

Май и Июнь

РУССКАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ
ГАЗЕТА

ЕЖЕМЪСЯЧНОЕ ИЗДАНИЕ

(СЪ ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ).

18



95 г.

ГОДЪ ВТОРОЙ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Н. Финдейзена, Малая Морская, 9.

—
1895.

ОТЪ РЕДАКЦІИ

Въ виду наступившаго лѣтнаго сезона — затишья въ музыкальной жизни — Редакція выпускаетъ двойной (по объему) № за Май и Іюнь. Въ виду его полноты полагаемъ, что наши уважаемые подписчики на это не посѣтуютъ. Слѣдующій № выйдетъ въ первыхъ числахъ Іюля.

—(*)—

СОДЕРЖАНІЕ.

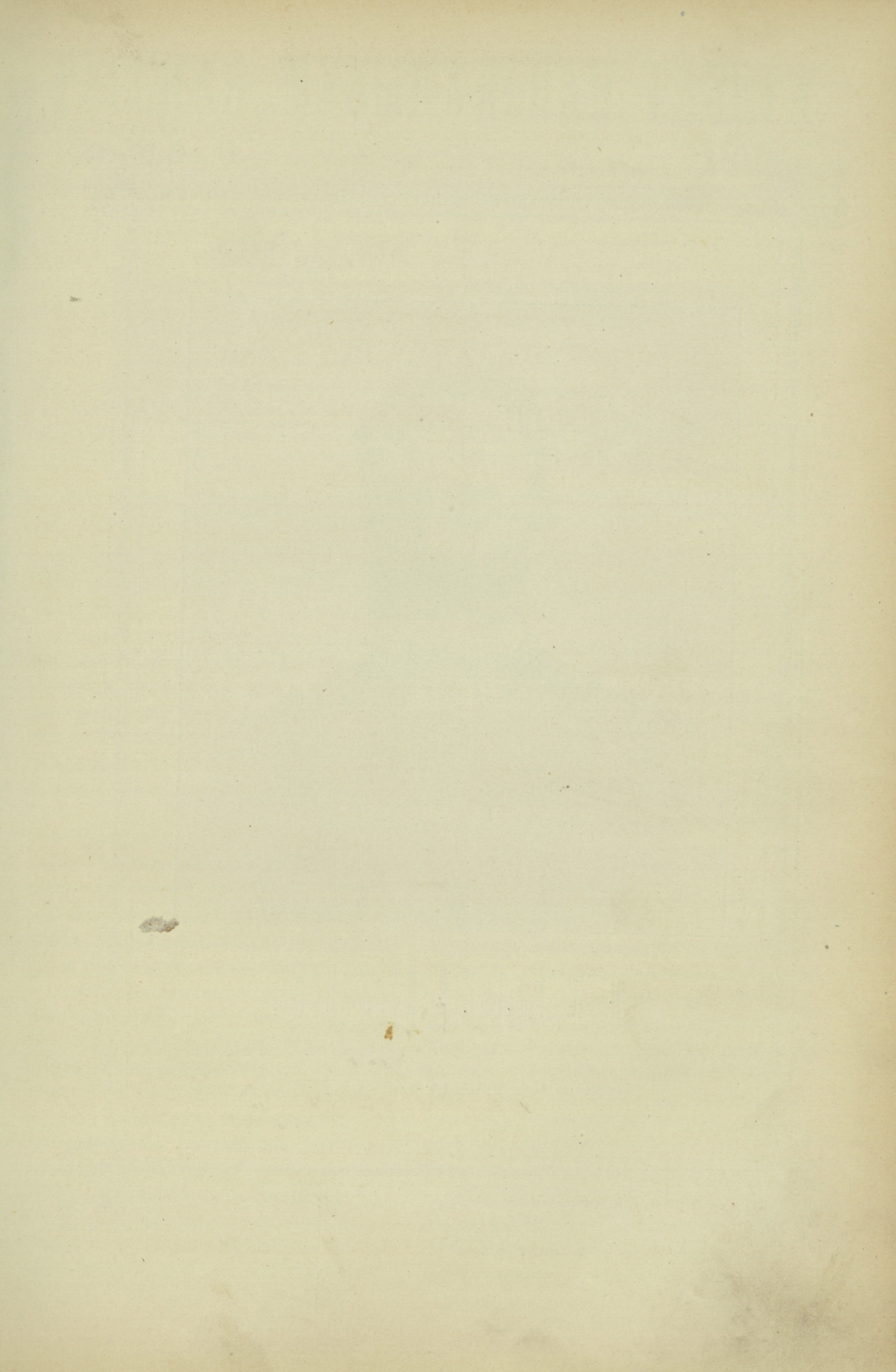
	стр
I. «Псковитянка», оп. Н. А. Римскаго-Корсакова (постановка ея на сценѣ Панаевского театра Обществомъ музыкальныхъ собраній). Н. Финдейзена	297
II. Нѣсколько словъ о II-й и III-й редакціяхъ Псковитянки и народныхъ темахъ, взятыхъ Римскимъ-Корсаковымъ въ эту оперу. Статья В. Ястребцова.	314
III. Листъ и Княгиня Витгенштейнъ (Окончаніе). Статья И. Корзухина	323
V. Г л и н к и а н а. Автографы Глинки въ Императорской Публичной Библиотекѣ. I. Наброски изъ неизвѣстной юношеской оперы Глинки. Н. Финдейзена.	328
V. О музыкальномъ воспитаніи юношества (продолженіе). Статья Э. Эпштейна.	332
VI. Очеркъ развитія русскаго романса (окончаніе). Сообщ. Г. Т.	362
VII. Хроника Итальянская оп. въ С.-Петербургѣ. II.—VIII, IX и X симфон. собранія. П. «Донъ-Жуанъ» Моцарта въ консерваторскомъ спектаклѣ. Ф. Лекція А. П. Коптяева.—Концерты, опера, новости	368
VIII. Albert Soubies. Musique russe et musique espagnol. А. Оссовскаго	379
IX. Новый метрономъ Пинфольда. (съ рисункомъ)	381
X. Библиографія	382
1) Ежегодникъ Имп. Театровъ. Приложенія. Книга 3-я.—П. 2) Ежегодникъ Имп. театровъ. Сезонъ 1893—94 гг. П. 3) Этнографическое обозрѣніе. Годъ 6-й, кн. XXII. П. 4) Отчетъ Кълецкаго общества любит. муз. и драмат. искусствъ за 1894 г. Ф.	384
XI. Заграничная хроника. П.	384
XII. Музыка въ провинціи Корреспонденціи изъ Кіева, Саратова и Тифлиса	391
XI. Открытый почтовый ящикъ для всѣхъ. Объявленія.	394

ИЛЛЮСТРАЦИИ:

- 1) Портретъ Н. А. Римскаго-Корсакова. 2) и 3) Къ постановкѣ оп. «Псковитянка» въ Панаевскомъ театрѣ. Снимки 2-хъ сценъ (по фотографіи Г. Бризмейстеръ. } Автотипія Н. А. Демчинскаго.

Приложеніе:

5-й листъ «Мемуаровъ» Г. Берліоза, перев. А. Оссовскаго.





И. А. РИЖСКИЙ-КОРСАКОВЪ.

Автотипія Н. А. Демчинскаго (по фотографіи Е. Мрозовской).

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА

№№ 5 и 6.

ВТОРОЙ ГОДЪ.

1895.



Постановка ея (въ новой редакціи) на сценѣ Панаевскаго театра Обществомъ музыкальныхъ собраній.

I.

Странный, ей-Богу, мы—русскіе—народъ! У насъ существуютъ прекрасныя казенныя залы, имѣются императорскіе театры, богатые общества, обладающіе такими средствами, что можно было-бы многое и многое сдѣлать на пользу искусства. Между тѣмъ, когда появляется новое русское произведеніе, которому суждено занять выдающееся мѣсто въ исторіи искусства, но которое несвязано узами родства или чѣмъ нибудь инымъ со всѣми этими значительными и богатыми учрежденіями,—тогда это произведеніе встрѣчаетъ или упорное, «заранѣе обдуманное» молчаніе, или открыто признается неумѣреннымъ, черезъ-чуръ радикальнымъ (это въ музыкѣ-то!), а потому неподходящимъ, или-же, наконецъ, принимается для постановки, но... тоже съ какимъ-то «заранѣе обдуманнымъ намѣреніемъ», которое разрѣшается быстрымъ изгнаніемъ, исключеніемъ изъ репертуара и тому подобными дѣйствіями, на которыя мы русскіе, споконъ вѣковъ пи-

таемъ столь необыкновенную любовь, столь великую склонность. Но вотъ, когда всѣ богатые учрежденія обходятъ такимъ образомъ родныя художественныя произведенія, появляются лица или учрежденія, хотя и не располагающіе большими средствами, но которыми движетъ чувство справедливости, любовь къ искусству и дѣлу и они выполняютъ то, что надлежало-бы дѣлать казеннымъ обществамъ, театрамъ и т. д. И въ этомъ то, главнымъ образомъ, и высказывается странная черта русскихъ. Въ то время, какъ казенные театры старательно прячутъ «Князя Игоря», «Снѣгурочку», «Каменнаго Гостя», «Хованщину» и другія оперы—частныя, небогатые предпріятія берутся за ихъ постановку. Скверный анекдотъ о забракованіи «Хованщины» уже давно сталъ въ музыкальномъ мірѣ своего рода притчей—а между тѣмъ у насъ два частныхъ товарищества уже исполняли ее съ большимъ успѣхомъ, заслуживая всяческой похвалы. Въ Москвѣ (на частныхъ сценахъ) ставили «Каменнаго

Гостя», «Игоря» и «Снѣгурочку»; послѣднія двѣ оперы идутъ въ Кіевѣ постоянно. А казенныя театры къ нимъ, конечно, пребываютъ глухи.

Эта же странная черта еще разъ недавно ярко сказалась на одномъ событіи, имѣющемъ значительный интересъ для петербургскаго музыкальнаго міра. Дѣло касается, конечно, постановки однимъ небольшимъ частнымъ учрежденіемъ одного изъ превосходнѣйшихъ созданий оперной литературы вообще.

Это учрежденіе — «Общество музыкальныхъ собраній», эта опера — «Псковитянка», поставленная въ новой переработкѣ ея замѣчательнаго автора — Н. А. Римскаго-Корсакова.

Общество музыкальныхъ собраній, почти неизвѣстное въ Петербургѣ, возродилось въ прошломъ году изъ общества, учрежденнаго съ 1892 г. и бездѣйствовавшего по примѣру многихъ другихъ. Возродившись, подъ предѣлательствомъ И. А. Давидова (племянника покойнаго замѣчательнаго віолончелиста), это общество задумало въ первый-же годъ своей дѣятельности поставить превосходное произведеніе Н. А. Римскаго-Корсакова, которое кстати было недавно издано въ роскошной партитурѣ извѣстной издательской фирмой В. Бессель и К^о. Эта новая обработка оперы была окончена композиторомъ въ 1894 г., когда скоро и вышла ея партитура (и недавно клавираусмугъ для пѣнія). Въ Четвергъ 6-го Апрѣля, въ Панаевскомъ театрѣ состоялось первое представленіе «Псковитянки» въ новой обработкѣ, имѣвшее большой успѣхъ и составляющее не малую заслугу со стороны учредителей этого общества.

«Псковитянка» — первая опера Римскаго-Корсакова — была окончена въ 1872 г.; она писалась около трехъ лѣтъ. Первое представленіе на сценѣ

Маринскаго театра состоялось 1-го января 1873 года. На сценѣ она продержалась всего два года; этому съ одной стороны способствовали цензурныя условія («вѣче» было признано не совсѣмъ удобнымъ для сцены), а съ другой, конечно, должно было повториться и съ «Псковитянкой» обычное явленіе, приключающееся съ всѣми русскими талантливыми произведеніями. Стая рецензентовъ и отсталыхъ критиковъ съ радостью набросилась на новое прекрасное созданіе и, дрожа за свое старое, гнилое, отжившее, старалась спихнуть и «Псковитянку». Конечно это только вопросъ времени и всякое глубокое и прекрасное художественное произведеніе всегда завоюетъ должное себѣ мѣсто. Можно жалѣть лишь современниковъ, которые, благодаря подобному отношенію, лишены возможности наслаждаться этими произведеніями. И съ тѣхъ поръ «Псковитянку» не исполняли цѣлыхъ 20 лѣтъ! Цѣлыхъ 20 лѣтъ ее замалчивали, прятали, чтобы такимъ образомъ публика могла совершенно о ней забыть или получить объ оперѣ очень превратное понятіе. Какъ извѣстно, уже въ 70 гг., композиторъ хотѣлъ переработать свою оперу, въ виду чего сочинилъ прологъ и нѣсколько сценъ для четвертаго акта, и кромѣ того вновь написалъ финальный хоръ. Наконецъ, недавно, въ 90 годахъ, Римскій-Корсаковъ принялся за третью переработку своей оперы, которая предстала, приблизительно, въ такомъ видѣ. (Все нижеслѣующее отнюдь не должно принимать за разборъ этой оперы, а скорѣе за описаніе ея музыкальнаго содержанія).

II.

Прекрасная увертюра, отлично инструментованная, ясно характери-

зуетъ борьбу между Грознымъ и Михайлой Тучей, борьбу скрытую въ драматическомъ дѣйствіи, но легшую въ основу образа самой Псковитянки.

Она построена на характеристикахъ «Грознаго» и «Тучи», сильна, колоритна, увлекательна и превосходно подготавливаетъ слушателя къ дальнѣйшей музыкальной драмѣ.

Первая картина оперы — происходитъ въ саду Токмакова. Вся вступительная сцена — игра въ горѣлки, реплики Власьевны (но не Ольги — онѣ не замѣчательны) — это маленькій оперный шедевръ. Жизнь бьетъ здѣсь ключемъ, музыка очаровательна, вполне непринужденна. Столь же хорошъ разговоръ нянекъ, съ доносящимся изъ глубины сада отклика хора дѣвушекъ. Декламація («Вотъ молодость то рѣзвая») вѣрная, оркестръ прекрасенъ; его мелодическая фраза — полна русскаго духа. Вѣроятно она до того полюбилась покойному Бородину, что онъ написалъ на нее (для своего «Игоря») почти гениальный хоръ. Всѣ эти страницы созданы чрезвычайно художественно, задуманны правдиво. Трудно подыскать болѣе милый, женственный хоръ, какъ пѣсня «Ужъ какъ росъ въ лѣсу да кустикъ молодой».

Конецъ этой сцены много портитъ, однако, впечатлѣніе. Приставанья хора «разсказать сказку» неудачны, а между тѣмъ оркестръ при репликахъ прекрасенъ. Фраза «Голубка Власьевна, пожалуйста скажи» сама по себѣ не дурна (и она нашла себѣ мѣсто въ Игорѣ), но дальше, когда хоръ поетъ въ униссонъ: «пожалуйста для насъ», или «ахъ разскажи намъ про царевну» — крайне слабо, особенно второй случай, когда дѣвушки вторятъ со словъ Стеши. Это черезчуръ казенно.

«Сказка про храбраго витязя Голубчика, про лютаго звѣря Тугарина» — это диво-дивное, чудо-чудное. Въ ней музыка, слово, чувство, обстановка, самообманъ, неизмѣнно проявляющійся при слушаніи прекрасныхъ, замысловатыхъ сказокъ — все слилось въ одно общее цѣлое, изумительно художественное. Съ декламаціанной стороны Римскій-Корсаковъ является здѣсь мастеромъ, съ музыкальной — тонкимъ художникомъ (живописцемъ). Страшно негодуешь на Тучу, свистомъ своимъ нарушающаго дивную иллюзію и прерывающаго сказку. Я искренно радовался, поэтому, въ концѣ оперы, когда его прикончили — такъ мнѣ хотѣлось слушать сказку дальше!

Заключительныя страницы всей первой сцены слабѣе.

Пѣсня Михаила Тучи «Раскукуйся ты кукушечка» — прекрасна и замѣчательна тѣмъ, что она оригинальная, не взятая изъ народныхъ пѣсенъ, а между тѣмъ она чисто русская — глубокая, сердечная, задушевная.

Объясненіе Тучи съ Ольгой и все дальнѣйшее въ этой картинѣ гораздо болѣе слабо. Сцена съ Ольгой въ драмѣ Мея производитъ большое впечатлѣніе; здѣсь она растянута и не всегда удачна; въ дуэтѣ мало горячности, мало любовнаго чувства. Изъ всѣхъ оперныхъ дуэтовъ любовнаго характера — самымъ замѣчательнымъ у Римскаго-Корсакова должна считаться сцена встрѣчи Снѣгурочки съ Мизгиремъ въ послѣднемъ актѣ этой оперы. Тамъ все — любовь, страсть, тоска, предчувствіе блаженной смерти — все вылилось гениально. Выше него только послѣдній дуэтъ въ «Ратклиффѣ» у Кюи.

Сцена Токмакова съ Матутой также болѣе интересна у Мея; но хорошъ

внезапный звонъ въ вѣчевой колоколь, прерывающій ихъ объясненіе.

Вторая картина этого акта связана съ первой оркестровой картиной (симфонической), изображающей вѣче. Это страница гениальная, первокласная. Послѣ «Руслана», финала «Жизни за Царя» («Славься» въ Кремлѣ) и до «Псковитянки» ничего подобнаго въ русской музыкѣ не было создано. Искренно жаль, что композиторъ окрестилъ это вступленіе моднымъ именемъ «intermezzo». Можно ли назвать картину бытовую—вѣче—intermezzo? Не будетъ ли это также обидно, какъ еслибы «Ревизора» или хотя-бы «Женитьбу» назвать *водевилями*?

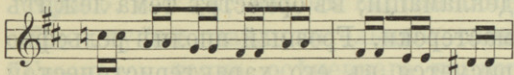
Вся картина—нѣчто колоссальное, изумительное, великое. Псковъ (и его старшій братъ Новгородъ) съ его могучей волей, своеобразной красотой, страшной свободой; съ его церквами, вольницей, теремами, вѣчевымъ колоколомъ; его толпа бушующаго, колыхающагося народа—вся эта картина живо встаетъ передъ глазами. Менѣе интересно обращеніе гонца изъ Новгорода, но слѣдующій за этимъ хоръ («Гой! Аль стѣны развалились») — превосходнѣйшій оперный хоръ, съ яркимъ, роскошно разработаннымъ оркестромъ. Особенно сильны въ послѣднемъ быстрыя, рѣзкія фанфарки мѣдныхъ на могучей педали *do-diése* и вслѣдъ за этимъ фигура въ оркестрѣ въ $\frac{6}{4}$ (хоръ протяжно: «звоните сходку!» стр. 61, клавир.) это какая-то волна людскаго говора и шума, какое-то грозное чувство, насѣвшее на народъ—то отливаетъ, то усиливается масса звуковъ, то глухо и смутно заполняетъ она весь оркестръ, покуда не разрѣшается появленіемъ посадника Токмакова. Рѣчь послѣдняго сдѣлана прекрасно; она дышетъ искренностью, простотою

и сильнымъ русскимъ духомъ. Быть можетъ она прототипъ всѣхъ или многихъ таковыхъ-же обращеній въ дальнѣйшей оперной литературѣ. Сопровожденіе аккордами чудесно; столь же хороша совершенно русская фраза оркестра, сопровождающая слова Токмакова: «А нонѣ любь, аль не любь порѣшите по совѣсти» (стр. 63 клав.). Спокойно, даже торжественно звучитъ отвѣтъ хора (особенно въ оркестрѣ на органномъ пунктѣ *si-bem.*) «Князь государь, за тобой намъ любо». Прекрасное обращеніе оканчивается смѣшаннымъ хоромъ, разработаннымъ на темѣ изъ предъидущаго хора (см. «за Псковъ родимый», стр. 60 клавир.). Общее впечатлѣніе отъ хора получается сильное, но слабая сторона его заключается въ томъ, что два отдѣльных хора (народа и сыновей посадничьихъ) ничѣмъ не охарактеризованы самостоятельно, чего требуетъ ситуація; композиторъ ошибочно слилъ ихъ въ одномъ общемъ ансамблѣ.

Первое обращеніе Тучи къ народу удалось автору, его тема при словахъ «позвольте мужи псковичи» вошла и въ увертюру, гдѣ она прекрасно разработана, но здѣсь, въ дальнѣйшемъ ансамблѣ она разработана какъ будто слабѣе, не столь живо. Хоръ, прерывающій Тучу: «за Псковъ нашъ великій» рѣшителенъ и звучитъ хорошо; менѣе удачна реплика Тучи «За Псковъ, такъ въ поле, людъ честной» съ имитаціей въ голосахъ хора; мотивъ черезчуръ ритмованъ и нарушаетъ настроеніе; окончаніе хора— снова великолѣпно. Небольшая сцена между Тучей, Токмаковымъ и Матутой—удачна, за исключеніемъ темы въ $\frac{3}{4}$ (*a tempo animato*, стр. 84) слишкомъ элегантно для Пскова, въ ночную пору, въ такой серьезной моментъ драмы. Но тѣмъ сильнѣе от-

тъняется превосходная пѣсня (процальная) Тучи и вольницы. Сколько въ ней свободы, силы и, въ тоже время, какъ болѣзненно давить она сердце, когда видишь толпу этихъ людей, принужденныхъ отрѣчься отъ своего роднаго Пскова! Вѣчевой колоколь и замирающій, точно стонъ, голосъ народной массы еще болѣе усиливаютъ впечатлѣніе. Хотя послѣдняя фраза хора и взята изъ указанной мною темы Тучи, но здѣсь она проходитъ незамѣтно, неакцентированная, при медленномъ темпѣ.

Одной изъ самыхъ замѣчательныхъ страницъ гениальной оперы Бородина «Князь Игорь» является изумительный хоръ бояръ, обращающихся во 2-мъ дѣйствиі къ Ярославнѣ, — «ужайся княгиня». За очень малымъ исключеніемъ (именно фразы оркестра



почему то напоминающей извѣстный «трепетъ» Фарлафа¹⁾, и вся народная сцена (ожиданія приѣзда Грознаго и его встрѣчи) такого-же великаго достоинства. Первый хоръ: «Грозный царь идетъ во великій Псковъ» вѣрно передаетъ какое-то щемящее чувство ожиданія неизвѣстнаго будущаго. Что станетъ съ Псковомъ, его женами и дѣтьми, его золотыми маковками, его богатствомъ, а главное съ его неограниченной свободой и даже невоздержанностью? Хорошо, — Псковъ выслалъ хоругви, всѣхъ именитыхъ людей на поклонъ царю; напекли пироги и хлѣбы, наварили меду; выставляется онъ своимъ радушіемъ. Этого, правда, не сдѣлалъ раздавленный царемъ Новгородъ, но правда и то, что не угадать

Грознаго; правда и то, что его подлой опричинѣ только и дѣло до грабежа; правда и то, что такіе негодяи какъ Матута все могутъ испортить, особенно воспользовавшись недавнимъ уходомъ (крамольнымъ!) псковской вольницы! Но все-же псковичи чувствуютъ еще силу въ себѣ; не смотря на горечь ожиданія, у нихъ таится другое чувство, болѣе могучее, сильное; есть возможность, въ случаѣ чего-либо, и поддержать себя, поддержать великій Псковъ.

Такое именно впечатлѣніе производитъ на меня вся первая народная сцена, хотя, быть можетъ, я и ошибаюсь въ томъ, что она мнѣ рисуетъ. Во всякомъ случаѣ картина представляемая этой музыкой — замѣчательна. Нѣкоторые моменты близко родственны превосходной путивльской фанфарой въ прологѣ «Князя Игоря», при чемъ, конечно, «Псковитянка» служила ей прототипомъ. Въ оркестрѣ слышится какъ-бы перезвономъ большихъ колоколовъ, что еще сильнѣе оттъняетъ картину.

Чудесно слѣдующее за хоромъ аріозо Ольги, полной какого-то невѣдомаго предчувствія, точно судьба ея должна рѣшиться. Оно написано крайне нѣжно и женственно; оно даже родственно партіи «Снѣгурочки», типъ которой, какъ извѣстно, само совершенство. Нѣсколько странно звучатъ здѣсь необычныя послѣдовательности (въ аккомпаниментѣ) — h-moll — F-dur — минорный нонаккордъ на E (съ увеличенной терціей), или трезвучія — h-moll — a-moll — g-moll. Кромѣ того, неприятно встрѣтить въ этомъ прелестномъ № повторенія текста (что такъ осуждалъ Ц. Кюи въ своемъ «Очеркѣ развитія русскаго романса»), напр., «А рядомъ съ нею зеленѣла забытая могилка родной» (дважды и затѣмъ) «забытая, забы-

¹⁾ Эта-же самая фигура была болѣе удачно примѣнена въ первой редакціи «Псковитянки».

тая могилка зеленѣла». Это черезчуръ казенно и непростительно такому серьезному художнику, какъ авторъ «Снѣгурочки», не простиительно тѣмъ болѣе, что это вѣдь не шаблонная оперная арія, гдѣ на рудакъ можно текстъ коверкать *ad libitum*, а главное потому, что это было избѣгнуто въ первой редакціи «Псковитянки», вообще чрезвычайно щепетильной насчетъ декламации и обращенія съ текстомъ¹⁾. За то вся дальнѣйшая сцена между Власьевной и Ольгой—мало сказать—превосходна; въ чисто русскомъ духѣ, правдивая, съ колоритной свѣжей музыкой—она стоитъ на одномъ уровнѣ со вступительнымъ хоромъ этой картины. Сколько въ ней тонкихъ, характерныхъ черточекъ, какъ она мила, задушевна!

Но вотъ Власьевна вспоминаетъ «не много-жъ свѣтлыхъ дней тебѣ дитя судьба судила»,—тема—униссонъ прекрасно передаетъ какое-то смутное, далекое прошлое,—за ней аккорды въ церковномъ стилѣ. На сценѣ все приходитъ въ движеніе; слышны удары колокола, снова церковные тоны; сначала тихо, издалека, точно робко, затѣмъ все сильнѣе, звучнѣе, съ переливомъ колоколовъ—раздается хоръ встрѣчи Грознаго «Царь нашъ Государь!» Что это за гениальная картина, что за мощная, дивная страница музыки. Это даже великолѣпный *pendant* «Славленью» въ «Жизни за Царя». Все здѣсь рус-

ское, сильное, красивое, могучее. Трудно передать лучше все эти чувства и настроенія.

Обѣ картины второго дѣйствія связаны чудеснымъ вступленіемъ, построеннымъ на темѣ заключительнаго ансамбля Ольги и Власьевны въ предъидущей картинѣ. Здѣсь она изумительно красиво и изящно разработана, при чемъ средняя часть вступленія, въ самыхъ нѣжныхъ, точно колыбельная пѣсня, краскахъ, передаетъ мотивъ обращенія Ольги къ Грозному (дальше, въ этой-же картинѣ): «Царь Государь, съ тобою цѣловаться твоей рабѣ побѣдной недостойно», который вошелъ и въ увертюру.

Приходъ царя въ домъ Токмакова и его рѣчь, полная грозной ироніи—построены на темѣ Иоанна и служатъ превосходнымъ образцомъ оперной декламации; въ оркестрѣ тема лежитъ мастерски. Грозный вполне рельефно рисуется въ его характеристической темѣ; сила, деспотъ, своенравіе, кровь, иронія, могучая воля—вотъ детальныя стороны его характеристики. Новая тема, сопровождающая приходъ Ольги и дѣвушекъ (стр. 124), прекрасна и, какъ всегда у Римскаго-Корсакова, разработана удивительно талантливо. Дальнѣйшій монологъ Грознаго—полонъ ироніи и скрытой злобы и въ его обращеніи къ Ольги заставляетъ дрожать.—Не отравлено-ль вино подносимое Токмаковой, — вотъ что сквозитъ въ словахъ Иоанна—и первый пьетъ князь Юрій. Но внезапно все это прерывается крикомъ Грознаго, взоръ котораго прикованъ личикомъ Ольги—въ немъ онъ узналъ одну минуту своей далекой молодости. Нервная рѣчь Грознаго, не сразу овладѣвшаго собою, не вполне удалась автору. Музыка не передаетъ всѣхъ изгибовъ тайниковъ его души.

¹⁾ Кстати, если 1-я редакція этой сцены уступаетъ послѣдней въ отношеніи музыкальной красоты и технической ясности, то какъ драма первая вѣрнѣе; напр. передъ аріозо «*Ахъ, мама, мама, нѣтъ мнѣ краснаго веселья*» въ I ред. была краткая и незначительная по музыкѣ реплика Власьевны: «Да не печалься такъ боярышня, голубка», которая теперь опущена, что нѣсколько затемняетъ смыслъ обращенія Ольги: «*Ахъ мама, мама*». Это тѣмъ болѣе ощутительно, что обыкновенно примадонны поютъ ее близъ рампы, лицомъ къ публикѣ и могутъ заставить думать, что все аріозо адресовано покойной матери Ольги.

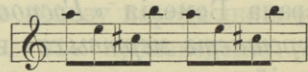
Обращение Ольги, о темѣ котораго упомянуто выше, прекрасно, но переходитъ (при словахъ Иоанна «за перстенець ужъ вѣрно поцѣлуешь») въ музыку нѣсколько польскаго характера (мазурки), что неестественно. Эта бодрая, граціозная темка появляется и при дальнѣйшей рѣчи Грознаго, но также и тамъ неумѣстна. За то необыкновенно красиво и интересно написанъ хоръ славленья дѣвушекъ, на оригинальную тему. Неудаченъ только разговоръ Иоанна со Стешей, остроумный въ драмѣ, но лишній въ оперѣ (въ I-й редакціи оперы онъ отсутствовалъ). Выходъ дѣвушекъ, сопровождаемый граціозной темой ихъ прихода—преlestень.

Начало разговора Грознаго и Токмакова менѣе характерно, но аккомпаниментъ при словахъ послѣдняго «Царь государь, передъ тобой не скрою» и т. д., полонъ картинности. Еще лучше заключительные слова Грознаго, точно осѣненного какимъ то свѣтлымъ, дорогимъ воспоминаніемъ, подъ впечатлѣніемъ котораго онъ прекращаетъ убійства во Псковѣ. Постепенно нарастаніе звуковъ чрезвычайно хорошо. Тема Грознаго — могучая, но яркая и свѣтлая теперь, — звучитъ здѣсь великолѣпно.

Все вообще 2-е дѣйствие «Псковитянки» за очень малымъ исключеніемъ, созданіе цѣльное, превосходное, гениальное, и можетъ служить образцомъ музыкальной драмы.

Третье дѣйствие открывается превосходной симфонической картиной, изображающей лѣсъ, охоту царя Ивана Васильевича, бурю, застигнувшую его и постепенное затишье въ природѣ. Крайне колоритный отрывокъ этотъ по характеру схожъ съ такимъ-же музыкальнымъ антрактомъ въ «Троянцахъ» Берліоза, но, конечно, съ замѣтною разницею въ краскахъ.

Этотъ антрактъ, пожалуй, не имѣетъ отношенія къ послѣдующему дѣйствію «Псковитянки», тѣмъ болѣе, что непосредственно переходитъ въ хоръ дѣвушекъ. Онъ какъ будто прерываетъ драму, относитъ ея дѣйствіе на двадцать лѣтъ назадъ и могъ-бы лучше, въ болѣе обширномъ, разработанномъ видѣ, служить превосходной *увертюрой* къ оперѣ или же быть самостоятельной симфонической картиной, значась подъ отдѣльнымъ опусомъ (какъ напр. хоръ Римскаго-Корсакова на тему объ «Алексѣѣ Божіемъ человекѣ»). Она начинается почти также какъ увертюра къ настоящей оперѣ, но затѣмъ лишь раздаются охотничьи рога и начинается охота. Кстати—проѣздъ царя и охотниковъ не совсѣмъ удачно сдѣланъ на маршеобразной темѣ, очень не рельефной. Другой ошибкой (на мой взглядъ) является употребленная композиторомъ тема для изображенія молніи:



близко напоминающая характеристику Логе въ «Нибелунгахъ» Вагнера.

Глубоко-народный и въ тоже время составляющій собственность творческаго вдохновенія композитора, женскій хоръ «Ахъ ты дубрава, дубравушка» — созданіе изумительное по красотѣ, художественности и стилю. Монологъ Ольги — прекрасенъ и значительно выше послѣдующаго дуэта ея съ Тучей, пятичетверной размѣръ котораго мало натуральный, болѣе сдѣланный, сочиненный. Въ этомъ послѣднемъ №, кромѣ отличной технической стороны, мало искренности, души, хотя, все-же, дуэтъ въ свою очередь гораздо лучше неудачнаго заключенія этой картины — нападенія и похищенія Матутой Ольги. Это послѣднее слишкомъ казенно и можетъ

быть найдено во многих *удовлетворительных* произведениях опернаго репертуара. А этого для Н. А. Римскаго-Корсакова — черезчуръ мало. Вся эта картина — наиболѣе слабая въ «Псковитянкѣ».

За то заключительныя сцены въ царской ставкѣ снова являются удачными, оригинальными и интересными. Грозный болѣе рельефно рисуется здѣсь; къ его характеру прибавлены новыя черты. Ольга здѣсь обрисована наиболѣе прекрасно, полно, симпатично. Здѣсь она чисто русская дѣвушка, сильная натура, полная любви и преданности, довѣрчивая, ласковая, нѣжная. Менѣе удачна борьба за сценой, хотя очень выкупаетъ сильный мотивъ пѣсни Тучи («Осудари Псковичи») и самая тема борьбы, столь великолѣпно разработанная въ увертюрѣ. Заключительный монологъ Иоанна очень драматиченъ, хоръ также — превосходенъ, но спайка ихъ: слова врача Бомелія «*Господь единый воскрешаетъ мертвыхъ*» неудачна. Бомелій *совершенно лишній* аксессуаръ въ оперѣ и только ослабляетъ драматизмъ минуты. Онъ и былъ, очень основательно, выпущенъ въ 1-й редакціи оперы. Но заключительный хоръ — замѣчательный апофеозъ «Псковитянкѣ».

Такова, въ общихъ чертахъ музыка юношеской оперы Римскаго-Корсакова, оперы, въ которой столько сильнаго, зрѣлаго, великаго, подчасъ гениальнаго. Это созданіе — прямое наслѣдіе (по своему характеру и направленію) «Жизни за Царя» Глики, сдѣлавшее нѣсколько большихъ шаговъ впередъ по своему драматизму, самобытности и, конечно, въ отношеніи техники. По этому пути «Псковитянка» *первая* опера послѣ Глинки, гениальная даже по сравненію съ такой прелестной и удачной оперной

партитурой, какъ «Русалка» Даргомыжскаго. Ошибки и промахи ея не столь значительны и не могутъ служить оружіемъ противъ ея музыкальной и драматической красоты, правды, искренности и художественности.

Очень желательно теперь появленіе полнаго, всесторонняго разбора оперы Римскаго-Корсакова, съ указаніемъ и оцѣнкой значенія ея въ исторіи русской оперной литературы, чего я, въ настоящей краткой журнальной замѣткѣ, не былъ въ состояніи сдѣлать.

III.

Заключительная каденція — нѣсколько словъ по поводу собственно постановки оперы въ Обществѣ музыкальныхъ собраній. Такая сложная партитура, какъ «Псковитянка», безъ сомнѣнія должна требовать тщательной, артистической постановки. Превосходный и сложный оркестръ, значительный хоръ, цѣлый рядъ сольных партій, которыя, помимо главныхъ ролей (Грознаго, Ольги и Тучи), и во вторыхъ лицахъ (особенно Токмаковъ и Власевна, а затѣмъ Матута съ дочерью) предполагаютъ хорошихъ исполнителей; наконецъ, обстановка, весьма важная для такой бытовой драмы, — все это, конечно, можетъ быть доставлено учрежденіемъ богатымъ, извѣстнымъ, установившимся. Но, такъ какъ, по странности, послѣднія не взялись за дѣло, а за разучиваніе «Псковитянки» принялось общество молодое, съ невеликими матеріальными и художественными средствами, то, безъ сомнѣнія, никто къ нему черезчуръ значительныхъ требованій предъявлять не станетъ и не можетъ. Уже одинъ фактъ постановки такого чудеснаго и славнаго произведенія доказываетъ, насколько цѣли его серьезны. Тѣмъ не

менѣе нельзя не указать на промахи и недостаточно внимательное отношеніе къ этому замѣчательному произведенію. На первыхъ спектакляхъ обнаруживалось малое количество оркестровыхъ репетицій, отчего въ исполненіи оказались крайне нежелательныя погрѣшности, дошедшіе до весьма прискорбной остановки въ послѣдней картинѣ, прискорбной тѣмъ болѣе, что вина ея лежала не на артистахъ (весьма опытныхъ), а на оркестрѣ и главнымъ образомъ потому, что остановка случилась въ самый интересный моментъ объясненія Грознаго съ Ольгой. Точно также ансамбли не были достаточно хорошо пройдены. Обстановка, за исключеніемъ царской ставки, была достаточно приличная для частнаго театра; что касается режиссерской части, то послѣдняя была-бы хороша, если въ сценѣ вѣча не преобладали женскіе костюмы, какъ равно въ *царскую ставку* совершенно нельзя было-бы допускать женщинъ ¹⁾).

Изъ исполнителей сольныхъ партій были очень недурны: Іоаннъ (г. М. Н), вышедшій болѣе звучнымъ нежели грознымъ, Туча, исполнявшійся извѣстнымъ русскимъ теноромъ г. М. Д., Власьева (г-жа Доре) и особенно нужно указать на добросовѣстное отношеніе къ оперѣ г-жи Ильиной, молодой пѣвицы, обладающей недурнымъ, свѣжимъ меццо-сопрано и крайне сценической внѣшностью. Г-жа Ильина—очень симпатичное явленіе. Она мило передала роль Стени и въ послѣднихъ спектакляхъ старательно исполнила главную женскую партію, чѣмъ (какъ говорятъ) вывела изъ затрудненія общество, оказавшееся безъ прима-

донны. Г-жа Вилинская, исполнившая на первыхъ спектакляхъ партію Ольги, артистка опытная, но безъ всякаго голоса.

Оркестръ оставлялъ желать лучшаго, хотя увертюра и чисто инструментальные нумера были переданы достаточно хорошо. Во всякомъ случаѣ на разученіе и постановку оперы дирижеръ оркестра г. Давыдовъ и Общество музыкальныхъ собраній положило много усердія и добросовѣстнаго труда. Ихъ работа прекрасна и достойна уваженія.

«Псковитянка» на всѣхъ спектакляхъ имѣла большой успѣхъ, съ каждымъ разомъ все увеличивавшійся. Композитора вызывали энергично и постоянно. Это только еще убѣдительно доказываетъ насколько ошибаются люди, сомнѣвающіеся въ значительности оперы и утверждающіе, что она не современна и была вполне умѣстна лишь 70 гг., во время сильныхъ въ пользу народа движеній. Напротивъ, это произведеніе могучее, яркое, прелестное и художественное, и нужно пожелать лишь одного,—чтобы «Псковитянку» *теперь* скорѣе узнали и поняли-бы всѣ, чтобы скорѣе оцѣнили ея правдивый драматизмъ, ея красоту, ея превосходный русский народный духъ.

Ник. Финдейзенъ.



Нѣсколько словъ о II-й и III-й редакціяхъ Псковитянки и народныхъ темахъ, взятыхъ Римскимъ-Корсаковымъ въ эту оперу.

Извѣстно, что со времени сочиненія Псковитянки, это произведеніе не разъ передѣлывалось самимъ авторомъ и даже существовали особые антракты къ драмѣ Мея (Пскови-

¹⁾ Развѣ нельзя было выпустить женскій хоровъ въ мужскихъ костюмахъ, какъ напр. въ прелестномъ хорѣ «Мы на работу въ лѣсъ» Глинки?

тянка), исполненные подъ личнымъ управленіемъ Р. Корсакова въ концертѣ Имп. Русск. Муз. Общества въ сезонъ 1879—1880, но затѣмъ эта музыка какъ бы куда то исчезла, о ней совершенно перестали говорить, будто ея дѣйствительно не существовало, и только Главачъ въ день 25-ти лѣтняго юбилея музыкально-композиторской дѣятельности Р. Корсакова, въ числѣ прочихъ номеровъ программы—исполнилъ и эти симфоническіе отрывки. А потому, полагаю, будетъ небезынтересно узнать и прослѣдить ту постепенную переработку, которой подверглась эта первая, *юношеская* опера Р. Корсакова, опера, которая вмѣстѣ съ безсмертнымъ *Русланомъ*, *Княземъ Игоремъ*, *Снѣгурочкою*, *Вильямомъ Ратклиффомъ* и *Борисомъ Годуновымъ* — составляетъ несомнѣнную *гордость русскаго національнаго творчества*.

Перехожу къ самой оперѣ: *О первой редакціи* Псковитянки я полагаю излишнимъ распространяться въ бѣглой замѣткѣ, въ виду того, что это произведение давно, еще съ 1873-го года извѣстно публикѣ; скажу только, что она въ теченіи двухъ сезонъ (съ 1 января 1873 г.—до мая, и съ осени того же года—до весны слѣдующаго) была всего исполнена 15 разъ и затѣмъ, несмотря на несомнѣнно крупный успѣхъ ея, почему-то, какъ говорятъ за выходомъ со сцены Орлова, пѣвшаго партію Михаила Тучи — снята (!) съ репертуара.

Вторая редакція Псковитянки, переработанная авторомъ во второй половинѣ семидесятыхъ годовъ (1875—1877) состояла изъ: Вступленія (родъ небольшой увертюры) къ вновь присочиненному прологу; самого пролога (по Мею), съ прелестною, поэтиче-

скою колыбельною Вѣры ¹⁾;—*удлиненной* игры въ горѣлки (см. III редакцію), новой sol-мажорной ариетты (вмѣсто прежняго Аріозо Ольги) и сцены ея съ Власьевою; сцены мальчишекъ (игра въ бабки), поддразнивающихъ сбитую ими-же съ ногъ ворчащую няню;—хорового ансамбля во время пѣнія Ольги: «Царь Государь, съ тобою цѣловаться твоей рабѣ побѣдной—недостойно», далѣе репликъ Стеши Матуты—въ сценѣ величанія Грознаго; небольшого антракта, изображающаго «Глухой лѣсъ», послѣ чего слѣдовалъ хоръ каликъ переходящихъ, на темѣ стиха объ Алексѣѣ Божьемъ человекѣ;—сцены встрѣчи царя Ивана Васильевича съ молчалиникомъ Николой Салосомъ; затѣмъ—грозы, дуэта Стеши съ Четверткою ²⁾; арии Грознаго, нынѣ выпущенной въ III редакціи и его дуэтино съ Ольгою; наконецъ—совершенно новаго, по сравненію съ I-й редакціею, заключительнаго хора—и много другого.

Какъ видимъ, все было до такой степени удлинено массою побочных сценъ, что въ этомъ своемъ новомъ видѣ Псковитянка стала едва-ли удобной для постановки, а потому самому автору вскорѣ уже пришлось отказаться отъ мысли когда-либо увидѣть эту оперу на сценѣ Императорскихъ театровъ, и вотъ, что-бы, хотя отчасти, утилизировать музыку своей II-й редакціи, Римскій-Корсаковъ намѣтилъ изъ нея цѣлый рядъ номеровъ и такимъ способомъ образовались увертюра и антракты, извѣстные подъ общимъ названіемъ «Музыки къ драмѣ Мея». Однако, прежде чѣмъ окончательно перейти

¹⁾ Эта колыбельная была сочинена 28 марта 1866 г.

²⁾ Четвертка Терпигоревъ—другъ Михаила Тучи, и въ драмѣ лицо эпизодическое.

къ ней, я отмѣчу еще два, на мой взглядъ, интересныхъ факта; во-первыхъ на то, что эта опера, при своей II-й редакціи подверглась вся коренной переинструментовкѣ (хотя и въ предѣлахъ обыкновеннаго, такъ сказать нормальнаго оркестра) и, во-вторыхъ, что — въ ней, какъ и въ «Майской ночи», при оркестровкѣ имѣлись въ виду лишь, такъ называемыя натуральныя валторны и трубы ¹⁾.

Музыка къ драмѣ Мея («Псковитянка») заключала въ себѣ слѣдующіе номера: 1) Маленькую увертюру къ прологу (изъ II редакціи); 2) Антрактъ передъ сценою Псковаго вѣча; 3) Музыку игры въ бабки (очевидно безъ пѣнія) и, наконецъ, 4) вступленіе, построенное на тему стиха объ Алексѣѣ Божьемъ человѣкѣ, взятую изъ сборника Т. И. Филиппова, записаннаго и гармонизованнаго Р. Корсаковымъ.

Въ настоящее время эта музыка, какъ нѣчто самостоятельное, вполне утратила свое значеніе. Увертюра и музыка игры въ бабки быть можетъ вскорѣ выйдутъ отдѣльнымъ изданіемъ. Музыка же къ вѣчу была предпослана II картинѣ 1-го дѣйствія (см. III редакцію); кромѣ того въ 1877 году Н. А. Римскій-Корсаковъ сочинилъ «хоръ» (съ сопровожденіемъ оркестра)—ор. 20, подъ названіемъ: «Стихъ объ Алексѣѣ Божьемъ человѣкѣ», и такимъ образомъ прежнее небольшое оркестровое вступленіе на ту же тему, окончательно потеряло всякій самостоя-

тельный интересъ, тѣмъ болѣе, что даже когда его была непосредственно приписана къ хору въ качествѣ заключенія.

Третья редакція Псковитянки во многомъ сокращена противъ второй и по музыкѣ значительно ближе къ первоначальному своему виду. Многое транспонировано въ другіе строи, такъ напр. увертюра изъ h-moll въ c-moll, «Ударили въ застѣнья» (II д.) изъ C-dur'a въ Es-dur; пятидольный дуэтъ III д. изъ H-dur'a въ C-dur и пр. и при этомъ оркестровка опять новая, такъ сказать полуторная, т. е. всего по 3 (я имѣю въ виду деревянные духовые), вмѣсто 2-хъ; прологъ опущенъ; II-ое дѣйствіе обращено во 2-ую картину I-го дѣйствія, причемъ обѣ картины связаны между собою музыкальнымъ антрактомъ (интермеццо), рисующимъ общую тревогу и смятеніе Пскова; наконецъ передъ III дѣйствіемъ — помѣщена симфоническая картина, изображающая лѣсъ, грозу и царскую охоту (но объ этомъ еще рѣчь впереди); заключеніе оперы по музыкѣ — весьма близко къ I-й редакціи и ровно ничего не имѣетъ общаго со II-й. И такъ «Псковитянка» въ своемъ окончательномъ видѣ — состоитъ изъ 3-хъ дѣйствій и 6-ти картинъ (по 2 въ каждомъ дѣйствіи). Она начинается большою, заново переработанною и переинструментованною въ 1892 г. — c-moll'ною увертюрою, далѣе между I и II картинами перваго дѣйствія исполняется симфоническое «Интермеццо», въ нѣсколько болѣе широкой разработкѣ, чѣмъ во II редакціи, построенное на темахъ вѣча и Иоанна Грознаго. *Второе* дѣйствіе открывается h-moll'нымъ вступленіемъ, причемъ послѣ хора: «Грозенъ Царь идетъ во великій Псковъ» — слѣдуетъ

¹⁾ Въ концертѣ «Безплатной Музык. Школы» подъ управленіемъ Р. Корсакова — 13 ноября 1879 г. въ первый разъ были исполнены отдѣльныя сцены изъ II-ой редакціи, какъ-то «Гроза», хоръ калѣкъ переходящихъ, Дубравушка и заключительный хоръ, къ сожалѣнію до сихъ поръ не изданный, а потому почти совершенно неизвѣстный публикѣ.

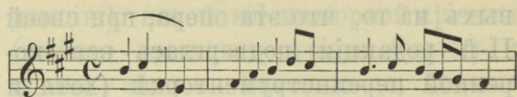
заново написанныя для II-ой редакціи—аріетта Ольги и сцена ея съ Власьевою; между I-й и II-й картинами *второго* дѣйствія помѣщенъ бывший антрактъ къ IV дѣйствию, весь основанный на темахъ и характеристикахъ Ольги. *Третье* дѣйствіе открывается, какъ мы уже упоминали выше, большою симфонической картиной—на манеръ Троянцевъ Берлиоза (*Entracte Symphonique. Chasse Royale. Une forêt vierge aux environs de Carthage*), рисующей сперва глухой лѣсъ, далѣе охоту Грознаго и наконецъ бурю ¹⁾. Когда же гроза смолкаетъ и вновь въ природѣ водворяется тишина, издали доносятся женскіе голоса: слышится унисонный хоръ дѣвушекъ, идущихъ на богомолье—въ Печерскій монастырь.

Что же касается финального хора, то вторая (новая) его редакція замѣнена музыкой, аналогичной первоначальному изложенію, хотя, конечно, въ деталяхъ эта могучая зауспокойная пѣсня Пскову и Ольгѣ и разнится отъ основнаго своего вида—большимъ развитіемъ частей и цѣлаго, такъ напр.: въ поразительно, глубоко и оригинально задуманной кодѣ этого хора,—въ голосахъ и оркестрѣ введены аккорды, характеризующіе Ольгу.

Теперь, по поводу не разъ возникавшихъ всякаго рода недоразумѣній и нападокъ на Римскаго-Корсакова, будто онъ злоупотребляетъ «Народными темами», я позволю себѣ обратить вниманіе читателя на то обстоятельство, что въ «Псковитянкѣ» ихъ въ сущности весьма немного, всего три, а именно:

¹⁾ Сходство программъ очевидное. Не слѣдуетъ однако думать, что въ ихъ музыкѣ есть какое-либо сродство; эти оба номера ровно ничего общаго между собою не имѣютъ.

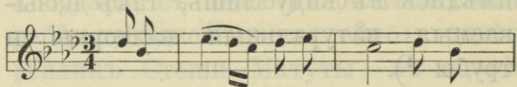
1) Въ сценѣ разговора нянекъ, во время хора дѣвушекъ за сценой:



«Не сонъ головушку клонить».

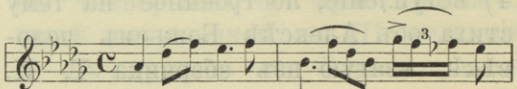
Взято изъ сборника Рим.-Корсакова (ч. I. № 23, стр. 44—45).

2) Въ любовномъ дуэтѣ I дѣйствія:



См.: Сборникъ Балакирева № 27, (стр. 52—53)—(протяжная, Нижегородской губ., Арзамаскаго уѣзда) и

3) Въ прощальной пѣснѣ псковской вольницы «Осудари псковичи»:



Тотъ же сборникъ (Балакирева) № 30 (стр. 58—59) (хороводная, Арзамаскаго уѣзда).

Причемъ не только превосходный и изящный (трех-четвертной, переходящій, въ концѣ каждой строфы, въ пятидольный) женскій хорикъ: «По малину, по смородину» и глубоконародная пѣсня Тучи: «Раскукуйся кукушечка», и всѣ вообще народныя сцены (Вѣча и Встрѣчи Грознаго), не говоря уже о чудныхъ женскихъ хорахъ II и III дѣйствія: «Изъ подъ холмика, подъ зеленаго» (Величанье Грознаго) и «Дубравушка»—принадлежать всецѣло творчеству самаго Римскаго-Корсакова.

Упрекать же его за то, что онъ, какъ и Глинка, умѣлъ создавать напѣвы и мелодическіе обороты въ строго народномъ стилѣ, по моему столь же нелѣпо, какъ еслибы кому-нибудь въ настоящее время вдругъ вздума-

лось начать развѣнчивать Глинку, какъ мелодиста, только за то, что онъ, подобно Римскому-Корсакову, *не гнушался* брать народные напѣвы не только въ свои симфоническія произведенія («Камаринская», «Арагонская хота», «Ночь въ Мадридѣ» и пр.), но даже и въ безсмертнаго «Руслана», въ которомъ семь главныхъ, яркихъ мелодій «Баллада Финна», «Ложится въ полѣ мракъ ночной», «И жарь, и зной», Арабская тема англійскаго рожка изъ середины арии Рагмира, «Турецкій танецъ», «Арабскій танецъ» и «Лезгинка» (тема гобоя) — имъ лично созданы не были, или еще за то, что Глинка, подобно Берлиозу, Листу и Вагнеру, всегда выказывалъ явную и несомнѣнно громадную склонность къ виртуозной инструментовкѣ; вспомнимъ хотя бы его обѣ «Пѣсни Баяна» (съ роялю и арфой); его «Мистическій канонъ» съ воздушными фюритурами флейтъ; его, въ полномъ смыслѣ слова, виртуозно-оркестрованный персидскій хоръ: «Ложится въ полѣ мракъ ночной», наконецъ, «Маршъ Черномора» съ фантастическимъ соло-глоккеншпиля въ «тріо», или еще весь, какъ бы

сотканный изъ волшебныхъ переливовъ свѣта и красокъ, въ высшей степени прозрачный и изысканный, въ смыслѣ инструментальнаго колорита, «Хоръ цвѣтовъ» и пр., и пр.

Странно, что эти факты почему-то всегда игнорировались или просто на просто *замалчивались* нашею современною критикою; между тѣмъ, не видать этой характерной особенности Глинкинской инструментовки могли, мнѣ кажется, только тѣ, которымъ почему-либо было *невыгодно* это видѣть.

Впрочемъ, однимъ классикамъ разрѣшалось оркестровать неколоритно (Моцартъ и др.), обстоятельство, вмѣнявшееся нѣкоторыми критиками даже въ своего рода особую заслугу (!!) ихъ музыкѣ... и только единственному изъ нашихъ даровитыхъ русскихъ композиторовъ — Глинкѣ еще никто не посмѣлъ ставить въ упрекъ его гениальную, новую до того времени инструментовку и считать его произведенія скучными и безсодержательными за то только, что они далеко не чужды были инструментальнаго блеска, инструментальной виртуозности!..

В. Ястребцевъ.

Maestran № 52 46 m

Piano

ff

Фансимиле автографа Н. А. Римскаго-Корсанова изъ увертюры къ оперѣ «Псковитянка».



ЛИСТЬ И КНЯГИНЯ ВИТГЕНШТЕЙНЪ.

(Окончаніе).

II:

Жизнь въ Альтенбургѣ была обставлена всѣми удобствами, которыя только могла доставить любящая женщина обожаемому ею человѣку. Устройство всего дома было строго приспособлено къ его назначенію — быть мѣстомъ работы и отдыха великаго музыканта. Изъ всѣхъ комнатъ его особенно замѣчательна такъ называемая «голубая комната» — рабочій кабинетъ Листа. Вдали отъ помѣщенія, назначеннаго для пріемовъ, съ отдѣльнымъ ходомъ, она представляла всѣ условія для работы. Обстановка ея была самая простая. Рояль, письменный столъ, софа — вотъ главные предметы, находившіеся въ ней. Стѣны ея были оклеены голубыми обоями. Окна выходили въ садъ. Въ этой комнатѣ были созданы всѣ произведенія Листа за его веймарскій періодъ, здѣсь же были написаны всѣ его критическія статьи. При послѣдней работѣ княгиня была его безсмѣннымъ секретаремъ. Ходя взадъ и впередъ по комнатѣ, куря свои толстыя сигары, Листъ вмѣстѣ съ княгиней обсуждалъ планъ статьи. Княгиня сидѣла на софѣ и тоже курила. Комната скоро наполнялась клубами дыма. Когда планъ статьи былъ готовъ, княгиня садилась за письменный столъ и Листъ начиналъ ей диктовать.

Жизнь въ Альтенбургѣ была громаднымъ счастьемъ какъ для Листа, такъ и для княгини. Для него было невыразимо дорого имѣть свой собственный домъ, гдѣ онъ могъ отдыхать отъ всѣхъ заботъ, гдѣ заботливой и нѣжной рукой отстранялось отъ него все, что могло помѣшать его вдохновенію. Въ своей дѣятельности Листъ былъ окруженъ врагами, злобно нападавшими на каждый его поступокъ, на каждую высказанную имъ мысль. Имѣть около себя человѣка не только беззавѣтно преданнаго ему, но часто своимъ тонкимъ сочувствіемъ и пониманіемъ побуждаваго къ новымъ

мыслямъ и дѣламъ было конечно для него безконечно важно. Княгиня со своей стороны не могла не быть счастливой, находясь постоянно съ любимымъ человекомъ. Ихъ счастье омрачалось только ихъ положеніемъ относительно другъ друга. Выйти изъ него — стать мужемъ и женою — было ихъ завѣтною мечтою, и въ продолженіи всего веймарскаго періода княгиня не покидала своего намѣренія такъ или иначе получить изъ Россіи разводъ. Въ 1855 году Россія потребовала ея возвращенія изъ Германіи на родину. Княгиня отказалась и была вслѣдствіе своего отказа лишена русскаго подданства. Вмѣстѣ съ этимъ у нея были отняты ея имѣнія. Почти единственнымъ ея доходомъ оставались средства, получавшіеся ею на воспитаніе дочери. Когда же послѣдняя въ 1859 году вышла замужъ, то и этотъ источникъ доходовъ изсякъ: у нея оставались только ничтожные проценты съ капитала, вывезеннаго ею въ Германію въ бумагахъ. Но несмотря на все это княгиня не отчаявалась и продолжала хлопотать о разводѣ. Наконецъ въ 1860 году старанія ея увѣнчались успѣхомъ. Разводъ былъ данъ.

Но и теперь мечтамъ княгини и Листа несуждено было сбыться. Католическое духовенство въ Германіи объявило ей, что имѣющихъ у нея бумагъ для совершенія брака съ Листомъ мало, и что для этого нужна подпись папы. Какъ утопающій схватывается за соломинку, схватилась княгиня за эту мысль. Въ Римъ! къ папѣ! Листъ оставался пока въ Веймарѣ и долженъ былъ ждать извѣстія изъ Рима. Оставшись одинъ въ Альтенбургѣ, гдѣ все ему напоминало прежнее, онъ томился какимъ-то мрачнымъ предчувствіемъ. Мысль о смерти неоднократно посѣщала его. Находясь подъ гнетомъ этихъ чувствъ онъ написалъ духовное завѣщаніе. Съ трогательнымъ вниманіемъ вспоминаетъ онъ о всѣхъ своихъ близкихъ и знакомыхъ. И удивительно! среди всѣхъ своихъ невзгодъ и горя, окружившихъ его теперь тѣсною толпою, чуть не въ каждой строкѣ завѣщанія проглядываетъ вѣра въ свѣтлое будущее искусства и новыхъ людей. Вспоминая всѣхъ своихъ соучастниковъ въ музыкальной пропагандѣ новой музыки: Бронзара, Корнелиуса,

Лассена, Бренделя, Бюлова, Таузига онъ говорить: «Пусть они продолжаютъ дѣло, начатое нами — честь искусства и внутреннее достоинство художниковъ обязываетъ ихъ къ этому. Наше дѣло не погибнетъ, если даже у него теперь и мало защитниковъ.— Въ нашемъ современномъ искусствѣ есть имя, славное и теперь, но которое будетъ все славнѣе и славнѣе—Рихардъ Вагнеръ. Его гений былъ для меня свѣтильникомъ; я слѣдовалъ къ нему, и моя дружба съ Вагнеромъ имѣла всегда характеръ благородной стасти».

Вся зима 60—61 года прошла въ ожиданіи извѣстій отъ княгини. Листъ приводилъ въ порядокъ свои рукописи, занимался корректурой изданныхъ сочиненій. Наконецъ въ августѣ 861 года изъ Рима пришло извѣстіе, чтобы онъ ѣхалъ туда. Въ Римѣ между тѣмъ дѣла княгини сначала пошла хорошо. На аудіенціи 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 разрѣшеніе на ея бракъ съ Листомъ. 21 октября 1861 года въ 6 часовъ утра была назначена свадьба, но въ 11 часовъ вечера наканунѣ пришло неожиданное запрещеніе папы на совершеніе этого брака. Оказалось, что родственники княгини добились въ свою очередь аудіенціи у папы и убедили его перемѣнить свое рѣшеніе.

Судьба Листа и княгини была рѣшена. Мечты ихъ о дальнѣйшей жизни разлетѣлись какъ сонъ; осталась одна неприглядная дѣйствительность. Княгиня болѣе не могла оправиться отъ нанесеннаго ей удара. Научившись страдать, она пришла къ заключенію, что всѣ испытанныя ею препятствія были волею Бога, слѣдовательно дальнѣйшая борьба противъ нихъ невозможна. 4 года спустя, когда умеръ ея мужъ, князь Витгенштейнъ, ей представилась возможность выйти замужъ за Листа, но она теперь сама отказалась отъ предлагавшагося случая.

Листъ былъ разбитъ нравственно не меньше княгини. О возвращеніи въ Германію онъ пока и думать не хотѣлъ. Онъ желалъ тишины и уединенія. Жизнь въ Римѣ давала ему на это возможность. Работа и молитва стали его

единственными занятіями. 25 апрѣля 1865 года онъ сдѣлалъ шагъ, глубоко поразившій всю музыкальную Европу: принялъ малый постригъ. Этотъ поступокъ Листа долго представлялъ изъ себя загадку для всѣхъ; долго ломали голову, ища причинъ его. Обыкновенно принятіе Листомъ малаго пострига объясняютъ желаніемъ его принять участіе въ реформѣ церковной католической музыки, на что давало ему право данное ему папою послѣ постриженія званіе папскаго капельмейстера.

Но предположеніе это при внимательномъ разсмотрѣннн вопроса не выдерживаетъ критики. То, что сдѣлалъ Листъ для церковной музыки, онъ могъ сдѣлать и не принимая духовнаго званія. Правомъ же папскаго капельмейстера онъ фактически никогда не воспользовался. Въ своихъ же письмахъ къ друзьямъ онъ не разъ писалъ, что постриженіе его нисколько не измѣняетъ его отношенія къ музыкѣ.

Листъ съ раннихъ лѣтъ отличался глубокою религіозностью. Не разъ высказывалъ онъ своей матери желаніе постричься, но жизнь не позволяла ему сдѣлать этого шага. Теперь, послѣ перенесенной имъ нравственной ломки, желаніе юныхъ лѣтъ снова воскресло въ немъ. Теперь уже ничто не мѣшало ему осуществить свое намѣреніе.

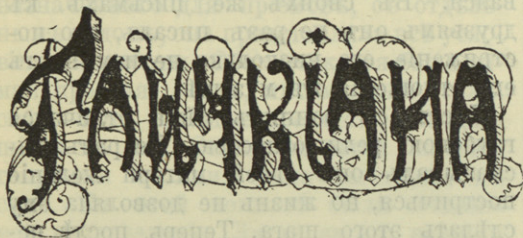
III.

Дальнѣйшая жизнь Листа и княгини идетъ по различнымъ дорогамъ. Княгиня до самой своей смерти (черезъ годъ послѣ смерти Листа) оставалась въ Римѣ, всецѣло отдавшись богословскимъ наукамъ и католической пропагандѣ. Листъ вернулся въ 1868 году въ Германію, снова принялъ непосредственное участіе въ музыкальныхъ дѣлахъ Европы, но жизнь его уже не была окружена тѣми удобствами, которыми онъ пользовался прежде. Его тѣсною толпою окружали почитатели его гевія, музыкальная Европа единогласно признала его своимъ верховнымъ вождемъ, но со всѣмъ тѣмъ у него не было своего дома, гдѣ бы онъ могъ отдохнуть у себя въ своей семьѣ. Такое одиночество тяжело чувствовалось имъ, но дѣлать было нечего, оставалось одно утѣшенія—искусство, и до послѣдняго часа своей жизни

великій музыкантъ только жилъ для него и заботился о немъ. О себѣ, о своихъ потребностяхъ онъ забывалъ, всецѣло отдаваясь служенію музыкѣ. Сотни музыкантовъ обращались къ нему за софтомъ, за помощію, и никто не уходилъ, не получивъ просимаго.

Въ сердцахъ всѣхъ знавшихъ его людей Листъ оставилъ впечатлѣніе лучезарнаго свѣтила, лучи котораго согрѣвали и оживляли всякаго, на кого они падали. Вотъ почему музыка чтить въ немъ память не только одного изъ величайшихъ своихъ геніевъ, но и память великаго *человѣка*, всю жизнь свою положившаго на служеніи искусству!

И. Корзухинъ.



Автографы Глинки

въ Императорской Публичной Библиотекѣ.

Въ Публичной Библиотекѣ въ Петербургѣ находится великолѣпное собраніе рукописей М. И. Глинки, которое не много извѣстно музыкантамъ и еще меньше публикѣ. Между тѣмъ, едва ли не со дня смерти автора «Руслана» въ наше богатое книгохранилище стали стекаться рукописи и автографы этого перваго русскаго музыкальнаго художника и эта коллекція продолжаетъ пополняться и по сей день, заключая въ себѣ едва ли небольшую часть вообще существующихъ въ Россіи и за границею автографныхъ рукописей Глинки. Лишь немногіе еще находятся въ нѣкоторыхъ частныхъ рукахъ, при чемъ особенное вниманіе нужно обратить на довольно значительное собраніе таковыхъ (нѣсколько толстыхъ тетрадей въ переплетахъ), которое мнѣ случайно привелось увидѣть въ прошломъ году въ домѣ генерала Б. Г. Глинки-Маврина. Эти тетради заключающія въ себѣ много романсовъ и ед-

вали не пѣлый автографный списокъ оперы «Жизни за Царя»—представляетъ безусловную цѣнность—если не по новизнѣ содержащихся въ нихъ пьесахъ, то во всякомъ случаѣ по количеству и по вѣрности ихъ списковъ. Мнѣ хотѣлось бы, между прочимъ, обратить вниманіе рукописнаго отдѣла Публичной Библиотеки на это собраніе, дабы и оно не избѣгло своего вѣрнаго сохраненія въ стѣнахъ этого превосходнаго учрежденія.

До сихъ поръ существуетъ лишь одно описаніе рукописей Глинки, которыми владѣтъ Публичная Библиотека, именно сдѣланное В. В. Стасовымъ и напечатанное въ отчетѣ П. Б. за 1867 годъ. Это описаніе прекрасно, но не достаточно полное, къ тому же и отчетъ уже сталъ рѣдкостью. Дальнѣйшія же поступленія отмѣчены во многихъ послѣдующихъ выпусковъ отчетовъ, а потому собрать ихъ довольно трудно. Между тѣмъ рукописями Глинки—каждый образованный русскій музыкантъ долженъ интересоваться едва ли не больше автографовъ другихъ нашихъ музыкальныхъ художниковъ и дѣятелей.

Собираясь, въ непродолжительномъ времени, издать описаніе сохранившихся рукописей Глинки, укажу здѣсь на нѣкоторые изъ нихъ; они могутъ прибавить нѣсколько черточекъ къ общей характеристикѣ перваго творческаго періода Глинки—подготовительнаго къ будущей работѣ надъ созданіемъ русской національной оперы.

I

Наброски изъ неизвѣстной юношеской оперы Глинки *),

Въ числѣ этихъ автографныхъ рукописей Глинки, находится одна продолговатая тетрадь въ нѣсколько листовъ писчей бумаги большаго формата, разлинованныхъ тѣми же чернилами, какъ и нотное письмо, которая озаглавлена: «Recueil de thèmes qui me viennent dans la tête».

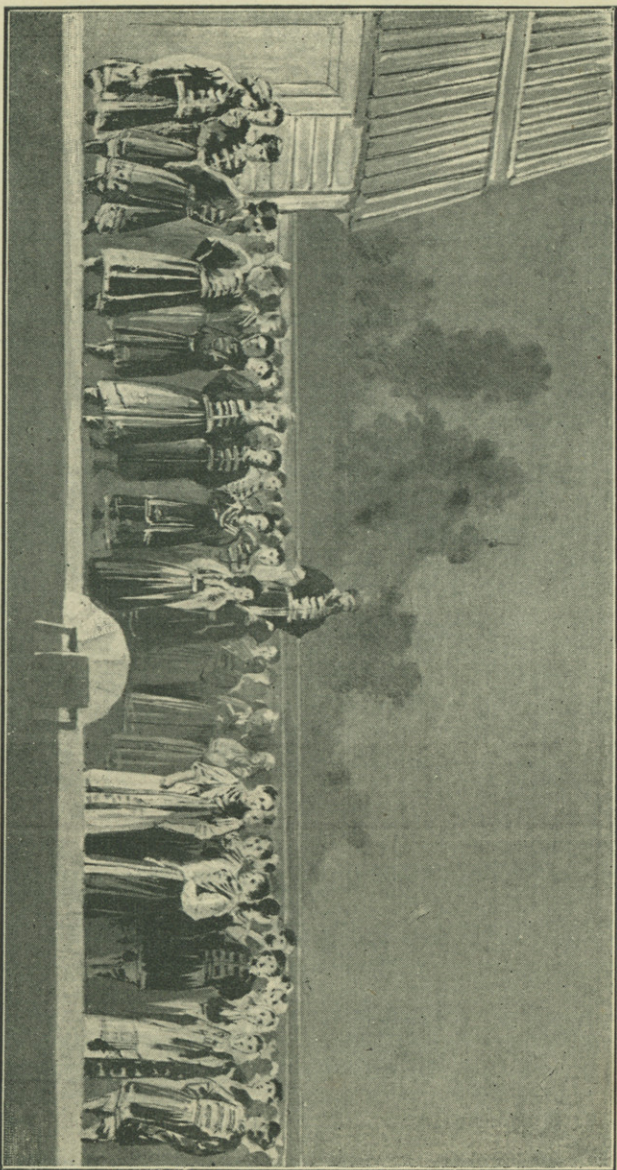
*) Сокращенія, встрѣчающіяся въ настоящихъ очеркахъ, суть:

1) Р. Гл.—автографная рукопись Глинки.

2) Отч. 67.—Отчетъ Публичной Библиотеки за 1867 г.

КЪ ПОСТАНОВКЪ ОПЕРЫ „ПСКОВИТЯНКА“

на сценѣ Панаевскаго театра.

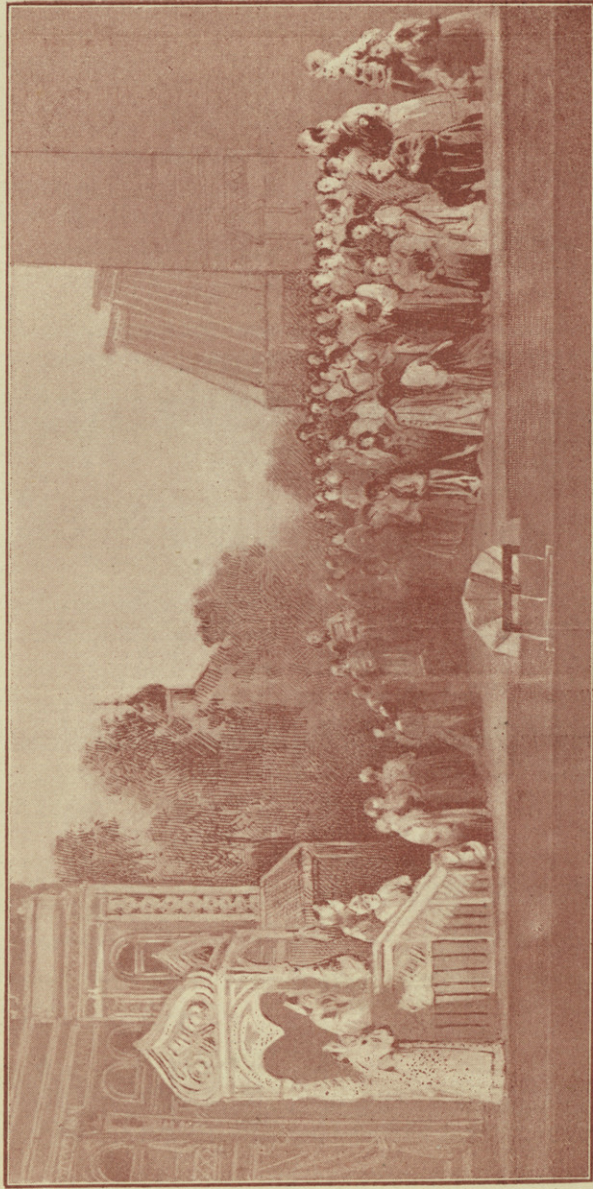


Сцена изъ 2-й картины перваго дѣйствія (въ ча).

Автогипсъ Н. А. Демчинаскаго (по фотограф. снимку Г. Бриземейстеръ).

КЪ ПОСТАНОВКЪ ОПЕРЫ „ПСКОВИТЯНКА“

на сценѣ Панаевскаго театра.



Сцена изъ 1-й картины второго дѣйствія (площадь во Псковѣ).

Автогипсъ Н. А. Демчинскаго (по фотограф. снимку Г. Бриземейстеръ).

Нотный текстъ (р. Гл.) занимаетъ всего 3 страницы и составляетъ три отрывка изъ какой то начатой и неоконченной оперы Глинки, весьма любопытная по той причинѣ, что о нихъ не встрѣчаются указаній, не только въ запискахъ Глинки, но и не въ одной изъ его, доселѣ изданныхъ, біографій. Надъ отрывками находится помѣтка:

а) *) Pour l'opera projectée и слѣдуютъ:

I. 4 строки нотъ; причемъ 2 стр. голоса (баса) и 2 стр. басоваго аккомпанимента, озаглавленныхъ:

Duo de O'Neule et de Mathilde

Andante.

Basse.

II. 6 строкъ нотъ для (2-хъ рукъ) ф. п. — 16 тактовъ + 2 зачеркнутыхъ, составляющихъ набросокъ «Pour le duo allegro».

*) Въ р. Гл., кроме а) — далѣе нѣтъ дѣлений, какъ у В. Стасова (Отч. 67) на а, б и в.

III. Послѣ зачеркнутыхъ 3 тактовъ, представляющихъ, вѣроятно, первую редакцію слѣдующаго наброска слѣдуютъ 6 тактовъ (*molto vivace*), озаглавленныхъ. «*Theme pour Бертрамъ lorsqu'il se sauve*»:

Наконецъ на третьей страницѣ находится самый большой и любопытный отрывокъ въ 20 тактовъ, написанный въ 4 руки (переложенный здѣсь для фортепіано въ 4 руки):

Этотъ послѣдній набросокъ ошибочно принятъ В. Стасовымъ (Отч. 67) за самостоятельный отрывокъ и названъ имъ «Rondo». Послѣдній представляетъ изъ себя, однако, ничто иное, какъ болѣе полное развитіе темы Бертрама, *когда онъ спасается* (бѣгствомъ?). В. В. Стасовъ былъ введенъ въ заблужденіе, благодаря сдѣланной *чужой рукой* надписи «Allegro vivace Pondo». Но это очень легко объясняется. Вся вообще рукопись испорчена каракулями и надписями, до нѣкоторой степени характерными; напр. на 1-й стр. не разборчиво (писалъ человѣкъ не умѣвшій писать по французски) «Recueil de...», далѣе «прошу покорно такимъ родомъ не оставить». На 2-й стр.: «Мил... Госуд... покорно прошу зарозги», или «за дрова заплачено 1,700...» и т. д. Наконецъ крупно: «Алексѣй Ульяновъ Владимір...». Очевидно эта рукопись Глинки, какъ и многія другія ей подобныя, находилась въ рукахъ Алексѣя Ульянова Нетоева—дворянина челоуѣка Глинки, его дядьки; Ульяновъ былъ музыкантъ—игралъ на скрипкѣ.

Когда рукопись находилась «въ переделкѣ» Ульянова—послѣдній, безъ сомнѣнія, нацарапалъ безграмотно (съ русскимъ Р) и надпись надъ послѣднимъ отрывкомъ «Allegro vivace Pondo»

Что касается до предполагавшейся и оставшейся до сихъ поръ неизвѣстной оперы Глинки, то, по предположенію В. Стасова, она относится къ 1824 г. Вѣроятно, эти наброски записаны въ Новоспасскомъ, въ одну изъ побывокъ тамъ Михаила Ивановича. Не смотря на то, что характера (за исключеніемъ послѣдняго отрывка—иллюстраціи *быства* Бертрама) этихъ набросковъ выяснить нельзя, но уже самое существованіе ихъ доказываетъ, какъ рано зарождалась у Глинки мысль написать оперу. Къ тому же настоящая была даже не на русской сюжетъ. Имена дѣйствующихъ лицъ—O'Neul, Бертрамъ, Матильда, заставляютъ предполагать, что сюжетомъ оперы служила какая либо французская, или скорѣе англійская повѣсть, тѣмъ болѣе, что на англійскія, беллетристическія произведенія, въ особенности на Вальтеръ-Скотта, была мода у насъ въ двадцатыхъ годахъ настоящаго вѣка.

Н. Финдейзень.



О МУЗЫКАЛЬНОМЪ ВОСПИТАНІИ ЮНОШЕСТВА.

Статья Э. Эпштейна.

(Продолженіе).

Рѣдко можно встрѣтить музыкальную глухоту.

6. Что существуютъ люди, глухіе къ музыкѣ, это не подлежитъ сомнѣнію; но что число ихъ сравнительно весьма незначительно, объ этомъ свидѣтельствуютъ намъ нѣкоторые опытные педагоги.

«Не разъ удавалось, благодаря правильному обученію, довести до значительнаго музыкальнаго образованія даже такихъ людей, у которыхъ, по видимому, отсутствовала всякая способность къ музыкѣ. Если даже иногда, вслѣдствіе органическихъ недостатковъ практическое исполненіе должно быть оставлено совершенно, или въ значительной степени, то все-таки способность представлять себѣ мысленно звуки, воспринятыя внѣшнимъ образомъ, имѣетъ огромное значеніе для музыкальнаго пониманія. При музыкальномъ обученіи дѣтей дѣло идетъ не о томъ, чтобы сдѣлать изъ нихъ артистовъ, но чтобы удовлетворить одному изъ требованій воспитанія—пробуждать всѣ духовныя силы и въ особенности спящія». (Шейблингъ).

«Теперь все болѣе выясняется, что каждый человѣкъ способенъ образовывать тоны и пѣть вѣрно; только одному это удается менѣе легко, чѣмъ другому». (Др. Фишеръ).

«Главное условіе музыкальнаго образованія—слухъ (способность чувствовать различіе между тонами) отсутствуетъ у очень немногихъ людей; мнѣ даже изъ опыта извѣстны слу-

чай, что у дѣтей, которыя сначала, повидимому, вовсе не имѣли музыкальнаго слуха, послѣдній оказывался только временно-скрытымъ и, благодаря правильному музыкальному обученію, вполне развивался и достигалъ даже большой тонкости». (Видманъ ¹⁾).

Въ заключеніе я еще долженъ опровергнуть одно ошибочное мнѣніе, а именно, будто требуемое нами развитие слуха и чувства такта можетъ имѣть значеніе только для дальнѣйшихъ и болѣе обширныхъ музыкальныхъ занятій, для которыхъ оно, конечно, составляетъ самое необходимое основаніе. Это мнѣніе, дѣйствительно, имѣло бы за собою нѣкоторое основаніе, если считать излишнимъ всякое занятіе, плоды котораго не обнаруживаются тотчасъ же на всеобщее удивленіе, или которое не ставитъ себя цѣлью заботу о насущномъ хлѣбѣ. Но если имѣть въ виду обще-человѣческое образованіе, требованія котораго должны служить путеводной звѣздой при выборѣ воспитательныхъ средствъ, то въ такомъ случаѣ пренебрежительное отношеніе къ музыкальному чувству есть тоже пренебрежительное отношеніе къ человѣческой природѣ, такъ какъ здѣсь дѣло идетъ не о томъ, чтобы зарабо-

¹⁾ Авторъ часто убѣждался на опытѣ, что дѣти мало способны къ музыкѣ имѣли талантъ къ рисованію. Къ сожалѣнію, развитію этого прекраснаго природнаго дарованія въ нашихъ воспитательныхъ системахъ удѣляется очень мало вниманія. Правильно веденное обученіе рисованію открываетъ воспитаннику богатый и чудный міръ прекраснаго, изощряетъ и развиваетъ въ немъ пониманіе красоты природы и этимъ самымъ вызываетъ болѣе возвышенное воззрѣніе на весь видимый міръ; къ сожалѣнію, все это совершенно упускается изъ виду даже такими родителями, которые сами получили отъ природы въ даръ хорошо развитое художественное зрѣніе. Какъ нѣкоторые учителя музыки полагаютъ, что каждый естественнымъ образомъ долженъ слышать музыку такъ же, какъ они сами, такъ и эти родители думаютъ, что даръ видѣть прекрасное данъ каждому, кто имѣетъ здоровые глаза.

тать или оставить въ пренебреженіи извѣстное умѣніе, но о томъ, чтобы пробудить извѣстную духовную силу. Человѣкъ долженъ быть восприимчивымъ къ музыкѣ. Это первый и главный результатъ, къ которому клонятся наши совѣты. «Звукъ начинается тамъ, гдѣ кончается слово», гласитъ старое изрѣченіе. Это значить, что слово не можетъ выразить всего; слѣдовательно человѣкъ, лишенный музыкальнаго слуха, не можетъ быть человекомъ въ полномъ смыслѣ этого слова. Всякій, кто испыталъ на себѣ силу музыки — и именно только такой человѣкъ, можетъ оцѣнить, какъ много потерялъ тотъ, для кого музыка чужда, и можетъ понять изрѣченіе Гёте, что такимъ людямъ не достаётъ третьей части жизни. Кто самъ нечувствителенъ къ музыкѣ, для кого, какъ говорятъ, музыки не существуетъ, тотъ скажетъ то же, что сказалъ одинъ слѣпорожденный, получившій даже хорошее образованіе: «въ сущности наше положеніе имѣетъ развѣ только то неудобство, что нельзя переходить черезъ улицу безъ провожатаго».

Итакъ, указанныя выше правила должны быть исполняемы также по отношенію къ такимъ дѣтямъ, которымъ даже и не предполагается давать дальнѣйшее музыкальное образованіе; въ противномъ случаѣ мы рискуемъ получить заслуженный упрекъ въ томъ, что мы преградили юному гражданину міра доступъ къ благороднѣйшимъ источникамъ образованія. Такъ какъ я пока имѣю въ виду только мелодическіе и ритмическіе элементы музыки, то здѣсь не мѣсто разяснять дѣйствіе этого искусства въ полномъ его объемѣ; обращаю вниманіе только на то, что даже эти элементарныя и простѣйшія манифестаціи музыки простираютъ свое образо-

вательное вліяніе также на другія области, которыя, повидимому, не имѣютъ съ ней никакой связи, или же имѣютъ только самую отдаленную.

Безъ слуха нѣтъ языка; утонченный слухъ утончаетъ также языкъ. Какъ глазъ въ области интеллектуальности, такъ слухъ въ области душевной жизни является преобладающимъ чувствомъ, и какъ понятіе воплощается въ словѣ, такъ чувство воплощается въ тонѣ. При возбужденномъ душевномъ состояніи голосъ говорящаго повышается, при удрученномъ—понижается. Фраза, совершенно незначительная по содержанію, можетъ выразить самымъ яркимъ образомъ самыя различныя душевныя состоянія, смотря по тону, какимъ она сказана. И такъ, если тонъ долженъ открыть то таинственное «plus», для котораго языкъ не имѣетъ никакого обозначенія, то конечно искусство, которое имѣетъ своимъ предметомъ тонъ ¹⁾, слѣдовательно душевный продуктъ, должно считаться самымъ лучшимъ средствомъ для облагораживанія души. Поэтому глухіе люди всегда отличаются ббльшею духовною бѣдностью, чѣмъ слѣпые, даже если они умѣютъ читать и въ совершенствѣ могутъ понимать смыслъ словъ (внѣшній смыслъ). Внутренній, духовный смыслъ, прибавляемый нашей фантазіей какъ бы инстинктивно вслѣдствіе долгаго навыка въ громкомъ произношеніи и въ выслушиваніи другихъ, даже и тогда, когда мы читаемъ только глазами—этотъ смыслъ совершенно ускользаетъ отъ нихъ. Далѣе каждый, занимающійся преподаваніемъ языковъ, знаетъ, какое могущественное вспомогательное средство представляетъ собою хорошій слухъ при

¹⁾ Который развивается наиболее естественнымъ образомъ въ пѣніи, гдѣ онъ представляетъ высшій расцвѣтъ обыкновеннаго человѣческаго голоса.

изученіи чужихъ языковъ, не только для произношенія, но и для инстинктивнаго усвоенія извѣстнаго духа музыкальности, присущаго каждому языку и противящагося ложнымъ словообразованіямъ и неправильной разстановкѣ словъ. Наконецъ, если мы будемъ развивать и углублять музыкальное чувство (какъ мы требовали этого раньше) въ сторону душевной воспріимчивости при помощи хорошихъ народныхъ пѣсень, то оно также можетъ углубить наши историческія познанія. «Музыка такъ же отражаетъ въ себѣ душевное состояніе народа, какъ литература отражаетъ его духъ» (Улыбышевъ).—«Музыка разграничиваетъ націи точнѣе, чѣмъ земельныя границы». (Доммеръ). «Знакомство съ старинными музыкальными произведеніями, съ этими цвѣтами, выросшими изъ души и сердца прошлаго времени, даетъ изученію исторіи особую окраску и жизненность». (Noiré). Еще яснѣе высказывается Жоржъ Зандъ (Consuelo II, 55): «религіозныя и свѣтскія народныя пѣсни самымъ нагляднымъ образомъ воскрешаютъ передъ нами сокровеннѣйшіе нервы какого нибудь прошлаго вѣка и народа». Конечно тотъ, кто относится къ музыкѣ безучастно, не услышитъ въ нихъ ничего подобнаго.

Столь же важное значеніе, какъ и тонъ, имѣетъ также принципъ ритма. Идеи мѣры и порядка, вѣрнѣйшее отраженіе которыхъ есть ритмъ (и его дѣленіе на такты) съ его правилами, указывающими на законы мірозданія, эти идеи ни одно искусство не можетъ внушить уму сильнѣе и нагляднѣе, чѣмъ музыка ¹⁾. Идея вѣчнаго закона природы, олицетво-

¹⁾ «Въ основѣ движенія тоновъ лежитъ то же, что въ основѣ всякаго другого движенія: числовой законъ; тотъ самый основной законъ, на кото-

ренная въ музыкальномъ ритмѣ, оказываетъ свое неизмѣнное вліяніе на человѣческой организмъ, будь это сознательно или безсознательно. Ритмъ производитъ мѣру и порядокъ, когда онъ пробуждаетъ нервы съ истинно-электрической силой, съ силой, которая точно также пробуждаетъ лѣнивыя флегматичныя натуры изъ міра грезъ къ живой дѣятельности, какъ и налагаетъ узду на дикую и непокорную силу. Ритмъ вноситъ мѣру и порядокъ въ шаги грубой толпы рекрутовъ, такъ же, какъ и въ движенія танцующихъ ¹⁾).

На сколько облегчаются упражненія въ письмѣ и чтеніи при помощи равномерности въ движеніяхъ, объ этомъ свидѣтельствуетъ одинъ опытный педагогъ: «Благодаря такту не только все легче запечатлѣвается въ памяти дѣтей, но и растетъ охота къ ученію и чувство товарищества. Медленный ребенокъ не отстаетъ отъ быстрого, робкій присоединяется къ толпѣ и въ такомъ соединеніи каждый дѣлаетъ свое дѣло». (Куртманъ). Въ большинствѣ приведенныхъ пока упражненій ритмическое чувство ребенка пробуждается постороннею помощію; при дальнѣйшемъ же ходѣ обученія (при хоровомъ пѣніи или при инструментальной игрѣ) регулированіе такта предоставляется самостоятельной дѣ-

ятельности ученика, что требуетъ значительнаго напряженія силы воли. Воля и коренящаяся въ волѣ качества: рѣшимость, присутствіе духа и твердость, привлекаются къ самой многосторонней дѣятельности при ритмическихъ задачахъ. Поэтому древніе называли ритмъ мужескимъ началомъ въ музыкѣ, которое относится къ мелодіи такъ же, какъ производящее и образующее начало относится къ образуемой (подвергающейся измѣненіямъ) матеріи. Ритмъ есть представитель воли въ музыкѣ, и быть можетъ, нигдѣ болѣе не встрѣчается такое сходство между искусствомъ и характеромъ, сходство, доходящее до тождества, какъ именно въ этой области: извѣстно изъ опыта, что человѣкъ съ слабой волей никогда не оказывается твердымъ въ тактѣ, хотя бы онъ зналъ въ совершенствѣ ариѳметическое дѣленіе времени и умѣлъ бы быстро ориентироваться при быстрой переменѣ нотъ различной продолжительности (на чемъ преимущественно основывается искусство играть *à livre ouvert*). Торопливость, неумѣніе начать во-время и въ особенности неумѣніе держаться противъ теченія тоновъ въ искусственно-комбинированныхъ ритмахъ всегда замѣчаются у такихъ людей. Поэтому вялыя избалованныя дѣвицы, у которыхъ упрямство заступаетъ мѣсто воли, составляютъ сущее наказаніе для учителя, когда дѣло касается твердости характера; поэтому молодой Мейерберъ, которому, несмотря на великій талантъ, недоставало рѣшительности, долженъ былъ выслушать строгое порицаніе отъ Бетховена за то, что въ одномъ концертѣ, гдѣ дирижировалъ Бетховенъ и гдѣ Мейерберъ долженъ былъ играть на большомъ барабанѣ, онъ не имѣлъ смѣлости ударить во-вре-

ромъ, безъ сомнѣнія, видится все мірозданіе». (Нэгели).

«Начиная съ древности и до новѣйшихъ временъ глубокомысленныя умы всегда были заняты той мыслью, что музыкальное искусство есть зеркальное отраженіе гармоническаго порядка вселенной, и что существуетъ таинственная связь между жизнью и движеніемъ чистыхъ звуковъ и между вѣчною подвижностью вселенной со всеми ея небесными тѣлами, кружащимися по безконечнымъ пространствамъ, по которымъ разлита жизнь». (Spitta).

¹⁾ Напомнимъ здѣсь о прекрасномъ стихотвореніи Шиллера «Der Tanz», въ которомъ поэтически изображено могущество ритма, соединяющее все въ прекрасную гармонию.

мя ¹⁾). Дисциплина же, которая требует твердости воли, должна также действовать укрѣпляющимъ образомъ на волю, если занятіе его начато еще въ податливомъ дѣтскомъ возрастѣ и продолжается въ той или другой формѣ во все время школьнаго обученія. Отсюда мы видимъ, что музыка имѣетъ силу съ одной стороны—разрѣшить твердое и не податливое въ человѣческой природѣ, а именно звукомъ и тономъ; а съ другой—укрѣплять мягкое и расплывчатое—тактомъ и ритмомъ.

Требованіе Гёте, «избрать музыку элементомъ воспитанія, такъ какъ отъ нея идутъ одинаковые пути во всѣ стороны», послѣ всего вышесказаннаго, быть можетъ, покажется менѣе страннымъ.

ОТДѢЛЪ II.

Нѣсколько замѣчаній о сущности музыки.

ГЛАВА I.

Природа музыки.

1. Своеобразность всякаго искусства обуславливается тѣмъ, на какое чувство оно дѣйствуетъ и какой матеріалъ оно имѣетъ въ своемъ распоряженіи.

Ухо по своей природѣ менѣе духовно и менѣе точно въ восприниманіи впечатлѣній, а потому оно гораздо болѣе подвержено заблужденіямъ, чѣмъ глазъ. Познавательная способность не имѣетъ въ немъ такого достовѣрнаго вѣстника, не получаетъ отъ него такія достовѣрныя и богатая содержаніемъ данныя, какъ отъ глаза. Но

¹⁾ Такъ какъ задачей нашей въ этой главѣ было противопоставить временной элементъ вообще—звуковому, то мы могли, слѣдуя обыкновенному употребленію слова, отождествить тактъ съ ритмомъ, хотя на самомъ дѣлѣ, оба понятія отнюдь не тождественны.

объективная неопредѣленность и составляетъ характерную особенность настроеній; чѣмъ задушевнѣе дѣлается настроеніе, тѣмъ болѣе оно теряетъ предметную опредѣленность; поэтому Шлейденъ не безъ основанія называетъ зрѣніе—чувствомъ прозы, слухъ—чувствомъ поэзіи. Въ предъидущемъ отдѣлѣ мы уже видѣли, что зрѣніе представляетъ болѣе сильное чувство въ области интеллектуальной, а слухъ—въ области душевныхъ настроеній. «Какъ глазъ выдается какъ бы сводомъ наружу и сквозь зрачекъ противопоставляетъ внѣшнему міру свою сокровеннѣйшую внутренность—сѣтчатую оболочку, на подобіе открытаго зеркала, такъ наоборотъ ухо удивительно запутанными извилинами и камерами уходитъ въ глубь головы. Музыка дѣйствуетъ непосредственно на внутреннее чувство, на слухъ и воображеніе, между тѣмъ какъ искусства по преимуществу образующія, какъ живопись и скульптура, оказываютъ только косвенное вліяніе на эти чувства, а непосредственное ихъ дѣйствіе направлено на глазъ и осязаніе. Сообразно съ этимъ неоспоримымъ фактомъ мы и въ исторіи искусства видимъ съ одной стороны поколѣніе, смотрящее открытыми глазами на природу и черпающее свой матеріалъ изъ отношеній реального міра, а съ другой стороны, въ противоположность ему, поколѣніе, уклоняющееся отъ дѣйствительности, погруженное въ себя и въ свое душевное настроеніе» ¹⁾.

2. Такъ какъ слухъ слишкомъ связанъ неопредѣленностью, необходимостью отгадывать, недостовѣрностью ощущеній, такъ какъ онъ гораздо болѣе подверженъ заблужденіямъ, чѣмъ

¹⁾ Э. Науманъ, значеніе музыки въ исторіи культуры (E. Naumann, Die Tonkunst in der Kulturgeschichte).

зрѣніе, и не можетъ доставлять душѣ достовѣрныя свѣдѣнія о внѣшнихъ объектахъ, то и музыка не можетъ ясно изобразить своими собственными средствами ни событія, происходящія во внѣшнемъ мірѣ, ни мыслительные процессы, слагающіеся изъ отдѣльныхъ понятій. Для нѣкоторыхъ, воспринимаемыхъ слухомъ явленій природы, какъ напримѣръ для бури, журчанія или бушеванія воды и т. д., существуетъ и въ музыкѣ нѣкоторая аналогія, вытекающая изъ самой сущности ея. Но образовались также нѣкоторыя условныя аналогіи, напримѣръ для охоты, для пастушеской и военной жизни, при которыхъ (по крайней мѣрѣ, для матеріалистическаго слуха) нельзя указать на необходимую внутреннюю связь съ тѣмъ объектомъ, который онѣ должны изобразить. Все-таки каждый мало-мальски опытный слушатель, слыша подобныя музыкальныя фразы, уже вѣками извѣстныя именно въ этомъ смыслѣ, немедленно угадываетъ, что здѣсь должно разумѣться. Однако, съ теченіемъ времени, образованіе такихъ условныхъ обозначеній, при помощи которыхъ музыка получила бы возможность доводить изображенія событий и картинъ до значительной степени ясности, совершенно прекратилось, несмотря на то, что въ музыкальномъ языкѣ это образованіе насколько не было бы труднѣе, чѣмъ въ обыкновенномъ разговорномъ; вѣдь и новое слово, въ сущности, есть только обозначеніе понятія, принятое по всеобщему соглашенію. Это служить лучшимъ доказательствомъ того, что музыка не имѣетъ нужды въ несомнѣнной ясности родственныхъ ей искусствъ; что ясное изображеніе внѣшнихъ объектовъ было бы такъ же несомнѣнимо съ основными условіями ея природы, какъ яс-

ная звѣздная ночь съ яркимъ солнечнымъ свѣтомъ. «Музыка можетъ подражать движеніямъ тѣлъ, молніи и раскатамъ грома, бушеванію вѣтра, ворчанію, реву, жужжанію прялки, но тогда она оставляетъ сама себя и выступаетъ изъ области искусства»¹⁾.

Кажущееся отсутствіе реального содержанія въ музыкѣ.

3. Въ одной сказкѣ разсказывается объ одномъ принцѣ, который приходитъ въ заколдованный замокъ; онъ никого не видитъ и ничего не слышитъ, но каждую минуту онъ чувствуетъ то поцѣлуй, то ударъ, то ласковое поглаживаніе, то щекотаніе и т. д. Напрасно онъ отыскиваетъ причину всего этого. Ему кажется, что ласки ему расточаютъ молодыя дѣвушки (и какъ добавляетъ его фантазія—красавицы), а толчки и другія непріятныя ощущенія онъ приписываетъ ревнивымъ карликамъ. Но все это онъ только предполагаетъ, съ достовѣрностью же узнать не можетъ.

Въ подобномъ же волшебномъ замкѣ находимся и мы, когда мы слушаемъ музыку. Наше настроеніе мѣняется отъ глубокой печали до живѣйшей радости; здѣсь намъ улыбаются прелестныя цвѣты, которые вслѣдъ затѣмъ, должны уступить мѣсто мрачнымъ образамъ; все это мы чувствуемъ; мы сознаемъ, что эта музыка очень далека отъ холодной технической игры, что она вылилась прямо изъ сердца композитора; но какія происшествія, какія картины, какія превратности судьбы побудили его къ этимъ сердечнымъ изліяніямъ, на это его музыка не даетъ намъ никакого отвѣта.

Однако, музыка не лишена абсолютно реального содержанія. Какъ всякій другой художникъ, такъ и ком-

¹⁾ Фишеръ-Кестлинъ, «Эстетика» т. III, стр. 966.

позиторъ побуждается къ творчеству впечатлѣніями внѣшняго міра; они вызывають въ немъ извѣстное настроеніе и чувство, но матеріаль, побудившій его къ творчеству, какъ бы возведенъ въ психическую степень, и въ этой формѣ онъ почти неузнаваемъ, или узнается только съ большимъ трудомъ; музыка не можетъ представить его съ несомнѣнной для нашихъ чувствъ ясностью и отчетливостью. Мы узнаемъ только впечатлѣнія, какія произвела на композитора извѣстная картина, или извѣстное происшествіе; на основаніи этихъ впечатлѣній мы должны сдѣлать заключеніе о вызвавшихъ ихъ причинахъ, насколько это вообще возможно (такъ какъ одни и тѣ же впечатлѣнія могутъ быть вызваны совершенно различными причинами). Гёте, какъ извѣстно, сравнивалъ шекспировскіе типы съ часами, съ хрустальнымъ циферблатомъ, которые показываютъ не только время, какъ и всѣ другіе часы, но позволяютъ также видѣть механизмъ; въ противоположность къ этому Гервинусъ сравниваетъ музыку съ солнечными часами, которые показываютъ время безъ всякаго механизма.

Что музыка можетъ возбуждать извѣстныя чувства, но не можетъ мотивировать ихъ, это съ художественной точки зрѣнія не имѣетъ существеннаго значенія. Какъ мы увидимъ ниже, музыка, какъ и всякое другое искусство, возбуждаетъ чувство, умъ и воображеніе по своему; слѣдовательно, она оказываетъ неограниченное вліяніе на всего человека (предполагая, что слушатель не лишень музыкальнаго образованія). Если поэзія и образующія искусства не могутъ говорить безъ матеріала, то это, съ художественной точки зрѣнія, является скорѣе недостаткомъ,

чѣмъ преимуществомъ. «Высокое значеніе искусства всего очевидно выступаетъ въ музыкѣ, такъ какъ въ ней нѣтъ матеріала, который не долженъ идти въ счетъ при оцѣнкѣ». (Гёте). Въ одной критикѣ на пѣсни Клопштока Лессингъ допускаетъ, что поэтъ волновался самыми живыми ощущеніями, когда писалъ ихъ, «но такъ какъ онъ умолчалъ о богатомъ запасѣ ясныхъ мыслей и представлений, которыя внушили ему такой благовѣйный пламень, то для его читателей невозможно возвыситься до тѣхъ же чувствъ, которыя онъ при этомъ испытывалъ». Другими словами: Клопштокъ думалъ словами достигнуть того, что можно достигнуть только звуками¹⁾.

4. Однако, это отсутствіе реальнаго содержанія въ музыкѣ имѣетъ также свои невыгоды; оно было причиною того, что противъ этого искусства было высказано много упрековъ, и что многіе педагоги даже прямо объявляли ему войну.

Уже для созидающаго художника отсутствіе матеріала влечетъ за собой много неудобствъ. Подражающія искусства находятъ свои первообразы въ природѣ, и хотя они должны преобразовать ихъ, сообразно своимъ цѣлямъ, все-таки они при этомъ должны придерживаться законовъ образованія, дѣйствующихъ въ природѣ. Тамъ же, гдѣ нѣтъ предмета подражанія, какъ въ музыкѣ—нѣтъ также корректива, на которомъ фантазія художника, столь легко переходящая въ своемъ полетѣ въ произволъ и фантастичность, имѣла бы возможность всегда провѣрить себя. Поэтому музыкантъ болѣе, чѣмъ всякій другой художникъ, подверженъ заблужденіямъ и рискуетъ показаться

¹⁾ На томъ же основаніи Шиллеръ часто называлъ Клопштока музыкальнымъ поэтомъ.

неестественнымъ и впасть въ пустыя условности, вслѣдствіе чего его произведенія также легче старѣють. «Композиторъ, который умѣетъ подслушать у человѣческой души богатый языкъ чувствъ съ неискаженною правдивостью, связываетъ свое искусство неразрывными узами съ вѣчной человѣческой природой и его произведеніе будетъ говорить человѣческому духу до тѣхъ поръ, пока законы его организаціи останутся такими же, какими они были искони». (Гервинусъ). Нѣтъ сомнѣнія въ томъ, что внутреннія движенія, которыя композиторъ долженъ аналогизировать соответствующими внѣшними, отнюдь не предоставлены слѣпому произволу, но совершаются по законамъ строгой необходимости; трудность заключается именно въ томъ, чтобы подмѣтить эти законы, и здѣсь музыкантъ предоставленъ исключительно инстинкту своего генія; извнѣ никакой свѣточъ не указываетъ ему правильной дороги, и такъ какъ даже у наиболѣе богато одаренныхъ натуръ внутренній свѣтъ не всегда сіяетъ¹⁾ чисто и ясно, то поэтому даже въ образцовыхъ музыкальныхъ произведеніяхъ иногда встрѣчаются мѣста шаблонныя, не согласующіяся съ истинной природой искусства и поэтому быстро старѣющія¹⁾). Извѣстно, что ни одинъ художникъ не склоненъ въ такой мѣрѣ къ утрированію, какъ музыкантъ. Но къ такому утрированію цѣлыя поколѣнія могутъ до того привыкнуть и до того утратить

вкусъ, что естественное и правильное выраженіе искусства, покажется имъ вялымъ и безсильнымъ.

5. Удачно выбранный матеріалъ составляетъ надежную опору какъ для поэта, такъ и для пластическаго художника; матеріалъ самъ по себѣ можетъ быть достаточно цѣннымъ для того, чтобы (если даже художнику не удастся вполне овладѣть имъ) не дать произведенію погрузиться въ полнѣйшее ничтожество, что къ сожалѣнію, часто случается со многими музыкальными произведеніями. Но природа и жизнь также представляютъ безчисленный матеріалъ такого рода, который, хотя и не годится для чисто-поэтической обработки, однако еще отстоитъ отъ обыденной житейской прозы достаточно далеко для того, чтобы возбудить духовную дѣятельность самымъ разнообразнымъ образомъ. Итакъ мы видимъ, что въ этихъ искусствахъ между возвышенною областью идеаловъ и эфемерными произведеніями моды существуетъ еще широкое поле, произведенія котораго хотя и не допускаютъ полета въ выснія области искусства, вслѣдствіе того, что ихъ матеріалъ противится этому по самой природѣ своей, однако все-таки могутъ быть привлекательны и цѣнны своимъ интереснымъ содержаніемъ и художественной обработкой послѣдняго. Сюда относится, между прочимъ, дидактическая поэзія, большая часть литературы басенъ, романовъ и комедій. Они стоятъ, нѣкоторымъ образомъ, на переходной ступени отъ прозы къ поэзіи, т. е. они возбуждаютъ не столько воодушевленіе, сколько задушевное участіе, побуждающее къ размышленію. Въ музыкѣ есть также произведенія (особенно въ стилѣ контрапункта и фуги), которыя возбуждаютъ болѣе музы-

¹⁾ Даже въ лучшихъ произведеніяхъ Мопарта, тамъ и сямъ проглядываетъ косичка; вѣрно и то, что парикъ Баха не всегда остается незамѣченнымъ; но стыдъ и срамъ тѣмъ музыкантамъ и даже простымъ любителямъ искусства, которые изъ за косички и парика, не умѣютъ цѣнить чудныя головы, которыя и подъ этимъ куафюрами всегда будутъ безсмертны и которыя съ справедливымъ презрѣніемъ могутъ смотрѣть на современныя завитыя головы изъ палье маше или дерева, составляющія украшенія модныхъ магазиновъ.

кальный интерес, чѣмъ поэтическое воодушевленіе, но человѣку непосвященному недостаетъ ключа къ ихъ пониманію. Наполовину поэтическими произведеніями можно также назвать незначительную часть этюдовъ и концертовъ, изъ которыхъ первые имѣютъ первоначальную цѣлью развить техническую сторону игры, а вторые должны доставить случай показать послѣднюю. Не считая этихъ немногихъ исключеній, надо сказать, что въ музыкальной области противоположности между возвышеннымъ и низменнымъ выступаютъ гораздо рѣзче, чѣмъ въ другихъ искусствахъ.

6. Отъ того, кто хочетъ наслаждаться художественнымъ произведеніемъ, подражающія искусства не требуютъ иной памяти, кромѣ той, какую имѣетъ каждый нормальный человѣкъ. Кто разъ видѣлъ драму, тотъ знаетъ ея дѣйствіе и характеры и быть можетъ даже будетъ въ состояніи припомнить изъ нея нѣсколько остроумныхъ сентенцій и мудрыхъ изрѣченій. Благодаря этому, получается возможность возстановить пьесу въ памяти (по крайней мѣрѣ въ главныхъ чертахъ) и обмѣняться мыслями по поводу ея съ другими людьми, что имѣетъ высокое образовательное значеніе.

Произведенія образующихъ искусствъ остаются передъ зрителемъ въ полной неподвижности; онъ можетъ, не торопясь, изучать картину, можетъ выслушивать поученія знатока, пока это будетъ угодно ему (или знатоку). Но память спеціально-музыкальная, безъ которой невозможно сознательное наслажденіе болѣе обширнымъ музыкальнымъ произведеніемъ, такая память дарована во все не каждому и во всякомъ случаѣ должна быть укрѣплена упражненіемъ. Музыкальное произведеніе какъ-бы

пролетаетъ мимо насъ въ нѣсколько минутъ, такъ что незнакомый съ музыкой можетъ наслаждаться только отдѣльными отрывками; постигнуть же музыкальное произведеніе, какъ одно цѣлое, удастся только опытному слушателю. Музыкальное впечатлѣніе, пожалуй, самое сильное, но у большинства людей наименѣе продолжительное. «Музыка нападаетъ на насъ, между тѣмъ, какъ прочія искусства убѣждаютъ насъ». (Гансликъ). Но результатъ, полученный путемъ убѣжденія, есть нѣчто цѣльное и поэтому болѣе продолжительное и прочное. Далѣе тѣ искусства вездѣ имѣютъ отношеніе къ жизни, слѣдствіемъ чего является то, что ихъ произведенія дѣйствуютъ преимущественно на размышленіе и доставляютъ фантазіи, направленной на судьбу жизни и на видимую природу, больше матеріала для свободнаго воспроизведенія; поэтому здѣсь всякое болѣе серьезное углубленіе въ предметъ, будь оно практическое или (напр. чтеніе сочиненій объяснительнаго характера) теоретическое, приводитъ не только къ болѣе глубокому пониманію искусства, но и прибавляетъ свою долю къ общему образованію. Напротивъ, все, что входитъ въ изученіе музыки, не имѣетъ ничего общаго съ жизнью, и развиваетъ ученика именно только въ музыкальномъ отношеніи. Въ этомъ также заключается причина того, почему такъ трудно заставить учениковъ изучать теорію; они не хотятъ напрягать ни память, ни мыслительную способность, такъ какъ они не видятъ никакой связи между этимъ изученіемъ и общимъ образованіемъ ума. Далѣе музыкальный слухъ для своего развитія требуетъ такого же усерднаго упражненія, какъ художественное зрѣніе. Но извѣстно, что умѣніе

видѣть (глазами художника), которое можетъ быть приобрѣтено правильнымъ обученіемъ рисованію, ведетъ не только къ болѣе глубокому пониманію художественныхъ произведеній, но и къ болѣе возвышенному и чистому воззрѣнію на природу, между тѣмъ какъ музыкальный слухъ находитъ себѣ примѣненіе исключительно въ музыкѣ. Далѣе музыка, въ особенности въ полифоническихъ формахъ, въ значительной степени возбуждаетъ мыслительную способность, но въ данномъ случаѣ умъ имѣетъ дѣло не съ понятіями, а съ мелодическими и ритмическими мотивами. Языкъ тоновъ имѣетъ такую же твердую и послѣдовательную логику, какъ и словесный языкъ, но только законы второго, не имѣютъ примѣненія къ первому ¹⁾. До какой степени можетъ быть развита способность къ представленіямъ при изученіи музыки, видно изъ того, что композиторы и капельмейстеры должны «слышать глазами» сложныя партитуры; но эта способность къ представленіямъ находитъ себѣ примѣненіе только въ музыкѣ. Когда дѣло касается болѣе глубокаго пониманія великихъ произведеній, то скоро приходится сознаться, что живописецъ и поэтъ поставлены въ лучшія условія, чѣмъ композиторъ, несмотря на болшую популярность музыки. Происходитъ это отъ того, что пониманіе поэтическихъ или пластическихъ произведеній гораздо скорѣе можно привести въ связь съ общимъ образованіемъ, чѣмъ пониманіе музыкальныхъ произведеній. Противъ инструментальной музыки выставляютъ тотъ

¹⁾ Объ этомъ, повидимому, забыли нѣкоторые цѣнители искусства, которые желали видѣть начало увертюры «Донъ-Жуана» (взятое, какъ известно, изъ сцены командора) въ концѣ ея, такъ какъ и въ оперѣ карающій командоръ только въ концѣ отправляетъ злого Донъ-Жуана въ адъ.

упрекъ, что, по отношенію къ болѣе значительнымъ ея произведеніямъ, непосвященный въ ея тайны долженъ отказаться отъ всякаго сужденія; но онъ совершенно въ такомъ же положеніи по отношенію къ каждому поэтическому произведенію или картинѣ. Забываютъ только то, что по отношенію къ послѣднимъ произведеніямъ каждый, имѣющій нормальныя чувства и получившій хоть какое-нибудь школьное образованіе, не оказывается въ такой же степени профаномъ, какъ по отношенію къ музыкальному произведенію, оттого, что онъ несравненно болѣе знакомъ съ словами и цвѣтами, чѣмъ съ тонами, которые ему въ природѣ нигдѣ не встрѣчаются и значеніе которыхъ, слѣдовательно, ему можетъ открыть только специальное подготовительное образованіе. И такъ какъ эта подготовка у большинства людей, отсутствуетъ, то поэтому они изъ музыкальнаго произведенія, хотя бы и посторонняго по плану и заключающаго въ себѣ единство идеи, могутъ вынести только отрывочныя и неясныя впечатлѣнія, съ которыми они не знаютъ, что дѣлать.

Поэтому не будемъ удивляться тому, что педагоги уже неоднократно поднимали вопросъ о томъ, не вредитъ ли интеллекту воспитанника усердное занятіе нашимъ искусствомъ, занятіе, требующее такъ много времени; не должно ли явиться отсутствіе ума и мысли тамъ, гдѣ душа и разумъ работаютъ на полѣ, совершенно чуждомъ реальной жизни. Конечно музыку хвалятъ за то, что она не можетъ представлять нечистыя картины или мысли, но разсудительные люди полагаютъ, что мечтательность и сонливая разсѣянность, къ которымъ приводитъ современное изученіе инструментальной музыки (особенно форте-

пианная игра), легко может сдѣлаться бѣлымъ порокомъ, чѣмъ всѣ тѣ недостатки, къ которымъ могли бы повести дурныя слова и картины. Профессиональные музыканты всегда слыли за людей пустыхъ, непрактичныхъ и простоватыхъ, жизнь которыхъ проходитъ болѣе въ мечтаніяхъ, чѣмъ въ разумномъ сознаніи, и нельзя отрицать, что музыкантъ (въ особенности посвятившій себя инструментальной музыкѣ), который захотѣлъ бы почерпнуть все свое образованіе изъ своего искусства, остался бы весьма жалкимъ созданіемъ, которое, вдобавокъ, не могло бы даже защищать само себя на этомъ зломъ свѣтѣ, такъ какъ музыка не можетъ, подобно родственнымъ ей искусствамъ, при случаѣ служить также оружіемъ.

7. Наше замѣчаніе (въ § 4) о томъ, что музыка не лишена абсолютно реальнаго содержанія, нуждается въ ближайшемъ поясненіи. Мы видѣли, что причины, возбужшія извѣстные чувства, ускользаютъ въ музыкальномъ изображеніи по стольку, по скольку слушатель не можетъ разгадать ихъ изъ музыкальнаго произведенія. Но отсюда вовсе не слѣдуетъ, что неизнаваемое (или трудно узнаваемое) вообще не существуетъ. Независимость музыкальнаго творчества отъ впечатлѣній внѣшняго міра и отъ жизненнаго опыта только кажущаяся; на самомъ дѣлѣ все, что высказываетъ композиторъ, выросло изъ реальной почвы, т. е. изъ того, что онъ испыталъ въ жизни или видѣлъ (иногда даже только силою фантазіи); вотъ единственный матеріалъ, изъ котораго музыка можетъ почерпнуть свое психическое содержаніе, предполагая, конечно, что самъ матеріалъ содержитъ въ себѣ музыку, т. е. дѣйствуетъ возбуждающимъ

образомъ на душу композитора. Мнѣніе, что сочиняющій композиторъ, подобно птицѣ фениксу, не имѣетъ никакого соприкосновенія съ землей, ложно. Композиторъ, который ничего не пережилъ и не испыталъ, не можетъ также ничего создать. Не слѣдуетъ только понимать это въ томъ смыслѣ, будто композиторъ принимается за сочиненіе именно съ той цѣлью, чтобы изобразить звуками ту или другую картину, или событіе. Никогда, на примѣръ, какой-нибудь баловень счастья, незнающій никакихъ душевныхъ страданій и душевной борьбы, будь онъ даже гениальнѣе Бетховена, не могъ бы написать f-moll'ную сонату (appassionata).

Съ тѣхъ поръ какъ Э. фонъ Гартманъ доказалъ неоспоримо, какое огромное значеніе слѣдуетъ признать за безсознательнымъ во всѣхъ физическихъ и душевныхъ функціяхъ, мы смѣло можемъ признать за достовѣрное, что во всѣхъ тѣхъ настроеніяхъ, при которыхъ мы сами не можемъ указать, почему намъ весело или грустно, мы имѣемъ дѣло со слѣдами возбужденій, вызванныхъ въ насъ конкретными, пережитыми нами, событіями; эти слѣды незамѣтно продолжаютъ свое какъ бы растительное прозябаніе внѣ нашего сознанія, въ области безсознательнаго, лежащей въ основѣ всего, и если они однородны между собой, то они производятъ въ насъ извѣстные настроенія и чувства. Поэтому здѣсь можно говорить о представленіяхъ, которыя въ чувственномъ процессѣ находятся въ состояніи скрытности и которыя при изображеніи чувства переходятъ въ это изображеніе, слѣдовательно содержатся въ немъ¹⁾. «Неизяснимость, неясность, невыразимость чувствъ

¹⁾ Сравни Ф. Штаде — Прекрасное въ музыкѣ (F. Stade, Das Musikalisch—Schöne)

происходить отъ безсознательности сопровождающихъ ихъ представлений»¹⁾. Далѣе несомнѣнимо съ органическою солидарностью всей духовной жизни челевѣка, чтобы произведеніе, обязанныя своимъ появленіемъ на свѣтъ возвышенной и вдохновленной челевѣческой душѣ были совершенно лишены всякихъ представлений. Если мы болѣе чувствуемъ и угадываемъ присутствіе этихъ представлений въ музыкальномъ произведеніи, чѣмъ сознаемъ еге ясно, то это, какъ уже сказано, нисколько не доказываетъ, что они вообще отсутствуютъ въ немъ. Какъ часто мы слышимъ отъ специалистовъ и неспециалистовъ такую критику: «піеса звучитъ очень красиво, написана также хорошо и интересно, но—въ ней нѣтъ ничего», между тѣмъ какъ Моцартъ, хотя и находилъ аріи Генделя длинными и вялыми, однако все-таки сознавался, что въ нихъ все-таки всегда есть кое-что. Впрочемъ ниже намъ придется еще разъ коснуться этой темы.

8. Насколько рѣшительно мы должны были выступить противъ мнѣнія тѣхъ, которые въ музыкѣ видятъ только игру звуковыми формами, настолько же серьезно мы должны также предостеречь читателя отъ противоположнаго заблужденія: отъ желанія вычитать изъ музыкальнаго произведенія больше того, что могутъ выразить тоны по самой природѣ своей. Если намъ, напр., кажется, что въ звукахъ f-moll'ной сонаты Бетховена, мы слышимъ тяжелую душевную борьбу, то для всякаго, незнакомаго съ біографіей автора, все-таки останется совершенно неяснымъ, какого рода были эти страданія, вызвавшія такую ду-

шевную борьбу; было ли то семейное несчастье, или политическія огорченія, или у автора рушились какія нибудь личныя надежды; даже и тотъ, кто хорошо знакомъ съ жизнью Бетховена, долженъ ограничиться лишь одними догадками. Материалисты (формальные эстетики) оказали весьма благоприятное вліяніе именно въ томъ отношеніи, что наложили благотворную сурдинку на ультра—поэтическія измышленія музыкальныхъ фантазеровъ. Число такихъ музыкальныхъ писателей, которые не только сами воображали, что въ звукахъ какого-нибудь инструментальнаго произведенія они слышатъ цѣлый романъ или военную исторію, но которые даже приписывали композиторамъ сознательное намѣреніе изображать подобныя вещи, было весьма значительно. Нерѣдко эти поэтическія изліянія составлялись въ лествомъ стилѣ или съ блестящей риторикой, благодаря чему они тѣмъ легче пріобрѣтали благосклонное вниманіе публики. Конечно очевидно, что вокальный композиторъ долженъ приниматься за свое дѣло съ заранѣе обдуманномъ намѣреніемъ—съ психологической вѣрностью аналогизировать и углублять ситуаціи и чувства, какъ ихъ указываютъ слова поэта; если онъ не дѣлаетъ этого, если онъ предоставитъ своей музыкальной фантазіи полный просторъ, не признавая иного закона, кромѣ закона музыкальной формы, то его музыка навѣрно будетъ лишена психологической или драматической правдивости. Но инструментальный композиторъ думаетъ и сочиняетъ только въ тонахъ; онъ не ставитъ себѣ никакой цѣли; онъ не хочетъ сегодня написать веселую піесу, завтра грустную; музыкальныя мысли приходятъ къ нему такими же незванными, какъ

¹⁾ Э. ф. Гартманъ: Философія безсознательнаго.

къ намъ простымъ смертнымъ—обыкновенныя мысли. И «если передъ композиторомъ витаетъ какой-нибудь образъ, какая-нибудь идея, то все-таки онъ тогда только чувствуетъ себя счастливымъ въ своей работѣ, когда этотъ образъ, эта идея несутся ему на встрѣчу въ видѣ прекрасныхъ мелодій, такъ же несомыхъ невидимыми руками, какъ «золотыя чаши» о которыхъ говоритъ Гёте¹⁾).

ГЛАВА II.

Дѣйствіе, оказываемое музыкой.

Чувственный моментъ въ музыкѣ.

1. Чувственное возбужденіе, вызываемое звукомъ и тономъ, сильнѣе, чѣмъ то, которое производится другими художественными матеріалами, такъ какъ толчекъ воздушной волны производитъ болѣе интенсивныя колебанія въ нервахъ, чѣмъ волны ээира, идущія отъ мрамора или отъ цвѣтовъ. «Непосредственное осязаніе можетъ дѣйствовать только на разстояніи длины руки; не многимъ дальше дѣйствуютъ различныя мины и выраженія лица; голосъ же гораздо болѣе проникаетъ вдаль и, благодаря своей продолжительности и способности къ измѣненіямъ, проникаетъ гораздо болѣе въ глубь; точно также всякое возбужденіе слуха дѣйствуетъ на весь организмъ гораздо сильнѣе, чѣмъ возбужденіе зрѣнія; ударъ грома потрясаетъ все тѣло совершенно иначе, чѣмъ яркая молнія» (Гервинусъ). Диссонансы производятъ въ насъ ощущеніе холода, дрожи, и не только боль въ ушахъ, но иногда также въ глазахъ и зубахъ; чудныя прекрасныя звуки эоловой арфы или стеклянныхъ колокольчиковъ легко вызываютъ у

слабонервныхъ людей рыданія, даже обморокъ. Съ другой стороны привлекательные звуки, иногда даже простой колокольный звонъ, удивительнымъ образомъ оживляютъ ослабѣвшій организмъ. А какое обаяніе производятъ простыя созвучія на дѣтское чувство! Заставьте сначала ребенка прислушаться къ ряду созвучій и потомъ возьмите диссонирующій аккордъ: ребенокъ тотчасъ выразитъ неудовольствіе, которое исчезнетъ только при разрѣшеніи аккорда. Конечно, это удовольствіе, испытываемое ребенкомъ отъ простыхъ звуковъ, еще очень далеко отъ такихъ художественныхъ наслажденій, которыя вызываются идеями, содержащимися въ произведеніи композитора, но все-таки оно не стоитъ внѣ сферы искусства; можно даже сказать, что музыкальное произведеніе, не вызывающее чувственного возбужденія, не найдетъ также никогда дорогу къ сердцу. «Явленія чисто-чувственного благозвучія представляютъ лишь низшую степень музыкально-прекраснаго. Для высшей, духовной красоты гармонія и дисгармонія служатъ не только средствами, но существенными и могучими средствами» (Гельмгольцъ).

2. До какой бы духовной высоты ни доходило музыкальное искусство въ своемъ непрерывающемся развитіи, его первоначальнымъ источникомъ все-таки остается удовольствіе, испытываемое отъ звука или отъ игры тоновъ, и древнѣйшая музыка обязана своимъ происхожденіемъ менѣе душевнымъ движеніямъ, чѣмъ всеобщему удовольствію, которое доставляютъ тоны и звуки. Какъ животное, одаренное голосомъ, издаетъ звукъ не только тогда, когда его побуждаютъ къ этому веселость или наоборотъ боль, но часто также изъ той же естественной потребности, которая

¹⁾ Р. Шуманъ.

побуждаетъ его къ безцѣльному бѣганію или прыганію, точно также и въ человѣкѣ каждую минуту, часто даже во время работы, пробуждается естественная потребность спѣть что-нибудь или посвистать. Невинно радуясь своему бытію, ребенокъ поетъ, какъ только его органы въ состояніи производить звуки; поетъ также взрослый и старикъ. Для нихъ менѣе важно содержаніе ихъ пѣнія, чѣмъ самое пѣніе. Здѣсь, какъ говоритъ Амброзъ, дѣйствуетъ еще общее удовольствіе, испытываемое отъ мелодіи. Только при болѣе богатомъ запасѣ пѣсень является уже предпочтеніе въ пользу той или другой изъ нихъ, и разъ пробудившееся сужденіе естественно имѣетъ своимъ послѣдствіемъ желаніе болѣе сильныхъ впечатлѣній. Существованіе музыкальных инструментовъ у такихъ островитянъ, которые еще не знали употребленіе огня, доказываетъ, что человѣчество уже рано стало прибѣгать къ подобнымъ средствамъ для доставленія себѣ музыкальных наслажденій. Изобрѣтеніе новыхъ инструментовъ и ихъ усовершенствованіе дало болѣе объемъ тоновъ и болѣе вкрадчивое благозвучіе. А такъ какъ наша искусственная музыка выставляетъ на первый планъ тотъ же принципъ чувственно-прекраснаго въ болѣе или меньшихъ формахъ, то вызываемое послѣднимъ возбужденіе конечно является «самымъ прекраснымъ и могущественнымъ во всей области чувственности» (А. Куллакъ).

Эта невинная радость, доставляемая пѣніемъ или игрой (часто также произведеніями высшаго рода), вызвала появленіе необозримой массы музыкальных пѣсень, которыя для преобладающаго большинства людей являются единственнымъ источникомъ музыкальных наслажденій, особенно съ

тѣхъ поръ, какъ усовершенствованіе инструментовъ дало возможность талантливымъ композиторамъ усилить этотъ невинный родъ музыки новыми и сильнѣе дѣйствующими эффектами, въ высшей степени улаждающими слухъ¹⁾.

Большая часть народныхъ пѣсень и танцевъ, концертной и итальянской или французской оперной музыки относится къ этой категоріи; даже такъ называемая салонная музыка (лучшая конечно, потому что есть и такая, которая заслуживаетъ только осужденіе), по всеобщему признанію, не имѣетъ другой цѣли, какъ улаждать слухъ блестящей игрой, приятной мелодіей и пикантной ритмикой²⁾. Но есть также народные пѣсни, танцы и концертныя піесы, которыя, помимо чувственнаго удовольствія, доставляемаго звучностью и игрою тоновъ, затрогиваютъ также болѣе глубокія душевныя чувства, и, строго говоря, не вполне относятся къ этому кругу. Дѣло въ томъ, что въ области искусства, по крайней мѣрѣ въ данномъ случаѣ, существуетъ такая же постепенность, какъ и въ природѣ, а именно различныя роды имѣютъ такъ много посредствующихъ и переходныхъ ступеней, что характеристичная особенность каждаго изъ нихъ выступаетъ ясно только по отношенію къ его центру; о строгой границѣ какъ здѣсь, такъ и тамъ, нельзя думать.

3. Уже Аристотель допускалъ, что въ музыкѣ заключается значительная доля чувственнаго удовольствія, и если мы вспомнимъ о социальномъ

¹⁾ Кто бывалъ на какомъ нибудь оптическомъ представленіи, тотъ вѣроятно припомнитъ различныя «игры цвѣтовъ», единственная цѣль которыхъ заключается въ томъ, чтобы уладить зрѣніе пестрыми, быстро мѣняющимися фигурами, на подобіе арабесокъ.

²⁾ Кромѣ этого она, конечно, имѣетъ также цѣлью показать во всемъ блескѣ искусство музыканта или музыкантши.

значеніи нашего искусства, объ его многочисленныхъ функціяхъ во всѣхъ моментахъ, выдающихся надъ уровнемъ обыденной жизни, то это станетъ для насъ еще очевиднѣе. Музыкой наслаждаются съ полнымъ правомъ ради ея оживляющей и вдохновляющей силы не только въ видѣ отдыха послѣ тяжелаго и изнурительнаго дневнаго труда, но безъ нея не обходится ни одно торжество, будь оно веселое или печальное ¹⁾. У кого только вкусъ не пресыщенъ, тотъ всегда выслушаетъ съ удовольствіемъ хорошей танецъ, веселую салонную піесу или эффектную концертную. А народная пѣснь?! «Чисты и ясны, какъ характеръ ребенка, бываютъ обыкновенно всѣ пѣсни, которыя вышли изъ народа, или, принятыя народомъ, долго сохранялись имъ» (Тибо).

Впрочемъ понятіе «чувственно-прекраснаго» въ музыкѣ принимается въ слишкомъ тѣсномъ смыслѣ, если разумѣть подъ нимъ только угодливое, вкрадчивое или пикантное; напротивъ, каждый музыкальный эффектъ, вызванный не идеями композитора—эффектъ элементарнаго рода—также долженъ быть причисленъ къ чувственно-прекрасному. Напр. лица, вкусъ которыхъ еще не притупленъ музыкальнымъ излишествомъ, испытываютъ эстетическое наслажденіе даже отъ нѣсколькихъ тоновъ или пассажей, взятыхъ на инструментѣ опытной рукой; многіе приводятся въ благоговѣнное настроеніе нѣсколькими, незначительными по себѣ, аккордами церковнаго органа.

Опасная сторона этого направленія.

4. Чувственное наслажденіе съ одной стороны заключаетъ въ себѣ

¹⁾ Въ описаніи одного праздника, устроеннаго въ Берлинѣ въ честь одного великаго композитора, причѣмъ музыка была исключена изъ программы,

то обаяніе, благодаря которому наше искусство всего скорѣе находитъ себѣ повсемѣстный доступъ, но съ другой стороны въ немъ также заключается подводный камень, грозящій намъ опасностью. Дѣло въ томъ, что Россини и (когда онъ уже прискучилъ публикѣ) его преемники довели чувственный моментъ до неслыханно-утонченнаго щекотанія слуха. Чувственность, постоянно возбуждаемая новыми раздражающими средствами, не давала развиваться никакому болѣе благородному направленію и «пикантность» сдѣлалась лозунгомъ композиторовъ, работавшихъ для тупоумной толпы. Насколько прогрессивно совершалось это усиленіе чувственныхъ эффектовъ, можно заключить изъ того, что оперы Россини, которыя въ свое время приводили публику въ настоящее опьяненіе, нашимъ любителямъ оперы уже кажутся вялыми и «слишкомъ невинными» ¹⁾. Эффектами Россини овладѣли не только оперные композиторы (Беллини, Оберъ, Мейерберъ и др.), но и тѣ, которые писали для концертной эстрады; они усвоили себѣ его манеру въ образованіи мелодіи и колоратуры, въ пользованіи танцевальными ритмами, въ массовомъ нагроможденіи аккордовъ и т. д., и старались превзойти другъ друга въ усиленіи этой манеры ²⁾.

сказано: не смотря на массу шампанскаго настроеніе было трезвое и холодное.

¹⁾ Изъ 40 оперъ этого композитора на сценѣ удержались только *два*: Сивильскій Цирюльникъ и Вильгельмъ Телль. Оперы какъ Отелло, Зальмира и др. содержатъ въ себѣ множество гениальныхъ мелодій, но имъ не достаетъ mixed-pickles Верди и Мейербера.

²⁾ Прекрасно характеризуетъ Улыбышевъ дѣйствіе одной Россиніевой кабадетты на тогдашнюю публику не многими словами: «публика повскакала съ своихъ мѣсть». Для нашей публики потребовались бы совершенно иные двигатели; она спокойно остается на своихъ мѣстахъ при какойнибудь кабадеттѣ Верди или Обера, но—за анархіей слѣдуетъ деспотизмъ; за безумной масляницей строгій постъ, и поэтому для нынѣшней публики ни-

Такимъ образомъ эта чувственность, вмѣсто того, чтобы доставить музыкѣ доступъ къ нашему сердцу, дѣлается ловушкой, освободиться изъ которой весьма не легко. Конечно, музыка можетъ предъявить также произведенія, въ которыя вложены самыя возвышенныя и священные чувства, волнующія человѣческое сердце; но къ сожалѣнію нужно также сознаться, что ни въ какомъ другомъ искусствѣ не существуетъ такой необозримой массы совершенно ничтожныхъ и пошлыхъ вещей (ихъ даже нельзя назвать произведеніями), какъ въ музыкѣ; чувственное щекотаніе слуха скрываетъ отъ безпечнаго слушателя тину, въ которую онъ погружается. Поэтому ни въ какомъ другомъ искусствѣ нельзя быть такъ «прилично-безсмысленнымъ» какъ въ музыкѣ. Въ произведеніяхъ Моцарта и Бетховена также нѣтъ недостатка въ чувственномъ возбужденіи и пріятнѣйшемъ благозвучіи—отъ которыхъ вообще не отказывается ни одинъ гениальный композиторъ—но только у нихъ и чувственный моментъ является облагороженнымъ и поэтому люди, привыкшіе къ низменной, грубой, чувственной пищѣ, совсѣмъ не видятъ въ немъ чувственно-прекраснаго. Слухъ, привыкшій къ массѣ мѣдныхъ инструментовъ и къ полькаобразнымъ ритмамъ современныхъ оперъ, или къ черезчуръ полированнымъ пассажамъ и грузнымъ аккордамъ модныхъ піанистовъ, чувствуетъ пустоту при исполненіи хорошей музыки; ему недостаетъ именно сильнаго щекотанія. Исключительное пребываніе на этой низшей ступени отнимаетъ всякую способность возвыситься

сколько не вредно, если она послѣ мелодійныхъ оргій современныхъ оперъ должна паломничать къ Р. Вагнеру и принести покаяніе у его строгой музы.

до чего нибудь болѣе благороднаго. Кто разъ привыкъ къ такому удобному наслажденію, тотъ скорѣе совсѣмъ откажется отъ болѣе возвышенныхъ наслажденій, чѣмъ вырвется изъ того сибаритскаго чувственнаго опьяненія, котораго не могутъ доставить ему произведенія высшаго рода.

(Продолженіе будетъ).



О ЧЕРКЪ

РАЗВИТІЯ РУССКАГО РОМАНСА.

Лекція, читанная 23 Февраля 1895 г.
въ СПб. Общ. Музык. Собр.

(Окончаніе).

П. И. Чайковскій (1839—1893), написавшій до 107 романсовъ, выступилъ съ романсами, когда почва на этомъ поприще была уже хорошо подготовлена. Однако, онъ совершенно не воспользовался трудами своихъ предшественниковъ. Погрѣшность Чайковскаго болѣе всего относится къ формѣ романса и заключается въ его пренебреженіи къ тексту, съ которымъ онъ совершенно не стѣсняется распоряжаться. Въ примѣчаніи (какъ бы краткомъ предисловіи), предпосылаемомъ Чайковскимъ къ его сборнику «16 пѣсень для дѣтей», онъ признается въ сдѣланныхъ имъ сокращеніяхъ, «искаженіяхъ» и «перестановкахъ» въ стихотвореніяхъ Плещеева, извиняясь и оправдываясь тѣмъ, что это сдѣлано «въ видахъ требованія музыкальной формы». Но развѣ въ вокальной музыкѣ есть опредѣленная форма? Форма романса всецѣло зависитъ отъ текста его, отъ словъ стихотворенія. Здѣсь лекторъ привелъ удачное сравненіе (замѣтивъ заранѣе, что оно можетъ быть черезчуръ реально и прозаично) съ сюртукомъ, который шьется для каждаго чловѣка сообразно его тѣлосложенію, отчего и зависитъ форма сюртука. Тоже самое и романсъ, о независимости формы котораго, стало быть, нѣтъ и рѣчи.

Чайковскій на выбиралъ текстовъ для своихъ романсовъ обдуманно, но бралъ какіе случайно попадутся; поэтому большинство текстовъ его романсовъ сомнительнаго достоинства. Между его романсами только *одинъ*—на слова

Пушкина («Соловей мой соловей, птица малая лѣсная»), и *одино*—на слова Лермонтова («Любовь мертвеца»). Чайковский, должно быть, нарочно выбирал посредственных поэтов, думая, что съ ними нечего церемониться и можно передѣлывать ихъ тексты. Послѣдніе его романсы (стр. 73) написаны на стихотворенія Ратгауза, поэта посредственнаго. У. Ч. есть 6 романсовъ на французскіе тексты: Paul Collin'a (4 романса) и Edouard'a Turquetу (1 романсъ) и романсъ на слова M-lle N. N. «Я увѣренъ, прибавилъ лекторъ, что изъ присутствующихъ никто и не слышалъ именъ этихъ поэтовъ». Поэтому, въ романсахъ Ч. иногда появляются такіа выраженія, какъ напр.: «а ты кутнись» (ром. «*Такъ что-же?*»). Что за выраженіе?! Вотъ какъ въ ром. «Любовь мертвеца» Ч. искажаетъ текстъ неумѣстными повтореніями словъ: «Пускай холодною землею засыплюю я; о, другъ! всегда, всегда, вездѣ съ тобою душа моя, душа моя всегда вездѣ съ тобою!» Врядъ-ли былъ бы доволенъ Лермонтовъ, прочитавъ свои стихи въ такомъ видѣ. Въ концѣ романса композиторъ повторяетъ первую строфу въ томъ же искаженномъ видѣ. Еще болѣе искажено стихотвореніе Апухтина въ романсѣ «Забыть такъ скоро». Въ немъ повторяется нѣсколько разъ слова «забыть такъ скоро», какъ напр.: «забыть такъ скоро, забыть такъ скоро! такъ скоро», а дальше повторены слова «помнишь ты» три раза, и въ самомъ концѣ: «забыть такъ скоро, такъ скоро» и еще прибавлено «Боже мой!» почти совсѣмъ уже отъ себя, такъ какъ эти слова встрѣчаются только въ первомъ куплетѣ. Кромѣ такого искаженія поэта, отъ повторенія стиховъ и перестановки словъ, Чайковский любитъ въ концѣ романса повторять первую строфу стихотворенія («Любовь мертвеца», «Пѣснь цыганки»). Примѣромъ неумѣстности такого повторенія служитъ романсъ на слова Мицкевича «Моя баловница» (перев. Мея), написанный въ формѣ мазурки.

Бываютъ Чайковского несоотвѣтствія музыки и словъ. Напр. въ романсѣ «Бабушка и внучекъ» (изъ 16 дѣтскихъ пѣсень)—внучекъ сидитъ въ углу и грустить—въ музыкѣ мажоръ (G-dur), когда онъ просится въ школу—миноръ (A-moll). Вообще декламация у Чайковского сомнительная. Въ ром. «Ни слова, о другъ мой»—«ни вздо-о-оха»; въ ром. «Али мать меня рожала» (на слова Мицкевича) невѣрность декламации ведетъ къ искаженію смысла слова, благодаря невѣрно приходящему ударенію въ словѣ *горе*: выходитъ такъ: «али мать мена рожала на *горѣ*». Къ недостат-

камъ декламации относится и привычка Чайковского дѣлать иногда расхолаживающія паузы среди текста. Погрѣшность Чайковского противъ формы романса заключаются также въ его склонности къ длиннымъ ригурнелямъ и заключеніямъ. «Его маленькіа симфоніи для фортепiano, сказалъ лекторъ, въ особенности необъяснимы какъ заключенія романса, разъ все уже сказано въ голосѣ». Вообще композиторъ писалъ длинно. Нужно думать, что ему не было времени писать коротко (мысль Паскаля). По странно, прибавилъ лекторъ, то, что не могли сдѣлать съ Чайковскимъ такіе поэты, какъ Лермонтовъ (говоря объ измѣненіи стихотворенія), сдѣлалъ К. Р. Романсы на стихи послѣдняго обошлись безъ повтореній и искаженія текста. Основной характеръ всей музыки Чайковского—эта искренняя печаль, скорбное настроеніе, присущъ и его романсамъ. Но этотъ упорный миноръ явленіе болѣзненное и вызываетъ однообразіе. Въ сочиненіяхъ громаднаго большинства композиторовъ—мажоръ преобладаетъ. Мало такихъ исключительно минорныхъ композиторовъ, какъ Мендельсонъ и Чайковский. Однообразіе музыки романсовъ Чайковскій увеличиваетъ также частыми повтореніями. Въ романсѣ «Отчего»—есть 11 повтореній, а въ ром. «Усни печальный другъ» такихъ повтореній 25. Что касается вышней, технической стороны его романсовъ, то она всегда интересна. Чайковский любилъ имитации, но онѣ тяжеловѣсны, затѣмняютъ зачастую голосъ и лишаютъ правильной декламации. Въ голосѣ онъ любилъ большіе интервалы (какъ напр., большая септима въ ром. «Страшная минута»). Къ его же манерѣ нужно отнести нисходящія басы, удобные для гармоническихъ построеній, которые онъ любилъ и въ которыхъ Чайковский большой мастеръ. Гармонія всегда у Чайковского первостепенная; аккомпаниментъ къ романсамъ разнообразенъ и всегда интересенъ. Типичныя для Чайковского романсы скорбно-лирическіа, которыхъ у него много. Къ нимъ принадлежитъ и извѣстный романсъ: «Я-ли въ полѣ да не травушка была», въ началѣ котораго есть цѣлыхъ шесть ферматовъ, для выраженія безысходной скорби. Но есть у Чайковского и граціозныа романсы (многіе изъ дѣтскихъ романсовъ, напр. «Мой садикъ»). *Лучшіе лирическіа романсы Чайковского*: «Колыбельная пѣсня», свѣжая, искренняя и прозрачная въ своей гармонизации; «Нѣтъ, только тотъ кто зналъ» замѣчательенъ по своей глубинѣ: прекрасны романсы—«То было раннею весной», «Средь шумнаго бала», «Горными тихо

летѣла», «Усни печальный другъ», «Страшная минута», «День ли царить», «Шотландская баллада», «Въ огородѣ», «Слеза дрожить». Очень интересна «Новогреческая пѣсня» на средне-вѣковую тему *Dies irae*, взятую Листомъ для его «*Danse macabre*», аккомпаниментъ сложный и интересный. Странно, что этотъ романсъ никогда не исполняется и какъ то совсѣмъ не извѣстенъ. Въ 16 дѣтскихъ пѣсняхъ (ор. 54) музыка здоровѣе; изъ нихъ — «На берегу» имѣеть остроумную ритурнель на одномъ аккордѣ; «Мой садикъ» съ вариационнымъ аккомпаниментомъ, какъ бы передающимъ жужжаніе пчелъ. Изъ послѣднихъ его романсовъ ор. 75 «Мы сидѣли вдвоемъ», «Закатилось солнце». Между романсами на стихотворенія К. Р. выдѣляется ром. «Ужъ гасли въ комнатахъ огни», онъ удивительно поэтиченъ, безъ всякихъ натяжекъ (вродѣ вскрикиваній) въ голосѣ, не говоря уже про вездѣ обращающую на себя вниманіе гармонию. У Чайковскаго совершенно нѣтъ комическихъ романсовъ, если не считать «Кукушки». Кончается онъ въ голосѣ 17-ти кратнымъ повтореніемъ большой терціи *ку-ку* и въ тоже время въ аккомпаниментѣ Чайковскій проявляетъ большую изобрѣтательность гармоническую и контрапунктическую. Какъ жаль, что Чайковскій при своемъ большомъ талантѣ былъ погруженъ въ меланхолю, но нельзя сказать, чтобы онъ совершенно былъ лишенъ веселости; у него была веселость въ началѣ его композиторской дѣятельности.

Вообще лекторъ замѣтилъ, что «у Чайковскаго хорошихъ романсовъ мало, но романсовъ съ хорошей музыкой—много».

Н. А. Римскій-Корсаковъ (род. 1844 г.) композиторъ преимущественно оркестровый, но у него есть 32 романса, въ которыхъ онъ проявилъ весьма разумное отношеніе къ дѣлу. Тексты выбраны съ разборомъ, но не видно любви къ слову, хотя музыка вполне иллюстрируетъ поэтическое содержаніе стихотворенія. Пишетъ Н. А. недливно, но и въ немногомъ умѣеть сказать многое. Его вкусъ безупреченъ въ особенности со стороны гармонической звучности. Аккомпанименты его разнообразны, изобрѣтательны, художественны; отличительныя качества ихъ, кромѣ богатой, изящной гармоніи — орнамента и масса повсюду разсыянныхъ изящныхъ и оригинальныхъ штриховъ, иногда нѣсколько затемняющихъ голосъ. Широкой мелодіи правда у него нѣтъ, но наибольшія его фразочки (его манера) не холодны и всегда характерны. Романсы его разнообразны и всегда интересны по музыкѣ. Въ колоритѣ Римскій-Корсаковъ большой ма-

стеръ. Изъ романсовъ его — «Южная ночь» выдѣляется среди другихъ широкой мелодичностью. «Въ царствѣ розы и винограда» отличается древне-греческимъ колоритомъ. Чрезвычайно поэтиченъ ром. «На холмахъ Грузіи», восточнаго характера, картинный штрихъ при словахъ «Шумитъ Арава предо мною». У Римскаго-Корсакова есть три восточныхъ романса: «Плѣвившись розой соловей» — изящный со стороны мелодической и гармонической. Больше извѣстный «Сплю, но сердце мое чуткое не спитъ» — весь построенъ на педали въ басу *do-diese*, а въ голосѣ, на слова «Отвори моя невѣста», фраза только изъ трехъ нотъ, повторяющаяся и при словахъ «Сходитъ съ неба ночь», при измѣненномъ ритмически аккомпаниментѣ. Другая «Еврейская пѣсня» — «Встань сойди давно денница» съ замѣчательно цвѣтистымъ, но труднымъ аккомпаниментомъ. «Это настоящій концертъ для флейты», прибавилъ лекторъ.

Римскій-Корсаковъ внесъ въ романсъ описательность, звуковые пейзажи; преимущество ихъ передъ живописными (свѣтовыми) пейзажами въ томъ, что они представляютъ собою не одинъ моментъ, а цѣлый рядъ ихъ. Это какъ бы движущіе пейзажи. Изъ такихъ романсовъ лекторъ указалъ на: «Ночь», «На сѣверномъ голомъ утесѣ», «Вечеръ», отчасти «На холмахъ Грузіи», о которомъ уже было упомянуто.

«На сѣверномъ голомъ утесѣ» (изъ Гейне) удивительная картина. Сначала въ звукахъ изображается сѣверь, ель въ свѣту, — затѣмъ сонъ ели: знойный югъ и пальма. Какъ незамысловатъ, но художествененъ переходъ отъ мрака, холода, къ теплу и свѣту. Вообще въ этомъ романсѣ немногими штрихами мастерски ярко выражено содержаніе стихотворенія.

«Ночь» («ночь пролетала надъ міромъ»). Сколько въ этомъ романсѣ свѣжести, благоуханія и душевности. Образность: ночь, могуче дубы, журчаніе воды, звонъ соловьиныхъ пѣсень, — все это передается соответствующимъ, художественнымъ-изобрѣтательнымъ и яркимъ аккомпаниментомъ. Въ этомъ романсѣ когда кончается голосъ, кончается и аккомпаниментъ, которому больше и говорить нечего.

«Вечеръ» тоже тонкій поэтической романсъ. Въ немъ таже мелодія вновь появляется какъ бы въ новой инструментовкѣ.

У Римскаго-Корсакова есть романсъ «Заклинаніе», на слова Пушкина, по поводу котораго лекторъ сообщилъ, что Даргомыжскому не удавалось написать романсъ на эти слова и онъ такъ и не нашелъ звуковъ для его вы-

раженія. То, что не могъ сдѣлать Даргомыжскій, выполнилъ и очень удачно, Римскій-Корсаковъ, вообще не специалистъ по композиціи романсовъ. Это потому, что, какъ выразился лекторъ, «Даргомыжскій атаковалъ съ фронта, а Римскій-Корсаковъ совершилъ удачное обходное движеніе». Даргомыжскій тщетно искалъ мелодію; Римскій-Корсаковъ отказался отъ мелодіи и рѣшилъ задачу удачной гармоніей, орнаментикой, дивнымъ колоритомъ, и впечатлѣніе отъ романса получается полное. Здѣсь оказывается, что дѣло не въ вокальныхъ фразкахъ; прежде всего художественность, чѣмъ бы она ни была достигнута. Таковъ же и ром. «Для береговъ отчизны дальней», съ интереснымъ по гармоніи аккомпаниментомъ. Но все же въ романсѣ главное голосъ—онъ долженъ быть на первомъ планѣ. Римскій-Корсаковъ часто имъ пренебрегаетъ.

Итакъ, въ романсахъ Н. А. Римскаго-Корсакова полное совершенство наряда, яркая образность. Онъ внесъ въ романсѣ новый элементъ—звуковые пейзажи.

К. Ю. Давыдовъ (1838—1889) въ романсахъ своихъ придерживался того же взгляда, что и Чайковскій. Для него также слова не были дѣлѣю, а только средствомъ. Всѣ его романсы, которыхъ немного—всего 26, проникаетъ болѣзненность и нервность; это выражается въ вскрикиваніяхъ, въ частомъ употребленіи большихъ интерваловъ (напр. децимъ). Аккомпанменты интересны гармонически и изобрѣтательны въ ритмическомъ отношеніи. Романсы его малоразнообразны, вообще всѣ лирическіе, выражаютъ глубокое горе, за весьма малыми исключеніями, какъ «Шелохулась занавѣска»—игриваго характера, «Какое счастье» и «Ивушка» съ русскимъ народнымъ колоритомъ. Изъ романсовъ особенно выдѣляются «Оставь меня», «Въ вечернемъ сумракѣ», «Меня усыпили». Особенно хорошъ по своей искренности, задушевности ром. «Оставь меня», гдѣ вполне выразилась симпатичная личность композитора.

Лекторъ сдѣлалъ заключеніе, что романсное дѣло въ Россіи процвѣтаетъ и можетъ соперничать даже съ классической страной романса—Германіей, гдѣ существуютъ такія имена, какъ Шубертъ и Шуманъ. Русскій романсѣ содержительнѣе французскаго и итальянскаго, чрезвычайно къ тому же однообразнаго. Пишется романсовъ въ Россіи чрезвычайно много. Лекторъ прочелъ длинный списокъ авторовъ романсовъ. Типическихъ же композиторовъ романсовъ сравнительно немного. О нихъ и говорилъ лекторъ, пожалѣвъ, что изъ нихъ въ

настоящее время въ живыхъ остались только двое: М. А. Балакиревъ и Н. А. Римскій-Корсаковъ. Въ заключеніе лекторъ выразилъ сожалѣніе, что, за недостаткомъ времени, не можетъ сдѣлать нѣкоторые выводы изъ всего, хотя и краткаго очерка развитія русскаго романса, относительно требованій, предъявляемыхъ эстетикой къ романсу, что могло бы быть полезнымъ при композиціи романсовъ, и поблагодарилъ исполнителей романсовъ на лекціи, «благодаря чему, скромно прибавилъ лекторъ, и могла только быть интересной эта бесѣда».

Сообщилъ Г. Г.



ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА въ Петербургѣ.

Во второй половинѣ истекшаго театральнаго сезона у насъ успѣшно продержались двѣ итальянскія оперныя труппы. Первая изъ нихъ, въ «Акваріумѣ», начала свои спектакли съ Рождества, вторая, — въ Маломъ театрѣ, съ Великаго поста. Въ обѣихъ труппахъ были превосходные первые солисты и совершенно посредственный, если не совсѣмъ плохой, второстепенный персоналъ, жидкій, безнадежно фальшивившій хоръ, грубый, склонный къ непредвидѣннымъ авторами импровизаціямъ, оркестръ. Успѣхъ труппы Малаго театра главнымъ образомъ зависѣлъ отъ наличности въ ней Мазини, молодой пѣвицы Боронатъ, чрезвычайно понравившейся нашей публики въ прошлогоднемъ сезонѣ, и Дарклэ, также хорошо у насъ извѣстной. Боронатъ — свѣжее, колоратурное сопрано кристаллически чистаго и свѣтлаго тембра, съ особенною, ничего непріятнаго однако въ себѣ не заключающею, провозительностью верхнихъ нотъ. Какъ артистка, она очень слаба, не дѣлая почти ни малѣйшаго различія въ сценическомъ исполненіи партій Джильды, Маргариты Валуа, Личчи, Розины и др. Дарклэ—драматическое сопрано, справлявшееся успѣшно и съ чисто колоратурными партіями; красивый, полнозвучный зрѣлый голосъ, художественно выразительное пѣніе и незаурядный талантъ драматической артистки. Остальные пѣвицы, ДеМарки, Карусонъ, Джюджичи, Танцини, Фенія, Камера и др. ничего интереснаго изъ себя не представляли и сами по себѣ врядъ-ли могли-

бы рассчитывать на продолжительность и благополучие антрепризы. Хоръ и оркестръ традиціонно фальшивили, возбуждая своимъ исполненіемъ въ слушательѣ страстную, плѣнительную мечту о возможности оперъ, специально приаровленныхъ къ средствамъ наѣзжихъ итальянскихъ группъ, оперъ безъ хора, безъ оркестра, оперъ съ четырьмя или тремя исполнителями, которые въ теченіе всего спектакля и всѣ вмѣстѣ, и по одиночкѣ, и дуэтами пѣли-бы что-нибудь очень пріятное, въ родѣ «la donna e mobile», напримѣръ.

Въ труппѣ «Акваріума» первенствовали кажется окончательно сроднившіеся съ нашей публикой пѣвцы. Плѣнительно замиралъ Маркони, изящно жонглировала своимъ красивымъ голосомъ Зембрихъ, доводилъ слушателей до неистовства верхами своего голоса Баттистини. Котони уже зачисленъ посѣлителями итальянскихъ театровъ въ разрядъ «неувядаемыхъ, вѣчно-юныхъ», эпитеты символически означающіе, что получившему ихъ артисту пора на покой. Нанетти, Гарулли, Лина Пакари такжѣ знакомы нашей публикѣ. Дебютаантами были: Гуэррини, меццо-сопрано достаточно звучное, нѣсколько рѣзкое въ верхахъ, носящее часто отпечатокъ усталости, утомленія; Кальве чрезвычайно красивое сопрано, хорошая актриса, но съ излишней манерностью исполненія; басы Сильвестри полезный артистъ, ничего выдающагося не представляющій. Хоръ плохъ, какъ подобаетъ доброму хору итальянской оперы. Оркестръ значительно стройнѣе Малотейатральнаго, но далеко еще не освободившійся отъ разныхъ непредвидѣнностей въ видѣ запозданій, поспѣшеній, развѣзжаній, непредусмотрѣнныхъ авторомъ сочетаній и т. п. неприятностей. Обстановка болѣе чистенькая и старательная, чѣмъ въ Маломъ театрѣ. — Репертуаръ послѣдняго былъ по традиціи зауряденъ, несообразенъ съ артистическими и материальными средствами труппы («Гугеноты»), запѣтъ, затасканъ, излажмоченъ шарманками, фортепьянными погури и brilliant'ными пѣсами. Были здѣсь и приторно-слащавая «Фаворитка», комичная въ своихъ погугахъ быть трагичной «Лукреція», одряхлѣвшая до впаденія въ невинное состояніе младенчества «Лючія» и «Сонамбула», опереточно-развязныя и балаганно-безвкусныя «Риголетто» и «Травіата», рѣзко выдѣляющіяся художественностью своего сюжета, симпатичный безпретенціозностью, неприужденностью и кой-какими остатками веселости въ музыкѣ «Севильскій цирюльникъ», въ послѣднемъ отношенія давно уже превзойденный Орданомъ и Планкеттомъ, наконецъ,

неизбѣжныя «Паяцы» и «Cavalleria» и слабая, но въ музыкальномъ отношеніи цѣлой головой стоящая выше послѣднихъ, опера Бизе «Искатели жемчуга». Давно у насъ не исполнявшаяся, она нѣкоторымъ образомъ играла роль той новинки, отъ которой не имѣютъ достаточной развязности отказаться самыя безцеремонныя въ репертуарномъ отношеніи труппы. Первую оперу Бизе (не считая маленькихъ «La docteur Miracle» и «Don Procorio», написанныхъ въ Римѣ), сочиненную въ 1863 году, слѣдуетъ отнести къ разряду тѣхъ оперъ, въ которыхъ композиторы «общаются» публикѣ, что когда-нибудь они напишутъ получше. Эта обещательная опера, окончательно забытая во Франціи, еще держится въ итальянскомъ репертуарѣ. Неинтересная въ смыслѣ сценическаго произведенія, она подкупаетъ слушателя своей мелодичностью, выразительностью и красотой нѣкоторыхъ сценъ, какъ напримѣръ проникнутый мистицизмомъ дуэтъ 1-го акта, меланхоличный романсъ Надира, очень цѣльный и выдержанный въ своемъ настроеніи. Въ хорахъ, молитвенныхъ сценахъ, въ граціозной пѣсенкѣ тенора за сценой оказывается стремленіе къ передачи мѣстнаго колорита, что выполнено иногда не вполне удачно и мало оригинально. Въ общемъ, на оперѣ лежитъ отпечатокъ еще не установившагося духовнаго существа композитора, возрѣнія, мысли и вкусы котораго еще недостаточно ясно опредѣлились. Частые переходы отъ итальянской кантилены, отъ фіоритурнаго пѣнія къ пѣвучей декламациі, къ речитативно-аріозному стилю (романсъ Цурги), неизбѣгаемая банальности тѣхъ или иныхъ преимущественно хоровыхъ сценъ, порой сильно ощущаемое вліяніе того или иного композитора лишаютъ эту оперу впечатлѣнія цѣльности, выдержанности. Но нѣтъ сомнѣнія, однако, что указанные выше номера будутъ еще вполне заслуженно продолжать свое существованіе въ концертномъ репертуарѣ, послѣ того, какъ сама опера окончательно дастся въ архивъ.

Репертуаръ «Акваріума» былъ разнообразнѣе, свѣжее и [въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ представлялъ несомнѣнный интерес. Само собой, что и здѣсь дѣло не обошлось безъ обязательныхъ «Лючія», «Паяцевъ», «Травіать», и здѣсь давались иногда оперы, требовавшія большой сцены, красивой обстановки, полныхъ, звучныхъ хоровъ и хорошаго оркестра. «Гугеноты», «Фаустъ», «Африканка», даже «Тангейзеръ» съ большимъ трудомъ умѣщаются на маленькихъ сценахъ, но все-таки, двѣ послѣднія, даваемая чрезвычайно рѣдко, имѣли ин-

тересъ относительно новизны. Дѣйствительной же новинкой сезона явилась совершенно незнакомая русской публикѣ, имѣвшая годъ тому назадъ шумный успѣхъ въ Италіи, понравившаяся въ Лондонѣ опера молодого композитора Пуччини «Манонъ Леско». Послѣ ея появленія на свѣтъ телеграфныхъ извѣщеній объ исторгнутыхъ ею слезахъ не откуда не послѣдовало, вслѣдствіе чего, вѣроятно, она была принята нашей поддерживающей успѣхъ «Паяцевъ» публикой совершенно холодно, можно сказать, безуспѣшно. Музыка ея обличаетъ въ авторѣ убѣжденнаго вериста, подчиненнаго авторитету Леонковалло, усвоившаго всѣ паясническіе приемы оперной композиціи. За всѣмъ тѣмъ въ музыкѣ ея гораздо болѣе вкуса, чѣмъ въ музыкѣ «Паяцевъ». Подкупающимъ образомъ дѣйствуетъ отсутствіе того нахальства, которымъ пропитаны многія страницы названной оперы. Воспоминанія о другихъ, послужившихъ автору источниками вдохновенія, операхъ не осаждаютъ слушателя такъ безотвязно, какъ въ «Паяцахъ», что служить признакомъ если не болѣе самобытности, то, во всякомъ случаѣ, болѣе ловкости композитора. Нервность и болѣзненность ея музыки болѣе искренни и естественны, чѣмъ у Леонковалло. Мѣстами музыка достигаетъ значительной степени выразительности и картинности, какъ напр., многіе эпизоды послѣдняго акта, представляющаго изъ себя одинъ большой дуэтъ. Само собой, что дѣло не обошлось безъ *intermezzo*. — Къ разряду новинокъ могутъ быть также отнесены «Демонъ», впервые слышанный здѣсь въ исполненіи итальянцевъ, «Гамлетъ», очень рѣдко включаемый въ репертуаръ, и уже совершенно исключенный изъ него за давностью лѣтъ «Орфей». Лишенный красоты Лермонтовскаго стиха «Демонъ» много теряетъ въ производимомъ имъ впечатлѣніи; склонность итальянскихъ пѣвцовъ къ нѣскольکو произвольному затягиванію нотъ придаетъ еще болѣе монотонности этой монотонной, хотя красивой музыкѣ. Исполненъ онъ былъ хорошо и старательно, даже со стороны оркестроваго и хороваго ансамбля. Изъ отдѣльныхъ исполнителей удачнѣе всѣхъ были Гарулли (князь) и Баттистини (Демонъ). Въ исполненіи послѣдняго ясно выразился тотъ характеръ возвышенности, вѣчеловѣчности, которымъ должна отличается партія Демона. Слабѣе другихъ была г-жа Зембрихъ, совершенно обезцвѣтившая партію Тамары. — Успѣхъ, которымъ пользуется «Гамлетъ» А. Тома во Франціи, можно объяснить развѣ только выборомъ сюжета, не теряющаго своей неот-

разимой привлекательности даже и въ подобномъ варварскомъ искаженіи, въ подобной нагло-развязной пародіи на гениальную трагедію, пародіи, позорящей имена Каррэ, Барбье и Тома. Благодаря счастливому обыкновению оканчивать оперу 4-мъ актомъ, мы избавлены отъ необходимости видѣть, какъ въ финалѣ 5-го тѣнь короля вѣнчаетъ Гамлета короной Данил. — Тома — посредственный, мелкій талантъ, небольшая доля свѣжести котораго, кажется, совершенно выдохлась въ «Миньонѣ», талантъ болѣе наклонный къ музыкѣ опереточнаго пошиба и совершенно неспособный къ сочиненію серьезной драматической оперы. Вся несостоятельность его обнаружилась въ «Гамлетѣ». Это — въ преобладающей своей лирической части — рядъ банальныхъ французскихъ жиденькихъ романсовъ, приторно-сантиментальныхъ, манорныхъ въ стремленіи изобразить чувство, жеманныхъ въ своей дешевой мелодичности. Сцены драматическія (представленіе, сцена съ матерью) отличаются плоскостью, безсодержательностью, незначительностью и безцвѣтностью вокальныхъ фразъ, совершеннымъ ничтожествомъ аккомпанимента, обличая порой какъ въ 1-омъ изъ указанныхъ номеровъ почти неспособность написать хорошей, интересной по развитію и эффектной въ смыслѣ звучности ансамбль. Изъ сцены смерти Офеліи, поэтичной по замыслу, композиторъ ничего не могъ сдѣлать, кромѣ какъ повторить всѣ шаблонныя сумасшествія оперныхъ героинь вродѣ Люціи, Эльвиры въ «Пуританахъ», героини «Сѣверной звѣзды» и др. Пѣніе испещренное сплошь фіоритурами, рудами, треллями считается почему-то самымъ яркимъ выраженіемъ сумасшедшаго состоянія. Бѣдная мелодическимъ рисункомъ, не легкая, опереточнаго пошиба мелодія вальса, болѣе умѣстная въ партіи Филины, совершенно идетъ въ разрѣзъ съ тихимъ, меланхолическимъ помѣшательствомъ отвергнутой и осиротѣвшей Офеліи. Въ концѣ концовъ эта музыкальная иллюстрація «Гамлета» является пошлымъ надругательствомъ надъ однимъ изъ величайшихъ произведенийъ литературы и производить, благодаря фальшивой, исключительно вѣшной серьезности своей задачи, несравненно болѣе тяжелое и непріятное впечатлѣніе, чѣмъ пародія Эрве — «Маленькій Фаустъ».

Послѣдняя, 120-ти-лѣтняя новинка, «Орфей» Глюка (безъ 1-го акта и безъ конца 3-го), вслѣдствіе безобразной постановки, вызвала смѣхъ въ публикѣ, но даже и въ подобномъ видѣ показала, что она еще не состарилась совершенно, что при способности слушать музы-

ку независимо от беретовъ, шпагъ, трико, всевозможныхъ сценическихъ замѣшательствъ, сценъ сумасшествія, хоровъ съ колоколами, теноровыхъ до-дизовъ, сопранныхъ сі-бемолей и пр., она еще можетъ произвести сильное впечатлѣніе своей спокойной красотой и простотой. Чистота и простота ея, стремленіе къ выразительности, не переступая современно-условныхъ предѣловъ прекраснаго, отсутствіе вышнихъ эффектовъ въ связи съ глубоко-поэтическимъ сюжетомъ красивой греческой легенды производятъ впечатлѣніе античнаго барельефа съ строго очерченными, еле отходящими отъ общей поверхности контурами фигуръ, спокойныхъ при всей выразительности позъ, жизненныхъ при всей безжизненности матеріала.

Въ общемъ сезонъ слѣдуетъ признать удачнымъ. Публики бывало много. Восторги, френетические апплодисменты, закатыванія глазъ, восторги... глухія, несдерживаемыя урчанія « bravo » во время solo той или другой знаменитости, безцеремонный хохотъ и разговоры во время пѣнія не-знаменитости и... цвѣты, цвѣты, цвѣты!..

п.



VIII, IX и X симфонич. Собранія И. Р. М. О. состоялись подъ управленіемъ Л. Ауэра, талантливейшаго скрипача и не особенно искуснаго дирижера. Лучше всего были продирижированы сочиненія Вагнера, въ исполненіи которыхъ было дѣйствительно много огня, увлеченія и блеска. Произведенія же Бетховена и др. составившихъ программы композиторовъ были переданы довольно безцвѣтно, вяло и безжизненно. Многія мѣста свѣтлой, прозрачной 8-ой симфоніи вышли неясно и нечисто. Главнымъ же образомъ чувствовалась недостатокъ простоты, пристрастіе къ утонченной, не всегда удачной нюансировкѣ, граничащей съ манерностью, что мало идетъ къ симфоніямъ Бетховена и что, однако, является очень свойственнымъ имъ въ глазахъ французскихъ капельмейстеровъ. Солистами были А. Котоньи и К. Шейдемантель (VIII собр.), басъ Дрезденской Оперы, мощный красивый голосъ котораго безъ усилія преодолеваетъ всѣ трудности вагнеровской декламации. Отчетливая, ясная дикція, составляющая главное условіе вагнеровской музыки, выработана у пѣвца великолѣпно; она дѣлала излишнимъ напечатанный въ программахъ текстъ пѣнія. Исполненіе Шейдемантеля отличалось кромѣ того выразительностью въ должныхъ предѣлахъ. Успѣхъ онъ имѣлъ большой, въ особенности для пѣвцакаго пѣвца, такъ какъ неблагозвучіе языка въ пѣніи всегда принимается публикой въ расчетъ. Имъ были исполнены два отрывка изъ «Тангейзера», величественное, проникнутое нечеловѣческой грустью «Прощаніе Вотана съ Брунгильдой», производящее въ

равной степени впечатлѣніе и суровой, дикой поэзіей текста и картинностью музыкальной передачи его, и, наконецъ, большой монологъ Ганса Сака изъ «Мейстерзингеровъ». Котоньи спѣлъ арію Фигаро и серенаду Дон-Жуана.

Программа VIII собранія была посвящена исключительно произведеніямъ Вагнера, въ число которыхъ не особенно удачно была включена слишкомъ заигранная и прѣвшаяся увертюра къ «Тангейзеру». Лучше было бы исполнить *обычную* въ предположенной при открытіи абонемента программѣ увертюру «Летающаго Голландца», очень рѣдко исполняемую. Концертъ начался прелюдией къ «Парсивалу», прекрасная музыка которой, представляющая разработку дѣвственно-чистаго мотива Граля, торжественнаго, строгаго мотива божественной службы, мистически-обаятельная въ первой части, трепетная, проникнутая стопами челоуѣческаго страданія во второй.—произвела сильное впечатлѣніе на слушателей. Затѣмъ исполнялись: идиллія «Зигфридъ», красивая и интересная, но нѣсколько длинноватая и вслѣдствіе этого, при односторонности задачи передать мечтательно-свѣтлое настроеніе, монотонная; бурный, стремительный «полетъ валькирій», повторенный на bis, антрактъ изъ «Мейстерзингеровъ» и героическій траурный маршъ изъ «Заката Боговъ», съ возвышенно-спокойнымъ, мощнымъ и величественнымъ характеромъ котораго, выдержаннымъ въ цѣломъ, такъ рѣзко контрастируетъ эпизодъ появленія темы Зиглинды, темы болѣзненно-страстной, нервной, нѣсколько тактовъ которой сразу вызываютъ въ умѣ воспоминаніе о потрясающей сценѣ 2-го акта «Валькирій». Маршъ этотъ былъ повторенъ въ слѣдующемъ собраніи, главную пьесу программы котораго составляла 8-ая симфонія. Кромѣ того была исполнена посмертная сюита ор. 119 А. Рубинштейна, исполнявшаяся въ концертѣ, посвященномъ его памяти. На этотъ разъ публика прислушалась къ сюитѣ внимательнѣе и она имѣла болѣе успѣха, чѣмъ въ первый разъ. Болѣе всего понравилась пѣвучая элегія и интересное нѣсколькими моментами *Capriccio*. Главнымъ недостаткомъ сюиты, какъ и большинства сочиненій этого композитора, заключается въ непомѣрной длиннотѣ всѣхъ ея пяти частей. «Длинноты» извинительны таланту Шуберта, умѣвшаго ихъ дѣлать «небесными», но даже у такого гениальнаго таланта какъ Вагнеръ, онѣ имѣютъ частымъ и обычнымъ результатомъ утомленіе и звѣготу слушателя. Антрактъ и пляска дѣвушекъ изъ уничтоженной оперы Чайковскаго «Воевода» — одно изъ раннихъ произведеній композитора, въ которомъ уже сказываются характерныя особенности этого крупнаго таланта, но которое въ качествѣ самостоятельнаго симфоническаго номера не представляетъ особенно большаго интереса. Лучше всего въ немъ начало въ медленномъ темпѣ; на этой музыкѣ дѣйствительно лежитъ отпечатокъ нѣги, дремоты, неясныхъ движеній стройныхъ фигуръ въ полумракѣ; далѣе, представляя нѣкоторыя интересныя подробности въ развитіи темъ, бойкаго, живаго характера, недостаточно выдержана въ смыслѣ русскаго народнаго колорита. Чувствуется поддѣлка,

КНИЖНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАГАЗИНЪ

Л. ИДЗИКОВСКАГО.

ВЪ КІЕВѢ.

предлагаетъ слѣдующіе ЛЮБИМЫЕ РОМАНСЫ для пѣнія:

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

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

Романсы означенные звѣздочками * написаны для низкаго голоса.

7—2

„ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ“

карманный альбомъ

12 роскошныхъ хромо-литографиров. картишъ

Н. КАРАЗИНА.

Сюжетъ къ картинамъ взятъ изъ знаменитой оперы Глинки.

Каждая картина имѣетъ на своемъ оборотѣ объяснительный текстъ.

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

Цѣна альбому съ пересылкой 60 коп.

(которые можно выслать почтовыми марками);

съ наложеннымъ платежемъ 80 коп.

Съ заказами просить обращаться въ

книжный магазинъ Ф. В. Щепанскаго

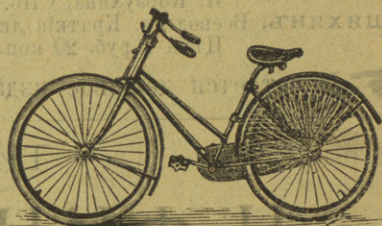
С.-Петербургъ, Невскій 34. 2—1

А. П. ИВАШЕНЦОВЪ.

СОВРЕМЕННЫЙ

ВЕЛОСИПЕДЪ

выборъ его и примѣненіе.



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

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

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

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

Изданіе иллюстрировано необходимыми для ясности текста рисунками.

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

2—1

ВЫШЛА ВЪ СВѢТЪ НОВАЯ БРОШЮРА

ОБЩЕДОСТУПНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

№ 1.

М. И. ГЛИНКА.

ЗАМѢТКИ ОБЪ ИНСТРУМЕНТОВКЪ.

Съ примѣчаніями А. Н. Сѣрова.

Изданіе редакціи «РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГАЗЕТЫ».

Цѣна 10 коп., съ перес. 12 коп.

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

При выписываніи отдѣльными экземплярами можно присылать почтовыми марками.

Въ конторѣ редакціи находятся на складѣ слѣдующія изданія по музыкѣ:

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

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

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

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

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

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

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

ТИПОГРАФІЯ

Н. ФИНДЕЙЗЕНА

С.-Петербургъ, М. Морская, д. 9.

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

по самымъ сходнымъ цѣнамъ.

Типографія снабжена новѣйшими шрифтами разно- родныхъ типовъ.

ТЕЛЕФОНЪ 309.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 30-го Іюня 1895 года. Типографія Н. Финдейзена, М. Морская 9.

Отъ Редакціи.

Въ виду поступающихъ въ Контору Редакціи требованій на «Русскую Музыкальную Газету» за 1894 годъ, Контора считаетъ своимъ долгомъ сообщить, что полные комплекты 1-го года изданія газеты совершенно разошлись. Остались въ незначительномъ количествѣ экземпляровъ:

1) Годовой комплектъ безъ 2-го №., сброш. (цѣна 2 р. съ перес. 2 р. 25 к.).

2) 2-е полугодіе (№№ 7—12) ц. 75 коп. съ перес. 1 руб.

Означенные комплекты можно получать только въ Конторѣ Редакціи (СПб. Малая Морская, № 9).

НОВЫЯ ИЗДАНІЯ

С. А. КОРНАТОВСКАГО

(М. Морская, 9)

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

К. В. Назарьева.

„П О Р Ы В Ъ“

очерки и эскизы, цѣна 1 р. 50 к.

Н. Д. Павловъ.

„НЕОБЫКНОВЕННЫЕ РАЗСКАЗЫ“

Цѣна 1 р. 25 к.

А. Молотовъ.

„ОТГОЛОСКИ 60-ХЪ ГОДОВЪ“.

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

Домбровский.

„С М Е Р Т Ъ“

Этюдъ, цѣна 1 р.

М. Гавалевичъ.

„НОЧНАЯ БАБОЧКА“

и рассказы

Цѣна 1 р. 25 коп.

Отшельникъ.

„ПЕТЕРБУРГСКІЯ ГАДАЛКИ“

Цѣна 60 коп.

К. О. Щербинскій.

„В Ъ Х Х В Ъ К Ъ“

комедія въ 4 дѣйств., въ стихахъ.

Цѣна 50 коп.

В. Щербинскій.

„В Ъ Ц А Р С Т В Ъ Ц У Ж О В Ъ“

рассказъ изъ міра преданій

Цѣна 20 к.

„ОТРЫВНОЙ КАЛЕНДАРЬ НА 10 ЛѢТЪ“

Цѣна 20 к.

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

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА

ЕЖЕМЪСЯЧНОЕ ИЗДАНИЕ (съ иллюстраціями)

„РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА“

СЪ БЕСПЛАТНЫМЪ ПРИЛОЖЕНІЕМЪ

ИЛЛЮСТРИРОВАННАГО «МУЗЫКАЛЬНАГО КАЛЕНДАРЯ-АЛЬМАНАХА»

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ:

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

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

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

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

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

И во всѣхъ книжныхъ и музыкальныхъ магазинахъ.

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

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

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

Принимаются объявленія въ «Музыкальный Календарь-Альманахъ».

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

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

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

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

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

Редакторъ-Издатель **Ник. Финдейзень**.