$. Подобные обороты г. Курдюмовъ называетъ «гармоническими пассажами».

1) Здѣсь отмѣчается лишь, изъ какихъ тоновъ составлены аккорды, безотносительно къ голосоведенію. Кстати нужно замѣтить, что авторъ для обозначенія аккордовъ прибѣгаетъ къ особому, вымышленному имъ, условному способу, съ которымъ интересъ ознакомиться съ самимъ Курдюмовъ.

Итакъ, гармоническій оборотъ изъ аккордовъ *Mi* и *Fa* (см. выше)—«ординарный»; *mi, mi'* и *Fa*—«тональный»; *mi, mi'* и *fa, fa'*—«гармоническій пассажъ».—Послѣ «ординарнаго» оборота: *Mi—Fa* можетъ слѣдовать и минорно субдоминантовое трезвучіе и доминантовое; затѣмъ—тоническое трезвучіе. Совершенно тѣ же аккорды могутъ слѣдовать—по мнѣнію г. Курдюмова—послѣ полученныхъ изъ «ординарнаго» оборота *Mi—Fa* «тональных» оборотовъ и «гармоническихъ пассажей» (по одному изъ нихъ только что было приведено).

Чтобы покончить съ тѣмъ существеннымъ, что даетъ книжка г. Курдюмова, скажемъ еще нѣсколько словъ о томъ, какъ въ ней трактуется вопросъ о модуляціи (стр. 38—52). Вообще признавая способъ модуляціи на основаніи сродства строевъ, авторъ предлагаетъ, сверхъ того, другой ея способъ, сущность котораго можно изложить, напр., слѣдующимъ образомъ.—Допустимъ, что надо сдѣлать модуляцію изъ *C-dur* въ *F-dur*. Для нея можетъ быть примѣненъ, между прочимъ, гармоническій оборотъ, состоящій изъ аккордовъ: а) *a—c—e* б) *b—d—f*; каковыя аккорды могутъ пониматься (по мнѣнію г. Курдюмова) исключительно, какъ трезвучія третьей и четвертой ступеней. Если мы возьмемъ гармоническій оборотъ изъ аккордовъ: д) *d—f—a es* е) *es—g—b*, то онъ—этотъ оборотъ точно также можетъ пониматься, исключительно, какъ состоящій изъ трезвучій третьей и четвертой ступеней (и въ оборотѣ *a—b* и *d—es* вслѣдъ за минорнымъ трезвучіемъ стоитъ на малую секунду выше трезвучіе мажорное; обороты эти, по терминологіи г. Курдюмова «конформны»); такъ что, пользуясь имъ, можно непосредственно модулировать изъ *C-dur* въ *B-dur*, и такая модуляція вовсе не будетъ—по заключенію г. Курдюмова, внезапной, по постепенной. Отсюда понятно, что, если при модуляціи на основаніи сродства строевъ для перехода, напр., изъ *C-dur* въ *Es-dur* возможенъ лишь такой планъ постепенной модуляціи: *C-dur—f-moll—Es-dur*, то теперь возможенъ и слѣдующій, напр., планъ постепенной модуляціи: *C-dur—B-dur—Es-dur*, причѣмъ посредствующій («узловой») строй обязательно долженъ быть представленъ оборотомъ д) *d—f—a es* е) *es—g—b*.

Таковы, въ самыхъ общихъ чертахъ, воззрѣнія автора «Классификаціи»; выражаясь точнѣе: такой можно сдѣлать относительно нихъ намекъ. Болѣе или менѣе обстоятельное ихъ изложеніе заняло-бы слишкомъ много мѣста, а потому отсылаемъ интересующихся къ самой книжкѣ. Замѣтимъ еще, что, попутно, авторъ

касается иногда нѣкоторыхъ вопросовъ, разсмотрѣніе которыхъ не входитъ въ непосредственныя задачи его труда.

На стр. 20—22 читаемъ:

«...ординарные и тональные гармоническіе обороты имѣютъ то общее свойство, что устанавливаются, съ болѣею или менѣею опредѣлительностью, данную тонику—стремится къ ней. Подобное стремленіе къ опредѣленному гармоническому центру тяжести (тоникѣ), подобное—да позволено будетъ такъ выразиться—центростремительное напряженіе гармонической энергіи должно признавать въ явленіяхъ гармоніи *активнымъ началомъ*; тѣ же гармоническіе обороты, въ которыхъ оно выражается—*активными*, каковы и есть обороты ординарные и тональные.

Кромѣ начала активнаго, въ явленіяхъ гармоніи присутствуетъ и противоположное ему *пассивное начало*. Поскольку началу активному соответствуетъ единство и связь всѣхъ звеньевъ гармонической цѣпи, по столько пассивному—ихъ разнообразіе и болѣе или меньшая обособленность. Чѣмъ тѣснѣе и сплоченнѣе звенья гармонической цѣпи, чѣмъ болѣе они, такъ сказать, теряютъ свои индивидуальныя качества, подчиняясь единому стремленію слиться съ тоникой—тѣмъ болѣе въ гармоніи присутствуетъ элементъ активности. Но если связь между звеньями гармонической цѣпи—слабая, если каждое изъ нихъ стремится само сдѣлаться центромъ тяжести, установить свою собственную тонику, то—чѣмъ болѣе гармонія будетъ носить подобный спорадическій характеръ, тѣмъ болѣе въ ней будетъ присутствовать элементъ пассивности, тѣмъ болѣе гармонія будетъ пассивной. Пассивный характеръ гармоніи вовсе не знаменуетъ присутствія въ музыкѣ чего либо вялаго, дряблага. Даже, часто бываетъ наоборотъ: грандіозность и причудливая фантастичность музыкальнаго содержанія перѣдко прямо требуютъ преобладанія въ гармоніи пассивнаго начала; активная гармонія не всегда можетъ послушно извиваться за всѣми изворотами гениальной фантазіи... Въ такомъ то музыкальномъ произведеніи гармонія пассивная:—это значитъ, что строгая логика гармоническихъ соединеній покорно уступаетъ праву первенства инымъ, высшаго порядка художественнымъ требованіямъ, съ которыми она оказалась несовмѣстимой... Вообще—кстати замѣтить—эти высшаго порядка художественныя требованія въ громадной мѣрѣ вліяютъ на то значеніе, которое, въ данномъ музыкальномъ произведеніи, имѣетъ не только гармонія, но, также, мелодія, наконецъ—общій колоритъ

(инструментовка, нюансы). Напр., въ финалѣ сонаты Шопена *B-moll* (съ похороннымъ маршемъ) нѣтъ ни определенной гармоніи (она здѣсь — номинальная), ни мелодіи; главенствуютъ «общій колоритъ». Определенные гармонические и мелодические обороты не соответствовали бы основному замыслу сочиненія: «все суета суетъ»... Если въ музыкальномъ произведеніи выражается какое либо обычнѣйшее настроеніе—положимъ, чисто физиологическое вожделѣніе любви—то, разумеется, все тутъ ясно и определено, соответственно чему и мелодія, и гармонія и нюансы должны быть въ такой же мѣрѣ ясны и определены, точно топоромъ вырублены».

Трудъ автора интересенъ, его слѣдуетъ прочесть со вниманіемъ. Что касается самаго изложенія, то оно всетаки достаточно сухо, но это обуславливается самою сущностью предмета книги. Большимъ достоинствомъ сочиненія являются ссылки и указанія г. Курдюмова на музыкальныя цитаты изъ произведеній лучшихъ композиторовъ. Безъ сомнѣнія, только подобнымъ живымъ способомъ лучше всего можно подтвердить и объяснить свои положенія.

Рг.

Л. Саккетти: «Изъ области эстетики и музыки» СПб. 1896. Изданіе Л. Турьиной. Цѣна 1 р. 75 к.

Подъ этимъ заглавіемъ авторомъ собрано нѣсколько работъ его, появлявшихся въ періодъ 1879—1896 гг. въ видѣ рефератовъ, лекцій и критическихъ статей, печатавшихся въ періодической и ежедневной печати. Изъ 10 статей, составившихъ настоящій сборникъ, двѣ касаются обще-эстетическихъ вопросовъ («Поэзія и начертательныя искусства») и «Эстетическія идеи Шопенгауэра», остальные впрочемъ посвящены эстетикѣ музыкальной («О музыкальномъ образованіи», «О музыкальной художественности древнихъ грековъ», «Объ отношеніи музыки къ тексту», «Основы музыкальной критики», «По поводу Героической симфоніи Бетховена», «Замѣтка объ *Идеалахъ* Листа», «Замѣтка о *Вражьей Силѣ* Стрובה»). Отсутствіе самостоятельности въ критико-эстетическомъ мышленіи автора съ избыткомъ возмѣщается обширностью его эрудиціи въ областяхъ философіи и исторіи искусства.

Последняя, въ соединеніи съ музыкальной вѣротерпимостью и подавленіемъ личнаго вкуса предъ общенаучнымъ значеніемъ разбираемыхъ вопросовъ, является капитальнымъ

достоинствомъ книги, которая не замедлитъ принести свою долю пользы обществу какъ въ смыслѣ популяризаціи идей и задачъ наиболѣе крупныхъ эстетовъ—мыслителей запада, такъ и въ смыслѣ поднятій серьезности во взглядахъ большинства на искусство. Серьезность въ отношеніяхъ къ искусству настолько слабо развита или, говоря точнѣе, настолько сильно неразвита въ русскомъ обществѣ, что одною изъ важнѣйшихъ двигательныхъ силъ нашей музыкальной жизни является прихоть или случайность, а сообразно съ этимъ, наиболѣе широкими и общими основаціями вашей столь же блѣдно развитой музыкальной критикѣ служатъ небудуманность, боязливая растерянность, личные счеты или же покладистый, приравляющийся къ различнымъ обстоятельствамъ, личный вкусъ. Само собою, что при подобномъ положеніи дѣлъ, невозможно сколько либо разумное и законное вліяніе послѣдней на первую и вопросъ «критика ли ведетъ публику или публика ведетъ критику?» останется неразрѣшимымъ до тѣхъ поръ, пока послѣдняя, сознательно выработавъ себѣ серьезность духовной физиономіи, не начнетъ послѣдовательно и неуклонно прививать эту серьезность къ воззрѣніямъ большинства. Въ этомъ отношеніи настоящую книгу г. Саккетти можно назвать твердымъ увѣреннымъ шагомъ въ поступательномъ развитіи нашей скудной музыкально-критической литературы.

М.

Ежегодникъ Импер. театровъ. Сезонъ 1895—1896 гг. Приложенія, книга 1-я.

По обыкновенію прекрасно издавался, первая книга приложеній къ «Ежегоднику» за нынѣшній сезонъ заключаетъ въ себѣ два биографическихъ очерка—актрисы Ю. Н. Лисской и писателя Н. И. Хмѣльницкаго, да еще очеркъ «На родинѣ русскаго театра» (Волковъ въ Ярославлѣ), и, наконецъ, перепечатку (изъ журн. «Антрактъ» за 1865 г.) «Отрывковъ изъ памятной книжки отставнаго режиссера»—С. П. Соловьева, бывшаго режиссера Московскій драматической труппы и драматическаго писателя. Последніе не безынтересны и для музыкальнаго міра, такъ какъ въ нихъ имѣется большая характеристика А. Н. Верстовскаго, композитора знаменитой оперы «Аскольдова Могилла», о которомъ до насъ дошли самыя скудныя, отрывочныя и даже противорѣчивыя извѣстія; а между тѣмъ эта личность—въ исторіи русской музыки довольно примѣчательная.

По свидѣтельству Соловьева, Верстовскій

былъ «симпатичный пѣвецъ, отличный музыкантъ-исполнитель, талантливый композиторъ и искусный актеръ; въ продолженіе десятковъ лѣтъ онъ былъ главнымъ двигателемъ Московской сцены ¹⁾».

«Хорошо изучивъ преобладающій характеръ театральнаго міра и понявъ всю суть артистической природы, онъ съ удивительнымъ тактомъ умѣлъ вести себя съ артистами и хорошо зналъ, гдѣ надо быть строгимъ начальникомъ и гдѣ добрымъ товарищемъ; обладая способностью быстро соображать, онъ почти всегда заранѣе угадывалъ слѣдствія по даннымъ причинамъ, почему его часто называли театральнымъ пророкомъ. Веселость, остроуміе, умѣнье разсказать анекдотъ и способность подмѣтить смѣшное тамъ, гдѣ его никто не предполагаетъ—все это дѣлало его самымъ приятнымъ и желаннымъ гостемъ; у себя же дома онъ былъ гостеприимнымъ и любезнымъ хозяиномъ. Театральная служба была слишкомъ узкой рамкой для его дѣятельной, энергичной природы; здѣсь онъ принужденъ былъ размѣнивать на мелочь свой богатый капиталъ нравственныхъ силъ, отчего постоянно страдало его самолюбіе; этимъ-то и можно объяснить неровность и вспыльчивость его характера».

Вполнѣ довѣряться этому опредѣленію нельзя. Авторъ могъ стоять на ошибочной точкѣ зрѣнія, приписывая Верстовскому такія качества и въ такой степени, въ какой у него ихъ, пожалуй, было и немного.

L.

Отчетъ Императорской Публичной Библиотеки за 1893 годъ. С.-Петербургъ 1896 г.

Въ вышнѣшнемъ отчетѣ нашего замѣчательнаго книгохранилища имѣется прекрасное и подробное описаніе рукописей Мусоргскаго, хранящихся въ П. Б. и принесенныхъ ей въ даръ библіотекаремъ ея — В. В. Стасовымъ. Описаніе сдѣлано весьма подробно и представляетъ прекрасное pendant къ другому описанію музыкальныхъ автографовъ русскаго композитора—пленно М. И. Глинка. Въ этомъ описаніи мы встрѣчаемся съ цѣлымъ рядомъ произведеній автора «Бориса Годунова», не только псевданныхъ, но неизвѣстныхъ ни публикѣ, ни музыкантамъ. Любопытны записаны Мусоргскимъ народныя пѣсни (бирманская, киргизская, арабская, персидская, рас-

10

¹⁾ В. состоялъ инспекторомъ репертуара Московскихъ И. Т.

колыбчья и др.). Для будущаго біографа Мусоргскаго чрезвычайно важно знать, что въ Публичной Библиотекѣ сохранились нѣсколько полныхъ картинъ изъ оп. «Саламбо», изъ которой вполнѣ очевидно многое вошло въ «Бориса» (сцены: 2-я карт. II д., 1-я карт. III-го д. и 1-я карт. IV д.), а также первое дѣйствіе, арія Параса, сцена Кумы и Черевика и сценаріумъ—изъ неоконч. оп. «Сороочинская ярмарка». Эти рукописи для русскихъ музыкантовъ прямо таки драгоценны.

Въ высшей степени желательно, чтобы записями автографовъ Глинки и Мусоргскаго послѣдовали бы таковыя же и рукописей Даргомыжскаго, Сѣрова, Бородина и друг., хранящихся въ Б-кѣ рукописей русскихъ музыкантовъ (значительное количество автографовъ иностранныхъ музыкантовъ описано въ превосходной статьѣ В. В. Стасова «Автографы музыкантовъ въ Императорской Публичной Библиотекѣ», напеч. въ 60 гг. въ Отеч. Записки).

Далѣе въ «Отчетѣ» перечислены 26 музыкальныхъ автографовъ (А. П. Бородина, Римскаго-Корсакова, Глазунова, Лядова, Кюи и Щербачева), принесенныхъ въ даръ г. М. Бѣляевымъ.

Наконецъ, въ отчетѣ отмѣчено либретто оперы «Il Rinaldo», русскаго композитора Петра Скокова—до сихъ поръ совершенно неизвѣстнаго нашимъ музыкальнымъ изслѣдователямъ. На обложкѣ изданнаго въ Неаполѣ въ 1788 г. на итальянскомъ языкѣ in 12°, либретто ¹⁾ находится слѣдующая любопытная замѣтка: «Сія книжка для Россіянъ тѣмъ достопримѣчательна, что къ сей въ Неаполѣ игранный драмѣ сочинилъ музыку Петръ Алексѣевичъ Скоковъ, чего никогда еще случилось. См. стр. 22 [на 22-й стр. напеч.: «La Musica è del sig. D. Pietro Skokoff Maestro di Capello Russo»] и получилъ тамъ за сію такую награду, какую даютъ первѣйшимъ и славнѣйшимъ сочинителямъ музыки. Онъ воспитанъ былъ въ Академіи Художествъ, обучался архитектурѣ, но по склонности его къ музыкѣ посланъ былъ въ Италію, гдѣ обучался 12 лѣтъ. Онъ былъ холостъ, человекъ самый скромный и трезвый. Скоковался на 59-мъ году отъ рожденія 1817 года октяб. 4-го дня въ вечеру въ крайней бѣдности и похороненъ на Волковомъ кладбищѣ друзьями, ему должную честь воздавшими».

L.

¹⁾ Il Rinaldo. Drame per musica rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel di 4 Novembre 1788.

1) Собрание фортепианных пьес въ интерпретации братьевъ А. Г. и Н. Г. Рубинштейновъ, записанныхъ въ ихъ концертахъ и въ классѣ Н. Г. Рубинштейна, А. Буховцевымъ.

2) Объяснительный текстъ къ собранію и характеристика особенностей игры преимущественно Н. Г. Рубинштейна. Составилъ А. Буховець. Москва 1896. Цѣна 40 коп.

Не очень давно въ вашей газетѣ, по поводу книжекъ о лекціяхъ Ганса фонъ-Бюлова, было высказано пожеланіе, чтобы появилось подобное же изданіе, въ которомъ сохранились бы для потомства приемы и характеръ исполненія замѣчательнѣйшихъ нашихъ пианистовъ — братьевъ Рубинштейновъ. Оказывается, что, помимо нашего предположенія, за эту задачу взялся извѣстный московскій педагогъ г. А. Буховець. Задача ваятая на себя г. Буховцевымъ весьма почтённа и достойна всяческаго вниманія, въ особенности со стороны нашихъ пианистовъ, которые, благодаря собранію и свидѣніямъ, предлагаемымъ авторомъ настоящаго изданія, будутъ имѣть отличный ключъ къ толкованію тѣхъ или другихъ выдающихся произведеній фортепианной литературы, столь своеобразно передававшихся этими гениальными пианистами. Г. Буховець пошелъ еще дальше краткихъ, хотя и крайне любопытныхъ замѣтокъ Шфейфера и Виванна да Мотта (записавшихъ лекціи Бюлова). Онъ издалъ нѣсколько пьесъ репертуара Николая Рубинштейна, подробно обозначивъ особыми знаками (поясненными въ отдѣльной брошюрѣ) способы передачи данной пьесы Н. Рубинштейномъ и, наконецъ, въ подстрочныхъ примѣчаніяхъ описалъ исполненіе А. Рубинштейна. Если, съ одной стороны, подобный способъ объясненія и нѣсколько затруднительнъ, то, съ другой, онъ болѣе детально и постепенно указываетъ весь ходъ исполненія пианиста. Всѣхъ пьесъ покуда издано *восемь*; въ собраніе вошли произведенія Бетховена (1-я ч. сонаты Quasi una fantasia), Мендельсона (Пѣснь безъ словъ № 20), Фильда (2 ноктюрна). Шопена (этюды Cis-moll, 2 вальса и маршъ изъ b-moll'ной сонаты) и Шумана (Des Abends).

Въ пояснительной брошюрѣ г. Буховець сдѣлалъ интересную характеристику особенностей игры Ник. Рубинштейна, подобно тому, какъ онъ тоже самое сдѣлалъ въ свое время по отношенію Ант. Рубинштейна (въ брошюрѣ «Чѣмъ отличается нашъ А. Рубинштейнъ»).

Желательно, чтобы публика и музыканты поощрили изданіе г. Буховцева и тѣмъ способствовали бы продолженію этого полезнаго «собранія».

L.

Пять романсовъ. Op. 30. П. П. Шенка. С.-Петербургъ у П. Юргенсона.

Эти пять романсовъ: «Вальсъ», «Мотылекъ», «Сердце и умъ», «Я пришелъ къ тебѣ съ привѣтомъ», «Я долго стоялъ неподвижно». Несмотря на значительное количество романсовъ П. Шенка, доказывающее, что композиторъ очень любитъ эту легкую вокальную форму, должно признаться, что онъ слабѣе его инстру-ментальныхъ произведеній. Не то, что у него нѣтъ «мелодической изобрѣтательности» (выраженіе столь любимое однимъ изъ нашихъ музыкальныхъ критиковъ); она у г. Шенки почти всегда налицо, но, въ тоже время — почти также всегда блѣдна, мало свѣжа, энергична. Въ ней есть нѣкоторая прелесть, но нѣтъ красоты, есть легкость, нѣтъ изящества, граціи. Кромѣ того, романсъ требуетъ тщательной и выразительной декламации, — а это дѣло не главное; наконецъ, требуетъ сразвѣрнаго и соответствующаго аккомпанимента. Романсами, неотвѣчающими этимъ условіямъ можно, пожалуй, восхитить нашу консерваторію, ну а для порядочныхъ музыкантовъ требуется кое-что совсѣмъ другое...

Изъ пяти новыхъ романсовъ г. Шенки, удачнѣе всѣхъ, на мой взглядъ, первый — *Вальсъ* (Тихо ночь подошла), правда съ довольно обыденной музыкой, но все же болѣе подогрѣтый чувствомъ, милый и пріятный.

H. Ф.

Die Besteuerung Musikalischer Aufführungen in Elsass-Lothringen durch der Agenten der «Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique» in Paris. Zur Belehrung und Warnung aller Betheiligten von Bruno Hilpert. Strassburg A. Ammel, 1896.

Нашимъ читателямъ, вѣроятно, извѣстно цѣломъ рядъ процессовъ возбужденныхъ агентами парижскаго «Общества авторовъ, композиторовъ и музык. издателей» по поводу якобы незаконнаго исполненія музыкальныхъ произведеній. Оставляя въ сторонѣ самые процессы и жѣлюще лишь *мысленный* интересъ, обращаемъ вниманіе на книжку, заглавіе которой выписано выше. Она явилась слѣдствіемъ съѣзда представителей музыкальныхъ и пѣвческихъ обществъ въ Эльзасѣ, въ апрѣлѣ нынѣшняго

а, подъ предсѣдательствомъ автора настоя-
 1) брошюры. Г. Хильпертъ собралъ цѣлый
 2) матеріаловъ о правѣ музыкальной соб-
 3) енности, привелъ ихъ порядокъ, надлежа-
 4) мь образомъ освѣтилъ и вывелъ заключе-
 5) : что 1) всякій пользуется правомъ *безвоз-*
 6) *одною* (публичнаго или непубличнаго испол-
 7) ния) исполненія: всякаго произведенія, если
 8) говое издано и *на первомъ изданіи* не имѣетъ
 9) предупрежденія: «собственность для всѣхъ
 10) ланъ», «право исполненія по соглашенію» и
 11) д. 2) если со смерти автора истекъ 30-ти-
 12) лѣтній (для Германіи) и 50-лѣтній для Фран-
 13) ции) срокъ; 3) наказываются по закону испол-
 14) ние всякаго списаннаго произведенія (т. е.
 15) поповившагося въ печати), а также всякаго
 16) произведенія, на 1-мъ изданіи котораго было
 17) апечатаано соотвѣтствующее предостереженіе.
 18) Этотъ вопросъ настолько заинтересовалъ
 19) львась-догаринцевъ, что они подали петицію
 20) анцлеру о соотвѣтствующемъ дополненіи дѣй-
 21) ствующихъ законовъ объ авторскомъ правѣ.
 22) Въ виду предпринятой нынѣ разработки нова-
 23) го законоположенія объ этомъ правѣ и въ
 24) Россіи, слѣдуетъ пожелать, чтобы наши ав-
 25) торы всевозможныхъ прозектовъ о правѣ му-
 26) зыкальной собственности подробно ознакоми-
 27) лись бы и съ книжкой г. Хильперта, въ ко-
 28) торой они найдутъ и отлично подобранный
 29) матеріалъ и весьма трезвый изъ него выводъ.

Н. Ф.

Fanfaren zu den Bayreuther Festspie-
 len 1876—1896 mit dem Facsimile Ri-
 chard Wagner's. Verlag Carl Giessel jun.
 Bayre: th.

Прелестно изданная маленькая брошюр-
 ка, содержащая всѣ фанфары, употребляв-
 ніяся въ время байрейтскихъ торжествен-
 ныхъ игръ за время 20-лѣтняго сущест-
 вованія. Вначалѣ брошюры мы находимъ
 факсимилэ автографа Вагнера, начертав-
 шаго 4 фанфары для своей тетралогіи: Зо-
 лото Рейна (мотивъ Доннера), Валькюрии
 (мот. меча), Зигфридъ (мот. героя драмы)
 и „Сумерки боговъ“ (мот. Валгаллы).
 Нынѣ, однако, изъ четырехъ фанфаръ
 изъ этой тетралогіи выросли уже 9, при-
 чемъ для Валькюрии употребляются 2,
 „Зигфрида“ и „Сумерковъ боговъ“—по
 три. Но вагнеріанцы уже закричали о
 святотатствѣ и недоумѣваютъ, къ чему
 потребовалось измѣнять предначертаніе
 самого композитора.

Кромѣ того въ брошюрѣ приведены
 фанфары къ „Парсифалю“, „Тристану
 и Изольдъ“, „Мейстерзингерамъ“ и „Ло-
 энгрина“. Фанфары изъ „Тангейзера“
 собственникъ-издатель оперы (Fürstner)
 отказался разрѣшить помѣстить. Ну —
 въ Россіи съ нимъ не поцеремонились бы!

L.

Praktischer Leitfaden für den Unter-
 richt in Römischen Choralgesänge, vor-
 nehmlieh zum Gebrauche in kirchlichen
 Seminarien und Lehrerbildungsanstalten,
 verfasst von J. Mitterer. Regensburg,
 1896. Alfred Coppenrath's Verlag.

Die Entdeckung des Rheingolds aus
 seinen wahren Dekorationen. Von Moritz
 Wirth. Mit einer Zeichnung der Walhall-
 landschaft. Leipzig. Const. Wild's Verlag 1896.
 Среди появившихся за послѣднее время
 книгъ и брошюръ о Вагнерѣ—книга г. Вирта.
 безъ сомнѣнія, одна изъ наиболѣе значитель-
 ныхъ и, въ тоже время, курьезныхъ. Глубокій
 вагнеріанецъ критически разбираетъ обычныя
 постановку и исполненіе «Золота Рейна» и
 показываетъ—на основаніи точныхъ предпи-
 саній самого Вагнера—характеръ исполненія
 этой гениальной драмы. Онъ это дѣлаетъ на-
 столько подробно, что слѣдить за *каждымъ ша-*
 2) *гомъ* исполнителя, поясняетъ и руководитъ имъ
 3) согласно развитію самой музыки этой гениаль-
 4) ной драмы. Эта книга ясно доказываетъ, что
 5) вагнеровскій вопросъ и интересъ къ нему еще
 6) далеко не исчерпаны. Безъ сомнѣнія, книга
 7) М. Вирта—одна изъ самыхъ курьезныхъ, но,
 8) въ тоже время, интересныхъ и замѣчатель-
 9) ныхъ въ обширной «Вагнеріанѣ».

L.

Спеціальныя органы католической цер-
 ковной музыки съ восторгомъ приняли но-
 вое руководство къ преподаванію римскихъ
 церковныхъ пѣснопѣвій, составленное г.
 I. Миттереромъ, муз. директоромъ кафедраль-
 наго собора въ Бриксенѣ (Brixen). Дѣй-
 ствительно рѣдко можно встрѣтить столь
 тщательно и подробно разработанное ру-
 ководство, представляющее полный курсъ
 римско-католическаго пѣнія. Авторъ на-
 чинаетъ съ общихъ основныхъ положеній
 музыки, затѣмъ постепенно переходитъ
 къ особенностямъ церковныхъ напѣвовъ,
 способовъ ихъ исполненія и даетъ пра-
 вильную, строго обработанную систему.

L.

ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ О МУЗЫКѢ.

Ново-германская музыка, какъ отраженіе современныхъ философскихъ вѣяній.

I.

Предоставляя себѣ въ ближайшемъ будущемъ вернуться къ характеристикѣ ново-германской музыкальной школы или хотя бы на отбѣнку дѣятельности ея отдѣльных членовъ, цитируемъ ниже интересную статью г. Коптяева (почти цѣликомъ) о томъ же вопросѣ, напечатанную имъ въ сентябрьской книжкѣ «Сѣвернаго Вѣстника».

Нынешній музыкальный сезонъ познакомилъ насъ съ двумя школами: ново-французской и ново-нѣмецкой. Знакомству съ первой русская публика обязана г. Исаею, знакомству со второй — г. Фридриху Решу (изъ Мюнхена), продирижировавшему симфоническими концертами петербургской музыкальной школы и познакомившему насъ съ произведениями Рихарда Штрауса и Александра Риттера. Въ лицѣ г. Реша, ученика Бюлова по дирижированію, мы встрѣтили хотя и не воспроизведеніе его учителя, но во всякомъ случаѣ песьма интеллигентнаго и образованнаго музыканта, добросовѣстнаго дирижера, которому болѣе всего удалась интерпретація произведеній Вагнера, Штрауса и Риттера. Что же касается до той ново-германской школы, съ которой познакомилъ насъ впервые г. Решъ, то необходимо признать, что въ произведеніяхъ Штрауса мы имѣемъ крупное явленіе, открывающее широкія историческія перспективы, явленіе глубокое, корни котораго, какъ мы увидимъ, таятся въ движеніяхъ мысли нашего времени, — явленіе, къ которому нельзя прилагать обычно-буржуазную мѣрку.

Произведенія Штрауса и Риттера, особенно перваго, пользуются въ Германіи уже дѣтъ десять

заслуженною известностію. Если мы захотимъ назвать наиболѣе передовою и прогрессивною музыканта современной Германіи — это, будетъ Штраусъ. Его «смѣлая», за содала ему въ Германіи тысячи враговъ, но и тысячи поклонниковъ, не боящихся присоединять къ его имени эпитетъ «геніальный» — поклонниковъ, выставляющихъ даже такую формулу (Артуръ Зейдль): «По отношенію къ Штраусу уже нельзя говорить о поколѣніи элгоновъ — но лишь о про-говъ!», или же такую (Оскаръ Біе): «То, что предугадывалъ Берлиозъ, то, чего желалъ Листъ, Штраусъ осуществилъ съ такой законченностью и оригинальностью, которая не всегда была суждена его предшественникамъ». Если у насъ одинъ крикъ выразился однажды такимъ образомъ: «и Вагъ, и Гендель были предшественниками аббата Фоглера, настолько естественно изображающаго во Франкфуртѣ на органѣ грозу, что все молоко въ городѣ становилось кислымъ», — то можно сказать, что Штраусъ дѣйствительно принадлежить къ тѣмъ смѣлымъ «аббатамъ Фоглерамъ» отъ дѣятельности которыхъ консервативно «молоко» въ искусствѣ уже давно «скисло».

Если мы посмотримъ на музыкальную карту современной Германіи, то увидимъ, что пульсъ нѣмецкой музыкальной жизни, все усиленнѣе бьется въ Мюнхенѣ — въ Мюнхенѣ, гдѣ еще до сихъ поръ двѣ великія историческія фигуры — Вагнеръ и Бюловъ, репутація которыхъ была создана этими современными «Аеинами» — отбрасываютъ свою тѣнь. Въ Мюнхенѣ подвизается и работаетъ и Штраусъ и Риттеръ,¹⁾ и третій изъ замѣчательныхъ ново-германцевъ — Максъ Шиллингъ, о которомъ намъ придется также говорить. Въ Мюнхенѣ же живетъ и маленькій сынъ великаго

¹⁾ После того уже, какъ статья была написана получено известіе, что Риттеръ умеръ.

да,—Зигфрид Вагнеръ, выступившій не-
вно съ симфонической поэмой «Желаніе»,
которую въ музыкальных кружкахъ
женщины отыскаются такимъ образомъ, пере-
азвируя известное стихотвореніе: «лишь тотъ
и знаетъ «желаніе», знаетъ страданіе». Въ
лишь лишь въ самое послѣднее время об-
литель на себя сильное вниманіе своими сим-
вическихми поэмами вѣдкій Карлъ Глейтцъ.
Веймаръ, по смерти Листа, утратилъ свое ве-
ное значеніе продуцентскаго центра и слу-
тъ лишь проводникомъ въ живнѣ новыхъ
произведеній новопроизведенцевъ («Гунтрамъ»,
опера Штрауса, «Индра» Шиллинга и т. д.
оставлены вперёдъ). Брамсъ (Вѣна) и
Финке (Лейпцигъ) со своимъ консерватив-
нымъ принципомъ индивидуализма не могутъ
пытаться выражать «современной музыкаль-
ной Германіи». Ещё меньше того Брукъ, про-
отораго одинъ вѣдкій критикъ мѣтко ска-
зано, что это лишь «отдѣльный эпизодъ».

И такъ, центры размѣстились. Музыкальный
центръ Германіи описанъ довольно своеобразную
линию, начавъ съ Лейпцига (Бахъ), Лондона
(Гендель), продолживъ Вѣной (Гайднъ, Моцартъ,
Бетховенъ), очутившись на время опять
въ Лейпцигѣ (Мендельсонъ, Шуманъ), захва-
тивши Веймаръ (Листъ) и, наконецъ, перейдя
къ Вагнеромъ окончательно въ Баварію, Мюн-
хенъ.

Предъ новыми германцами стояла трудная за-
дача: Имъ предстояло двинуть искусство впе-
редъ въ ступень съ великими историческими
радностями, въ странѣ, гдѣ, казалось, народ-
ный музыкальный гений исчерпалъ уже себя
окончательно въ Бетховелѣ, Шуманѣ, Листѣ
Вагнерѣ. Въ странѣ музыкальной рагъ экс-
селленс, музыкальной «Божьей милостью» такъ
назвать! И нужно сказать, они съ честью,
доблестно и лишь Штрауса и Шиллинга,
вышли изъ этого испытанія. Не то, чтобы они
всей дѣловой силой, своимъ творчествомъ
были рагъ своимъ великимъ предшественни-
камъ—съ этомъ не можетъ быть поамѣсть
рѣшительно важны тѣ новыя историческія
перспективы, которыя они открываютъ, тѣ
зверски новые источники, которыми они
питаются своей творческой духъ.

II.

Рихардъ Штраусъ представляетъ блестящую
иллюстрацію этого положенія. Когда онъ
въ первый разъ въ 1894 году [продиржировать въ
Веймарѣ вагнеровскимъ «Тангейзеромъ» —
вдова Вагнеръ (вдова Рихарда Вагнера) ска-
зано ему: «Э, э! *настоятельно современный* — и ди-

рижируетъ Тангейзеромъ такъ хорошо! Эта
фраза чрезвычайно характерна для Штрауса.
Если кто ожидаетъ найти въ немъ вагнериста
pur sang—долженъ ошибиться. Теченія, соз-
давшія Штрауса, какъ мы увидимъ, гораздо
слабѣе, чѣмъ теченія, создавшія великаго
байретскаго маэстро.

Штраусъ—вполнѣ дитя своего времени. Онъ
воспринимаетъ его со всеми его увлеченіями,
ошибками, но и со всеми его великими движе-
ніями, со всей его духовной борьбой. Если дру-
гіе прогрессивные вѣдческие композиторы, какъ
Зоммеръ, Вольфъ, Риттеръ, Банъ, черпали,
напр., текстъ для своихъ романсовъ непрерывно
изъ вѣдческихъ классиковъ и наряжали эту
«старую» поэзію лишь въ новую музыкальную
одежду Листа, Вагнера,—то Штраусъ въ своихъ
пѣсняхъ, ор. 27, дѣлаетъ смѣлую попытку
положить современную вѣдческую поэзію—Ген-
келя, Гарта и Мэккея (Макай)—на музыку
(Генкель и Гартъ — представители социаль-
демократическихъ воззрѣній; Мэккей—предста-
витель индивидуальнаго анархизма въ духѣ
Штропера-Ницше). И сколько Штраусъ идетъ
за своимъ вѣкомъ, видно, напримѣръ, изъ раз-
сказа д-ра Артура Зейдля о томъ, какъ од-
нажды, въ 1893 году, прїехавъ къ Штраусу
проститься въ Веймаръ, онъ засталъ его за
чтеніемъ произведеній Фридриха Ницше, о ко-
торомъ у нихъ завязался споръ, причѣмъ
Штраусъ поразилъ Зейдля глубокимъ знаніемъ
произведеній оригинальнаго мыслителя. Но
д-ръ Зейдль (въ своей брошюрѣ о Штраусѣ)
рассказываетъ еще болѣе характерный фактъ.
Въ томъ-же Веймарѣ 10 мая 1894 года Штра-
усъ за три часа до начала перваго предста-
вленія своей оперы «Гунтрамъ» критически
разбираетъ Зейдлю появляющуюся тогда книгу
Мэккея «Анархисты».

Перейдемъ къ наброску духовнаго облика
Рихарда Штрауса. Начавъ съ симфоническихъ
поэмъ: «Донъ Жуанъ», «Макбетъ» «Смерть и
просвѣтленіе»¹⁾, которыя по мрачному демо-
ническому колориту и по идеѣ неудовлетворен-
ности, идеѣ отрицанія воли, жизни,—легшихъ
въ ихъ основаніе, болѣе всего посятъ на себя
слѣды шопенгауэровскаго вліянія, композиторъ
недавно (1894) даетъ музыкальную драму «Гун-
трамъ» — музыкальную драму, представляю-
щую пока предпослѣднюю ступень художе-
ственно-философской эволюціи молодого автора.
Здѣсь Штраусъ, не отбрасывая окончательно
Шопенгауэра, сильно склоняется на сторону
Ницше, хотя еще и не принимаетъ его цѣли-

¹⁾ «Tod und Verklärung».

комъ, до послѣдняго вывода, какъ это мы сейчас увидимъ. Пониманіе духовнаго облика Штрауса тѣмъ болѣе облегчается, что текстъ къ «Гунтраму» написанъ, по примѣру Вагнера, самимъ-же композиторомъ. При этомъ либретто Штрауса не является шаблоннымъ либретто, а глубиною своей основной идеи, широтою концепціи, планомѣрностью дѣйствія и отдаленіемъ стиха представляетъ вполне самостоятельное поэтическое произведение.

Если правильна иногда поговорка, что «гора родила мышь», то здѣсь будетъ правильна обратная: мышь родила гору. А именно: идея «Гунтрама» возникла у Штрауса изъ прочитаннаго фельетона въ «Neue Freie Presse» — фельетона, гдѣ развивалась мысль о необходимости основанія въ Австріи тайныхъ художественно-религіозныхъ орденовъ для борьбы со свѣтскимъ, вскормившимъ «Гунтрамъ», это царство св. Граля въ «Лозингрихъ», миннезингерство «Тангейзера», ученіе о состраданіи «Парсифаля» — однимъ словомъ вагнеровская атмосфера.

Сюжетъ драмы вкратцѣ слѣдующій. На сцену выведенъ мистически-таинственный союзъ «поборниковъ любви» («Srteiter der Liebe»). пѣвцовъ-художниковъ, силою своей пѣсни побуждающихъ людей къ состраданію и къ проведенію въ жизнь принциповъ Спасителя. Пѣвецъ Гунтрамъ, членъ этого союза, посылается вмѣстѣ съ своимъ другомъ и духовнымъ руководителемъ Фридохльдомъ въ одну несчастную страну гдѣ кипитъ гражданская война. Гунтрамъ является какъ разъ во время, что-бы спасти отъ самоубійства Фрейгильду, жену герцога Роберта, настоящаго бича своихъ подданныхъ, спасти отъ смерти, которую она ищетъ, какъ спасеніе отъ брака съ ненавистнымъ человѣкомъ, запретившимъ ей даже чѣмъ-либо помогать тѣсному народу. отецъ Фрейгильды, старый герцогъ, въ благодарность за ся спасеніе приглашаетъ Гунтрама въ замокъ. Въ замкѣ, на воинственныхъ, полныхъ вражды слова герцога Роберта Гунтрамъ отвѣчаетъ упрекомъ въ отсутствіи миролюбія. Герцогъ обнажаетъ мечъ и бросается на Гунтрама, который, защищаясь, смертельно его ранитъ. По приказанію стараго герцога Гунтрама отнудать въ подземную темницу. Самъ-же герцогъ отправляется въ битву съ вассалами. Фрейгильда, не зная, кто такой Гунтрамъ и къ какому священному союзу онъ принадлежитъ, любитъ его, какъ своего освободителя и мечтаетъ, освободивъ его, бѣжать съ нимъ изъ замка. Таково содержаніе первыхъ двухъ актовъ этой музыкальной драмы.

Третій актъ ея наиболѣе важенъ для обобщенія взглядовъ автора. Мрачная, подземная темница. Суровые, безотрадные звуки «Риэма» монашескаго хора при погребеніи герцога Роберта таинственно отдаются въ темноту какъ звуки изъ «того міра». Они вполне отвѣчаютъ настроенію узника, который ирдается теперь тяжелому самоанализу. Онъ знаетъ именно передъ самимъ собой, что хтя и обнажилъ мечъ лишь для самозащиты но все-таки въ сущности обнажилъ его не въ греховой мысли, что то была женщина друи и что из-за нея пролилась кровь! Въ темноту проникаетъ лучъ свѣта; является Фрейгильда; на страстные слова послѣдней, общающія ему свободу и любовь, Гунтрамъ отвѣчаетъ съ горестью, что онъ долже въ отречься отъ Фрейгильды, какъ ни любить ея, и бѣжать «вѣчно одинокимъ». Явившемуся-же Фридохльду Гунтрамъ высказываетъ свое новое мироувереніе. На требованіе своего «наставника» идти на судъ «союза», Гунтрамъ отвѣчаетъ отказомъ: теперь онъ болѣе не подчинится высшему приказанію союза, ему противъ воспоминаніе о «союзѣ» и его тупыхъ законахъ: ex me mea pata supra! Онъ не желаетъ болѣе повиноваться союзу, критикующемъ лишь поступки — онъ самъ хочетъ быть судьей своего внутренняго міра. Законы союза не могутъ коснуться его, ибо убійство было лишь актомъ самообороны; поступокъ-же, который союзъ хочетъ наказать, былъ хороши... Пуска Фридохльдъ возвращается къ братьямъ, пуска они все, «сильные лишь въ союзѣ», продолжаютъ заботиться объ исцѣленіи челоуѣчества, и память объ имѣвшемъ да не беспокоитъ ихъ — они никогда не поймутъ мотывовъ его рѣшенія; онъ сообщитъ ихъ лицамъ женщинъ! По уходѣ Фридохльда, получаема известіе, что старый герцогъ палъ въ битвѣ съ вассалами и что слѣдовательно Фрейгильда становится правительницей. Теперь тѣмъ болѣе, продолжаетъ Гунтрамъ, ихъ не долже связывать никакой союзъ: для нея, Фрейгильды, открывается широкая дорога — носить корону въ скорбяхъ о своемъ народѣ, носить корону, какъ знамя міра и любви. Она долже понять, что лишь ея рѣшеніе въ состояніи купить его! Отрекшись отъ нея, отъ той, которую онъ такъ искренно, такъ сильно любилъ, вѣчно вдали отъ нее, сжигаемый пыломъ страсти — онъ искупитъ свою вину въ полномъ одиночествѣ... Фрейгильда долго борется съ собой, наконецъ ея совнаніе просвѣтляется и пониманія Гунтрама; въ изумленіи передъ ея нравственной силой она склоняетъ колѣна и в

гдѣ цѣлуешь его руку. Съ пожеланіемъ и другъ другу они расстаются. Не трудно видѣть, что въ «Гунтрамѣ» есть элементы и шопенгауэровскаго міросозерцанія міросозерцанія Ницше. Отрицаніе воли, чувственной жизни и страстное исканіе *искупленія*—выражающіяся въ отказѣ Гунтрама отъ любимой женщины — указываютъ на то, что Траусъ не покинулъ еще шопенгауэро-вагнеровскую почву. Но гордое *самоопредѣленіе* Гунтрама, этого *Eigenfüßler'a*, какъ называлъ его одинъ нѣмецкій критикъ (Зейдль) — это не отзвукъ вѣяній Ницше. Мы увидимъ, насколько въ своемъ міросозерцаніи Штраусъ все болѣе склонялся въ сторону Ницше, если авнимъ *проектъ* текста къ «Гунтраму» (сопоставимъ Зейдлемъ) съ окончательнымъ видомъ. Въ *проектѣ* герой долженъ былъ отказаться отъ женщины *во имя бытія даннаго союза*, долженъ былъ *покаяться въ дуахъ союза*, нечего и говорить, что при такой редакціи «Гунтрамъ» отражалъ-бы въ себѣ лишь шопенгауэровскія вліянія и не имѣлъ-бы никакого отношенія къ Ницше.

Хотя въ окончательной редакціи «Гунтрамъ» вліяніе Ницше проявляется уже значительно, по все-таки нельзя еще сказать, чтобы авторъ окончательно проникся духомъ Ницше. Гордое самоопредѣленіе—элементъ чисто шпеншевскій—безусловно есть, но нѣтъ другою, весьма важнаго элемента міросозерцанія Ницше — элемента, создавшаго «ту сторону добра и зла» ¹⁾. Если-бы Ницше могъ видѣть музыкальную драму «Гунтрамъ», онъ ни за что-бы не простилъ герою его «покаяніе» и «желаніе искупленія» (*Erlösung*)—Ницше не удовлетворился-бы этимъ...

Поэтому гораздо ближе къ Ницше Штраусъ подходитъ въ своей симфонической поэмѣ «Тиль Эуленшпигель» ²⁾ Тиль Эуленшпигель—извѣстный шутъ и злой проказникъ средневѣковой Германіи, саркастическія выходки котораго перешли въ народную легенду. Высшій скептицизмъ этого смѣлаго человѣка, скептицизмъ, заставляющій его иронически относиться ко всему: къ любви, къ людямъ, зло вышучивать профессоровъ, у которыхъ онъ для насмѣшки держитъ экзаменъ, причинять зло даже среди ни въ чемъ неповинныхъ рыночныхъ торговцевъ, пуская свою лошадь галопомъ среди торговыхъ рядовъ, смѣяться и на государственномъ судѣ, приговаривающемъ

его къ смертной казни—все это элементы типа совсѣмъ ницшевскаго: здѣсь видны и когти «смѣющихся львовъ» и слышны перебаты «вакхическаго смѣха».

Максъ Шиллингъ самый молодой изъ ново-германцевъ, стоитъ всецѣло на шопенгауэро-вагнеровской почвѣ. Искупленіе вины и отрицаніе жизни—главная идея его интересной музыкальной драмы «Ингвельда» ³⁾. Въ основу сюжета легла древне-норвежская сага о борьбѣ двухъ старинныхъ родовъ въ Норвегіи, Гадульфа Гладгарда и короля викинговъ Клауфе. Пѣвецъ Бранъ, изъ рода Клауфе (изъ Торнштейна) хочетъ отомстить Ингвельдѣ, изъ Гладгарда, за убійство своего брата (убійство изъ родовой ненависти), но не въ силахъ это сдѣлать, ибо безумно любитъ ее. Не желая нарушать клятву (онъ поклялся отомстить явившемуся духу брата) Бранъ разрѣшаетъ коллизію тѣмъ, что вмѣстѣ съ Ингвельдой бросается въ океанъ. Финальный хоръ гладгардцевъ и торнштейнцевъ привѣтствуетъ совершившееся *искупленіе*.

III.

Ново-германцы не чужды и мистическихъ вѣяній. Мистическая окраска «союза», къ которому принадлежитъ Гунтрамъ, мистическій ореолъ «искупленія» въ «Ингвельдѣ», мистическая тенденція симфонической поэмы Штрауса «Смерть и просвѣтленіе», гдѣ человѣкъ находитъ свой идеалъ лишь въ загробной жизни — тенденція, которой прекрасно соответствуетъ и музыка второй половины поэмы (гдѣ гармонія à la Листъ носитъ прямо церковный характеръ) достаточно доказываетъ это. Особенно замѣтны мистическія вліянія у третьяго изъ разбираемыхъ ново-германцевъ, Александра Риттера (род. въ Нарвѣ въ 1833 году, выступилъ на поприще композитора очень поздно). Этотъ композиторъ выбираетъ преимущественно загадочныя, таинственныя положенія. Смерть и проходимость всего земного—основныя мотивы его творчества. Въ симфонической картинѣ «Свадебный хоръ Олафа» ²⁾ онъ заставляеть Олафа танцевать вальсъ съ своей невѣстой, дочерью короля,—Олафа, знающаго, что онъ сейчасъ долженъ быть казненъ по приказанію короля за преждевременную связь съ невѣстой. Мы скажемъ даже, что въ «Похоронахъ императора Рудольфа» ³⁾ (симф. поэма) Риттеръ доходитъ до мистическаго экста-

¹⁾ «Jenseits-von Gut und Böse». Werke. Band.

«Till Eulenspiegel».

¹⁾ «Ingwelda».

²⁾ «Olafshochzeitsreigen».

³⁾ «Kaiser Rudolf's Ritt zum Grabe».

за: привлекаемый страшной загадкой смерти, онъ выбираетъ историческую картину, гдѣ странный чудакомъ императоръ Рудольфъ Габсбургскій любуется на репетицію своихъ будущихъ похоронъ. И такіе моменты *мистическаго сладострастія* (мы не находимъ другаго выраженія въ данномъ случаѣ) удаются Риттеру въ отношеніи музыкальной иллюстраціи болѣе всего. Но иногда Риттера посѣщаютъ болѣе спокойныя видѣнія и тогда онъ создаетъ симфоническія поэмы «Страстная пятница»¹⁾ и «Тѣло Христово»²⁾, музыка которыхъ проникнута какимъ-то суровымъ духомъ средневѣковыхъ мистерій.

Главнымъ жизненнымъ motto «ново-германцевъ» является музыка, какъ средство выраженія. Почти враги «абсолютной», чистой музыки они главнымъ образомъ культивируютъ программную. Не вдаваясь въ вопросъ, насколько они правы, придавая столь большое значеніе программной музыкѣ, мы лишь замѣтимъ, что понимаютъ они эту музыку довольно своеобразно. Прежде всего они страшно субъективны. Поэтому ново-германцы не столько рисуютъ картину, сколько передаютъ свое впечатлѣніе отъ запавшихъ въ душу образовъ, при этомъ не отбѣлываютъ детали, а позволяютъ художественной концепціи вылиться мощнымъ свободнымъ потокомъ—такъ, какъ она возникла въ первый разъ. Одинъ изъ нашихъ критиковъ называлъ ново-германцевъ реалистами. Менѣе всего реалисты, они могутъ скорѣй претендовать на значеніе *импрессионистовъ въ музыкѣ*. Такъ, прикладывая обыкновенную реальную мѣрку къ «Макбету» и «Смерти и просвѣтленію» Штрауса, мы найдемъ значительные недочеты. Но если сказать, что въ «Макбетѣ» Штраусъ изобразилъ такое «ужасное», которое не найти въ реальномъ мірѣ, ибо здѣсь онъ выразилъ не столько «ужасъ» характера Макбета, сколько *свой* ужасъ отъ этого характера—причемъ немудрено, что этотъ «ужасъ» достигъ такой интенсивной степени въ *чуткой* душѣ художника, если сказать, что когда-бы существовали такія *физическія* страданія, какія изображены въ «Смерти и просвѣтленіи», то большой умерь-бы при первомъ пароксизмѣ, и что въ «Смерти и просвѣтленіи» выражена скорѣе *боль за человека при видѣ этихъ страданій*, то мы поймемъ всѣ достоинства и недостатки, происходящіе отъ такого крайняго субъективизма. Сильные мазки, искренность и непосредственность настроенія,

цѣльность и единство художественнаго за—вотъ достоинства. Небрежность въ отдѣлкахъ, слишкомъ кричащія краски, отсутствие мѣры—вотъ недостатки. Въ свѣтъ всѣмъ этимъ—тотъ фактъ, что у «ново-германцевъ» почти не встрѣтишь программнаго живописи. «Новогерманцы» не при всякомъ настроеніи могутъ понравиться. Но если строеніе аналогично, они должны побѣдить. Субъективность въ программной музыкѣ—ничто новое въ музыкальной литературѣ. Блювъ, Листъ и наша русская школа—глубоко объективны въ этомъ отношеніи. До нѣкоторой степени приближался къ идеалу ново-нѣмецкой школы пожалуй лишь Чайковскій.

Но съ такой крайней субъективностью Штрауса, на примѣръ, уживается способное къ юмору, къ сарказму. Своей симфонической поэмой «Тиль Эуленшпигель» Штраусъ рдвинулъ предѣлы программной музыки, влившись въ нее юморъ, сарказмъ—элементы почти ей совершенно неизвѣстные до сихъ поръ (если не считать типа Мефистофеля, обрисованнаго Листомъ въ симфоніи «Фаустъ»). Насколько Штраусу удается здѣсь достигнуть своей задачи, мы не будемъ разбирать, ибо настоящая статья имѣетъ главной своей цѣлью намѣтить лишь общія черты современнаго музыкальнаго движенія въ Германіи.

Ново-германцы, повидимому, вполне уверены, что ими достигнуты послѣдніе предѣлы выразительности въ музыкѣ. Когда въ 1892 году Штраусъ продерживалъ въ первый разъ своей грандіозной симфонической поэмой «Смерть и просвѣтленіе» въ листовскомъ фрейндѣ въ Лейпцигѣ, въ кругу почитателей нѣмецкаго мастера кто-то его спросилъ: «что-же должно теперь слѣдовать?» Композиторъ пожалъ плечами и сказалъ: *теперь намъ нужно слово!*

IV.

Дадимъ біографическія слѣдствія о Штраусѣ и его индивидуальную характеристику. Штраусъ родился въ Мюнхенѣ въ 1864 г. и любовь и способности къ музыкѣ всецѣло унаслѣдовалъ отъ своего отца Франца Штрауса—вальторкиста королевской оперы въ Мюнхенѣ, яркаго фронтонера въ свое время противъ вагнеровскаго направленія, причинявшаго повтому Вагнеру и Бюлову не мало хлопотъ на первыхъ представленіяхъ «Тристана» и «Мейстервингеровъ». Пикантнѣе всего то, что сынъ этого страшнаго антивагнериста примкнулъ впоследствии вцѣло къ вагнеровскому движенію! Родити обратили самое строгое вниманіе на образъ

¹⁾ «Char Freitag».

²⁾ «Frohleichnam».

е сына: Рихард Штраусъ окончилъ мюнхенскую гимназію (въ 1883 г.) и послѣ этого думалъ лекціи въ мюнхенскомъ университетѣ по эстетико-философскимъ дисциплинамъ. Рихардъ обнаружилъ раннія выдающіяся способности къ музыкѣ. Подъ руководствомъ тогдашняго придворнаго капельмейстера Мауера онъ прошелъ всю теорію музыки и учился фортепианной игрѣ. Еще въ гимназіи онъ такъ далеко подвинулся въ музыкѣ, что, по словамъ проф. Гирля, — для всѣхъ музыкантовъ было просто поразительно, съ какимъ совершенствомъ молодой человекъ владѣлъ музыкальными формами. Первой вещью Штрауса, исполненной публично, была симфонія D-moll — сочиненная еще въ гимназическій періодъ (1877). Послѣ университета талантливый юноша проводитъ годъ въ Берлинѣ, гдѣ усиленно штудируетъ музыку, отчасти даже подъ руководствомъ Бюлова, съ которымъ сближаетъ Штрауса одна его оркестровая серенада, очень понравившаяся знаменитому музыканту. Бюловъ беретъ молодого художника своимъ помощникомъ въ мейнингенскую капеллу. Но вскорѣ Штраусъ переѣзжаетъ уже на постоянное жительство въ родной Мюнхенъ и подучаетъ здѣсь мѣсто придворнаго капельмейстера, на которомъ и находится до сихъ поръ. Если мы ко всему этому прибавимъ, что въ 1892 г. композиторъ находится при смерти (острое воспаление въ легкѣхъ) и что послѣ выздоровленія онъ живетъ годъ въ Египтѣ и Греціи, что его симфоническія поэмы возбуждаютъ все большее вниманіе въ Европѣ и Америкѣ, что музыкальная драма «Гунтрамъ», поставленная впервые въ Веймарѣ въ 1894 году, имѣла большой успѣхъ — мы исчерпаемъ всѣ выдающіеся факты изъ его внѣшней біографіи.

Какова же внутренняя эволюція автора «Гунтрама»? Возвращенный въ классическихъ традиціяхъ, онъ даетъ сначала симфонію in D-moll и струнный квартетъ A-dur (op. 2), исполненные духомъ Гайдна, Моцарта и Бетховена. Съ op. 3 у него замѣтенъ поворотъ въ сторону романтиковъ: Шумана и Мендельсона. Симфонія въ F-moll (1881 г.) открываетъ новую фразу въ развитіи Штрауса — періодъ вліянія на него Брамса, этого царя «абстрактной» музыки. Хотя авторъ, повидимому, совершенно весь въ «абсолютной» музыкѣ, но уже и здѣсь слышатся отдаленные раскаты того свободнаго «грома», который прогремитъ въ его позднѣйшихъ произведеніяхъ, грома, который потрясетъ и повалитъ все зданіе музыки, культа формы — такъ что останется только рѣчь по собственнымъ

дорогамъ къ лучезарному солнцу. Слѣдующее произведеніе Штрауса «Бурная пѣснь скитальца»¹⁾ для хора и оркестра — уже окончательный предвѣстникъ приближающагося «періода бури и натиска». На молодого маэстро начинаетъ сильно вліять упомянутый Ал. Риттеръ, открывающій ему глаза на направленіе Вагнера-Листа. Результатомъ новаго настроенія является симфоническая фантазія «Изъ Италіи»²⁾ (исполнена въ первый разъ въ собраніи музыкальныхъ художниковъ въ Висбаденѣ); фантазія эта — могучій призывъ къ новой жизни. Хотя «скорлупа» остается та-же въ видѣ условныхъ 4 частей, но само «ядро» уже не представляетъ лишь «абстрактно-прекрасное». Теперь жизненнымъ motto нѣмецкаго художника становится «музыка, какъ выраженіе». Въ лучшихъ, наиболѣе зрѣлыхъ своихъ произведеніяхъ — «Смерть и просвѣтленіе», «Гунтрамъ» — Штраусъ основывается главнымъ образомъ на Вагнерѣ и Листѣ. Онъ соединяетъ въ себѣ два стили: гомофонно-модуляціонно-пластическій Листа съ полифонно-имитативно-описательнымъ Вагнера, чувственную и богатую хроматику Вагнера съ тонкой энгармоникой Листа — при этомъ переработывая все въ нѣчто третье, свое, индивидуально-штраусовское (соединеніе пластичности съ глубокой искренностью выраженія).

На сколько Штраусъ стоитъ въ «Гунтрамѣ» на вагнеровской почвѣ — видно изъ того, что онъ принимаетъ всецѣло два принципа Вагнера: онъ отбрасываетъ идею объ исторической оперѣ и создаетъ мифическую, полу-сказочную, гдѣ общечеловѣческое содержаніе, лишенное всякихъ условныхъ рамокъ, даетъ просторъ для столь любимыхъ Вагнеромъ и имъ самимъ психологическихъ проблемъ. Съ другой стороны, Штраусъ принимаетъ принципъ лейтмотивовъ или руководящихъ символовъ, сообщая имъ строго-органическій характеръ. Лишь въ поэтической концепціи автора «Гунтрама» нѣсколько расходится съ Вагнеромъ, давая болѣе современную философскую подкладку своему творчеству, о чемъ уже мы говорили.

Штраусъ — удивительный оркестраторъ. Его оркестровая палитра блестяща, богата, нова. Онъ, повидимому, принадлежитъ къ числу тѣхъ рѣдкихъ музыкантовъ, которые думаютъ оркестрально.

Въ виду того, что предъ нами художникъ, идущій впередъ большими шагами, мы увѣрены, что въ дальнѣйшихъ своихъ произведе-

¹⁾ «Wanderers Sturmlied».

²⁾ «Aus Italien».

нѣяхъ онъ отрѣшится отъ нѣкоторыхъ недостатковъ: волны чрезмѣрно бурной экстастики должны у него улечься и онъ будетъ болѣе согласовать средства выраженія съ выражаемымъ. Для насъ, русскихъ, не безинтересно знать, что Штраусъ любитъ и цѣнить русскую музыкальную школу. Особенно онъ любитъ Чайковскаго, Глазунова, Кюи, Римскаго-Корсакова, Балакирева, которыхъ онъ иногда, особенно второго, пропагандируетъ въ Германіи.

Литературныя его симпатіи принадлежатъ также отчасти русскимъ. Глубокій мистицизмъ Достоевскаго въ «Запискахъ изъ мертваго дома», соединенный съ реализмомъ, кажется ему удивительно привлекательнымъ. Литературные вкусы его тѣмъ оригинальнѣе, что въ своемъ «Донъ-Жуанѣ» онъ предпочелъ концепцію Ляну, а не Байрона.

Не принадлежа ни къ какой политической партіи, ни къ какому политическому «фрейну», онъ исповѣдуетъ индивидуальный анархизмъ (мнѣніе Конрада о Ницше) съ при-

мѣсью аристократизма; анархизмъ, въ духовномъ смыслѣ, онъ далеко, конечно, отъ всякаго анархизма-бомбъ и петардъ. Въ религіи *frei sinnig* — онъ все-таки далеко не атеистъ, но христіанъ *по убѣжденію*. Христіанство ему рисуется не какъ догма, но какъ высшая нравственная дисциплина въ шопенгауеро-вагнеровскомъ смыслѣ. Всѣ свои силы, свою любовь онъ отдаетъ музыкѣ. Благодаря лишь Вагнеру онъ приходитъ къ Шопенгауеру, отъ него — къ Ницше. Порывистая, сильная натура, онъ мечтаетъ все о новыхъ путяхъ въ искусствѣ и, полагая окончательно, что музыкальная Мекка теперь въ Мюнхенѣ, онъ не боится такой формулы: «Schumann ist bei uns überwunden» (Шумаца мы преодолѣли) и считаетъ ново-русскую и ново-французскую школу *слишкомъ консервативными* (!).

Эволюція Штрауса должна заинтересовать каждого, слѣдщаго за культурнымъ-ходомъ нашего времени.

А. Коптяевъ.

