

01266

МУЗЫКАЛЬНЫЙ

И

ТЕАТРАЛЬНЫЙ

ВѢСТНИКЪ.

2323

9
САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

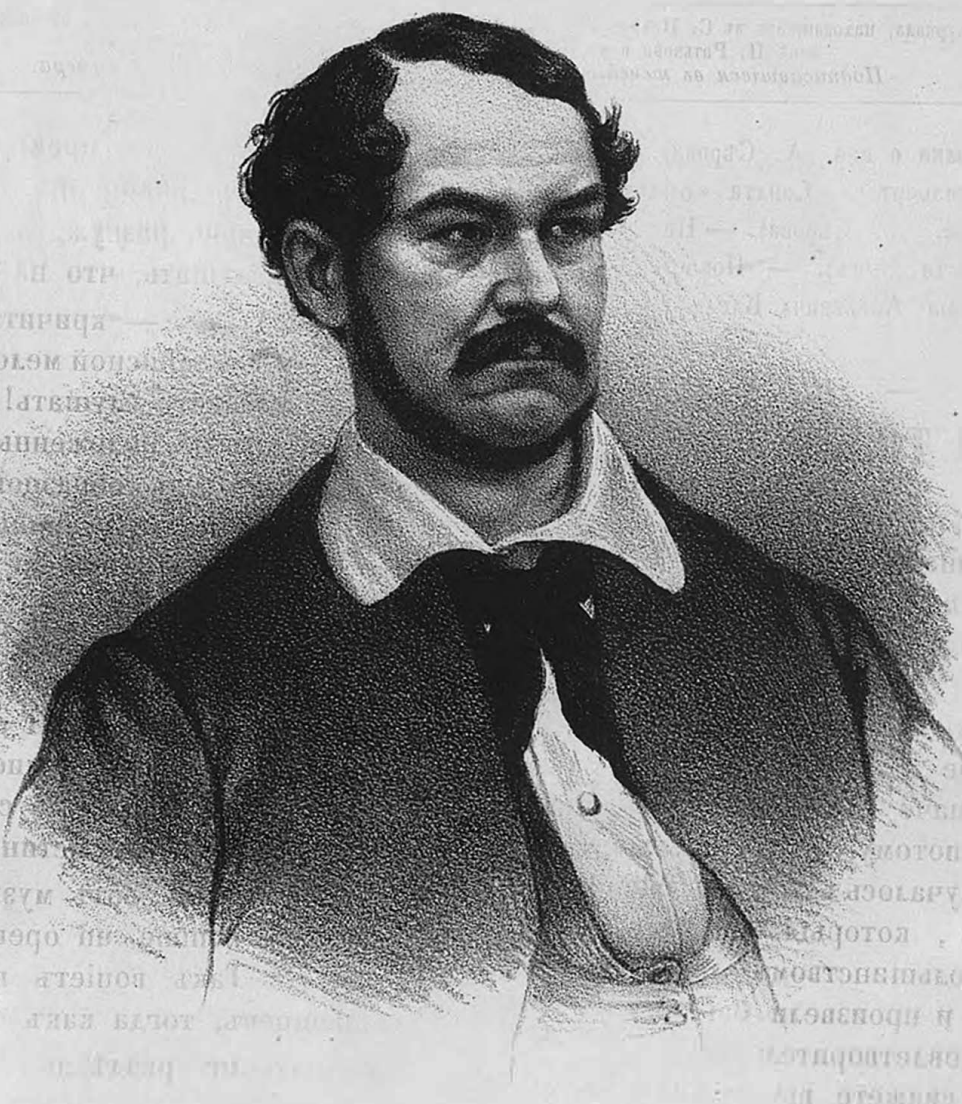
1856.

н 1-52

МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ

ВЪ СЕБѢ

ТОЖЕ ПЕРВЫЙ



В . А . КАРАТЫГИНЪ.

Собственность издателя Василя Деноткина Литографа Двора
Ея Имп. Выс. Вел. Кн. МАРИИ НИКОЛАЕВНЫ .

МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ

ВѢСТНИКЪ.

ГОДЪ ПЕРВЫЙ.

№ 1.

1 ЯНВАРЯ 1856.

Выходить одинъ разъ въ недѣлю (по Воскресеньямъ).

Цѣна 10 руб. сереб. въ годъ съ доставкой на домъ, иногородные прилагаютъ за пересылку 1 руб. сер.

Подписка принимается въ Редакціи Журнала, находящейся въ С. Петербургѣ, въ Офицерской улицѣ, близъ Бولшаго Театра, въ домѣ Китнера кв. № 33, въ книжномъ магазинѣ П. Раткова и въ музыкальномъ магазинѣ П. Ленгольда въ Москвѣ.
Подписавшіеся въ теченіи Января, получаютъ журналы съ перваго номера.

Содержаніе: Музыка и толки о ней (А. Сѣрова). — Итальянская опера и балетъ (М. Рашапорта). — Соната «quasi fantasia» Ст. А. Д. Улыбышева (перев. А. Сѣрова). — Недавно-изданныя музыкальныя сочиненія (Модеста З-нъ). — Новости. — Первостепенное образованіе Василя Андреевича Каратыгина (В. Стоюнина). — Объявленія.

МУЗЫКА И ТОЛКИ О НЕЙ.

Появляются въ свѣтъ первые листки новаго русскаго журнала, первая половина котораго исключительно посвящена музыкальной критикѣ, въ обширномъ смыслѣ слова, т. е. сужденіямъ о музыкальномъ искусствѣ вообще, и съ разныхъ, безчисленныхъ сторонъ его.

Читатели наши, безъ сомнѣнія, больше или меньше любятъ музыкальное дѣло, сочувствуютъ и литературѣ музыкальной (иначе бы они не подписались на этотъ журналъ, а потому, вѣроятно, хорошо помнятъ, какъ мало имъ случалось встрѣчать специальныхъ по этой части статей, которыми съ удовольствіемъ были бы прочтены большинствомъ людей, неравнодушныхъ къ музыкѣ — и произвели бы на это большинство впечатлѣніе удовлетворительное.

«Причина этому! — скажете вы — самая простая: «все хорошее, отличное — рѣдко, а гдѣ (какъ у насъ «напримѣръ») пишутъ о музыкѣ очень немного (сравнительно, положимъ, съ Германіей) — истинно-хорошая музыкальная критика должна становиться чуть «не феноменальнымъ исключеніемъ». — Но есть въ этомъ дѣлѣ еще и другая причина, быть можетъ, не столько очевидная. Постараюсь разъяснить ее въ настоящей статьѣ, которая довольно кстати послужитъ предисловіемъ ко всему, что мнѣ случится помѣстить въ столбцахъ «Музыкальнаго Вѣстника.»

«Музыка — искренній языкъ души, сердца; движенія души, въ основныхъ чертахъ одинаковы въ нѣбольшомъ родѣ человѣческомъ; слѣдовательно искусство, которое выражаетъ движеніе души, на этомъ общедоступномъ языкѣ, должно само по себѣ быть

доступно всѣмъ и прекрасное въ этомъ искусствѣ должно быть равно прекрасно для всѣхъ» — такъ говорятъ иные, разсуждая а priori. — Не угодно ли теперь послушать, что на дѣлѣ бываетъ.

«Помилуйте, — кричитъ на музыкальномъ вечерѣ какой-нибудь записной меломанъ, —» помилуйте, что вы насъ заставляете слушать! это какіе-то дифференціалы и интегралы, положенные на музыку! (Дѣло идетъ объ одномъ изъ образцовыхъ произведеній, о какой-нибудь неподражаемой фугѣ Баха, отъ которой другія лица — въ томъ же самомъ музыкальномъ кружкѣ — таютъ отъ восторга). — «Нѣтъ, признаемся, мы не любимъ этой музыки! Учено, хитро, премудро, да д. ясердца, для души тутъ ничего нѣтъ! (Это отзывъ одного журналиста по случаю любой изъ Бетховенскихъ симфоній, — исполненныхъ чудесъ искусства для всѣхъ, кто не совершенно лишенъ способности понимать его истинныя красоты).

«Вотъ пѣніе, вотъ музыка, вотъ драматизмъ! voilà ce que je nomme un opera! oh, il caro, oh, il divino maestro!» Такъ вопіетъ вной отчаянный поклонникъ итальянцевъ, тогда какъ сосѣди его по кресламъ рѣшительно не раздѣляютъ такихъ восторговъ и слушаютъ довольно холодно.

Отчего такая непонятная разница во впечатлѣніи одного и того же предмета на слушателей? Отчего такой хаосъ въ мнѣніяхъ, который даже и не поражаетъ никого, такъ къ нему прислушались, привыкли?

Дѣло въ томъ, что между музыкальными произведеніями, ихъ слушателями и тѣмъ, кто беретъ на себя толковать о музыкѣ во всеуслышаніе устно или печатно, существуютъ большія, во многомъ еще непримиримыя недоразумѣнія. Недоразумѣнія эти начинаются очень издавна, съ самыхъ основныхъ идей. Музыку считаютъ искусствомъ самымъ общепонятнымъ, считаютъ всеобщимъ, всѣмъ доступнымъ поэтическимъ языкомъ. Такъ ли это? Не повторяется ли и въ отношеніи музыки то же, что и въ отношеніи всѣхъ

другихъ искусствъ и поэтической рѣчи словесной? — Возьмите, на примѣръ, нашего простолюдина, который въ жизни ничего не слыхалъ похожаго на музыку, кромѣ визгливыхъ хороводныхъ пѣсень своей родной деревни, приведите его въ концертъ, гдѣ исполняютъ Моцартовъ Реквиемъ или Гайднову ораторію. Представимъ себѣ даже, что этотъ простолюдинъ (въ видѣ особенно рѣдкаго исключенія) въ сильной степени одаренъ врожденною, безсознательною воспримчивостію къ музыкѣ, такъ что въ слѣдствіе ея не успѣлъ бы развлечься посторонними предметами (не глядѣлъ бы на залу, публику и т. д.), все же эти, новые, необычайные звуки были бы для него слишкомъ сложны, слишкомъ отвлеченны, онъ ровно ничего не понималъ бы въ томъ, что слышалъ. Другіе люди изъ того же класса, менѣе даровитые, приняли бы впечатлѣніе концерта еще тупѣе; музыка прошла бы мимо ихъ ушей, какъ всякій день проходятъ мимо ихъ глазъ великолѣпныя картины природы: чудный закатъ солнца, восхитительная лунная ночь и т. д. Поэтическое чувство совершенно спитъ въ людяхъ, нисколько не развитыхъ со стороны воображенія. Значитъ и музыка можетъ производить впечатлѣніе только на *иные* лица, подъ *особыми* условіями.

«Все это очень извѣстно» — скажутъ мнѣ, — «на простолюдина, конечно, высшая музыка и не подѣйствуетъ точно такъ же, какъ не пойметъ онъ ни слова въ иныхъ стихахъ Лермонтова или Пушкина, написанныхъ чистѣйшимъ русскимъ языкомъ. Прочитайте однако тому же простолюдину сказку Пушкина о золотомъ пѣтушкѣ, о купцѣ Остолопѣ, или сказку Лермонтова о купцѣ Калашниковѣ, мужикъ пойметъ и, по своему, будетъ наслаждаться сказкой, можетъ быть, не меньше вашего. Такъ и въ музыкѣ зачѣмъ ему слушать Гайдну или Моцарта! Дайте ему (на первый рѣчь) то, что гораздо поближе къ его пониманію — на примѣръ третій актъ изъ Аскольдовой могилы — тутъ навѣрно много будетъ для него наслажденій.»

Тотъ, кто дѣлалъ бы мнѣ подобное возраженіе (весьма логическое), только помогъ бы мнѣ въ разъясненіи моего тезиса.

Въ самомъ дѣлѣ далеко не *вся* музыка для *всѣхъ*; — напротивъ для иныхъ доступна одна, для другихъ — другая, въ длинной, едва исчислимой постепенности отъ Ваньки — Таньки до десятой симфоніи Бетговена. «По этому выходитъ музыка — дѣло вкуса?» Безъ сомнѣнія; только вкусъ развивается, воспитывается какъ всякая другая способность въ чело-
вѣкѣ. И полька — музыка, и фуга Генделя или Баха — тоже музыка; но замѣтите, что кто понимаетъ Генделя и Баха и, значитъ, находитъ въ нихъ искреннія наслажденія, тотъ, стоя на верху всей лѣстницы музыкальнаго пониманія, можетъ по произволу

спускаться на любую изъ низшихъ ступенекъ, хотъ бы и до самой пустой, танцевальной музыки — и въ ней можетъ найти хорошее, если тамъ оно есть налицо. Но никакъ не наоборотъ; кто постоянно держится только на ступенькѣ полекъ и пошлыхъ романсиковъ въ полуцыганскомъ вкусѣ, тому очень трудно, едва ли возможно, подняться выше — все дальнѣйшее въ искусствѣ, все, кромѣ самыхъ низменностей, остается для меломановъ этого сорта безвѣстными областями (*terra incognita*). Такъ во всѣхъ искусствахъ: кто выросъ на однихъ лубочныхъ картинкахъ суздальскаго издѣлія, тотъ, конечно, не судья въ Рафаѣлѣ. Чтожъ послѣ того сказать о такихъ людяхъ, которые по музыкѣ остались на всю жизнь на ступени лубочныхъ картинокъ, а смѣло принимаютъ толковать о музыкальныхъ Рафаѣлахъ? Да еще толковать печатно, въ назиданіе обширнаго круга читателей?!

Мысль, что наслаждаться музыкою, а притомъ и вѣрно, здраво судить о ней можно всѣмъ и каждому, безъ малѣйшаго приготовленія безъ особенной, собственно музыкальной воспитанности (при развитіи общаго поэтического чувства), эта мысль — корень многихъ заблужденій касательно музыки, заблужденій самыхъ пагубныхъ въ отношеніи музыкальнаго дѣла.

Музыка больше ничего, какъ особыхъ свойствъ поэтической языкъ. Правда, но языкъ поэзіи музыкальной — не наша всеневная, доменная рѣчь. Музыкальная поэзія имѣетъ своимъ ономъ рѣчь особую, въ основаніяхъ своихъ весьма сходную съ рѣчью словесною, но во многомъ и существенно отъ нея отличную. Тамъ есть свои законы, свой организмъ, своя техника, требующая *знанія* и большаго, не очень легко приобретаемаго, *навыка*.

На такомъ основаніи вся масса любителей музыки очень естественно дѣлится на два разряда: на музыкантовъ и на не-музыкантовъ. Къ музыкантамъ принято причислять всѣхъ, кто знаетъ ноты, умѣетъ по нимъ играть на какомъ-нибудь инструментѣ или пѣть. Не-музыканты — всѣ остальные смертные, не имѣющіе никакого понятія о музыкальной грамотѣ.

Очень понятно, что это дѣленіе зависитъ отъ обстоятельствъ чисто-случайныхъ и слѣдовательно нисколько не соответствуетъ врожденной воспримчивости каждаго къ поэтическимъ краскамъ музыкальнаго искусства. Яснѣе сказать: между людьми знающими музыку, между музыкантами ремеслу и дилетантами всего болѣе такихъ, для которыхъ именно «техническая» сторона дѣла составляетъ все, вѣчную цѣль ихъ усилій, и дальше ремесленной стороны не спрашиваютъ у нихъ о музыкѣ ни слова. Они ничего не видятъ дальше своего потнаго писютра; они не знаютъ, что въ искусствѣ можетъ и должна

быть внутренняя, животворная мысль; до поэтического значенія музыки имъ ровно никакого дѣла нѣтъ; они даже не догадываются, что объ искусствѣ можно думать, разсуждать.... Каково же должно быть въ большинствѣ пониманіе музыки при такомъ тупомъ, неосмысленномъ служеніи ей со стороны профессіонистовъ? Сколько надобно имѣть врожденной поэтической воспримчивости, чтобъ не задавить ея въ себѣ окончательно отъ одного сообщества съ *такими* музыкантами — а такихъ, къ сожалѣнію, большинство (*).

Съ другой стороны между людьми, совершенно незнакомыми съ техникой музыкальной, между не-музыкантами, но людьми хорошо образованными, вполне развитыми съ прочихъ, обще-интеллектуальныхъ сторонъ, часто случается встрѣчать такихъ, которые одарены драгоценною способностью принимать музыкальныя впечатлѣнія именно такъ, какъ ихъ принимать должно — душою, сердцемъ; такіе люди увлекаются красотами музыки въ полнотѣ глубокаго, искренняго чувства. Но имъ многого не достаетъ для истиннаго, просвѣщеннаго наслажденія музыкой; недостаетъ-самыхъ элементарныхъ познаній изъ музыкальной школы, отчего опять слишкомъ многое должно оставаться для такихъ лицъ темнымъ, непонятнымъ или скучнымъ, сухимъ, — что привело бы ихъ въ восторгъ, еслибъ они получше были знакомы съ музыкою.

И такъ — и съ одной и съ другой стороны недочетъ; — тамъ: поэтической развитости, образованнаго вкуса, — здѣсь: необходимыхъ музыкальных свѣдѣній. А для вѣрнаго сужденія о музыкѣ и для полнаго ея наслажденія необходимы въ *равной степени* и развитость вкуса, вмѣстѣ съ развитостью поэтической воспримчивости, и знакомство съ техническими условіями, съ организмомъ музыкальных сочиненій. Судите-же, часто ли встрѣтится осуществленіе подобнаго идеала? Судите, какая рѣдкость между слушателями музыки такой, который бы и *зналъ* музыку и *понималъ* ее! На сколько еще и того рѣже, чтобъ такой знающій и понимающій встрѣтился между музыкальными рецензентами.

Pardre Martini, знаменитый музыкальный педагогъ прошлаго столѣтія, сказалъ, что трудно ожидать въ печати вѣрныхъ сужденій о музыкѣ, потому что «литераторы не знаютъ музыкальнаго дѣла, а музыканты не умѣютъ писать.» Въ наше время многое въ этомъ измѣнилось въ томъ отношеніи, что между просвѣщенными музыкантами довольно найдется такихъ, которые свободно владѣютъ и литературнымъ перомъ. Но и въ наше время очень обыкновенно такое заблуж-

деніе, что кто нибудь, худо ли, хорошо ли, — по заслугамъ или безъ нихъ, — добившись званія «писателя», на этомъ одномъ званіи основываетъ свое *право* толковать передъ публикою рѣшительно о *всемъ*, въ томъ числѣ и о музыкѣ.

Надо, конечно, обладать какою-то сверхъестественною самонадѣянностью, чтобъ рѣшиться судить и рядить печатно о химіи или астрономіи, не имѣя ни малѣйшаго понятія объ этихъ наукахъ. Однако и это случается — особенно въ фельетопахъ. А о музыкѣ, какъ о всѣхъ поэтическихъ предметахъ, почти принято, что можетъ публично разсуждать всякій, кому вздумается. Иногда дѣлаютъ только легонькую оговорку въ такомъ родѣ, «конечно, *мы* (и всегда это множественное, — къ чему оно!) «мы не музыканты, не судьи въ ученостяхъ музыкальных» (припомните — въ «Разъѣздѣ» Гоголя — того господина, который не можетъ судить въ литературномъ отношеніи), «но позвольте же намъ, однако, «высказать свое мнѣніе, передать наши впечатлѣнія, «наши мысли о такой-то оперѣ». — Высказывайте, пожалуй — надобно бы отвѣтить — помѣшать вамъ никто не въ правѣ, но ваше мнѣніе объ искусствѣ при васъ и останется; авторитетомъ оно пользоваться не будетъ; для чего же вамъ угодно выставять себя на посмѣяніе тѣмъ, кто смыслить въ дѣлѣ побольше вашего?

Такіе незваные музыкальные судьи (сами себя впрочемъ довольно откровенно объявляющіе профанами, невѣждами въ музыкѣ) составляютъ одну категорію, весьма любопытную.

Изъ другой, гораздо чаще встрѣчаемой, помѣщаются тѣ музыкальные фельетонисты, которые слегка, налету успѣли понахватать кое-какихъ свѣдѣній о музыкѣ, самыхъ пустыхъ, поверхностныхъ, слышали и о контрапунктѣ, и о ритмѣ, и о каденцахъ, и о прочихъ музыкальных премудростяхъ; вотъ, не понимая, для чего пишутся музыкальныя статьи, не догадываясь о серіозной цѣли критики, принимаются эти господа щеголять передъ публикою своими глубокими познаніями. И въ самомъ дѣлѣ, нѣтъ ничего легче на свѣтѣ, какъ прослыть «знатокомъ» передъ *незнатоками*.

Какой результатъ подобныхъ музыкальных рецензій? А вотъ какой:

Въ числѣ моихъ знакомыхъ есть много людей, которые искренно любятъ музыку, хорошо ее знаютъ и по *этому самому* положили себѣ за правило: никогда не читать ничего, что о музыкѣ пишется, считая все это праздною болтовнею, ни для кого не полезною, и вообще — рѣшительными пустяками.

«Для чего намъ читать музыкальныя статьи» — говорилъ мнѣ на дняхъ одинъ изъ такихъ людей, человекъ весьма просвѣщенный и отличный знатокъ му-

(*) «Между музыкантами по ремеслу всего чаще встрѣчается наибольшая ограниченность, тупость (die größte Bornirtheit) въ отношеніи поэтической стороны музыки.» Слова одного знаменитаго германскаго критика и музыканта, Роберта Шумана.

зыка — «каждый слушает музыку своими ушами, а «потому самъ и мнѣніе о ней долженъ составить. «Что мнѣ за надобность узнать какъ объ такой-то «музыкѣ думаетъ г. Р. или г. Z. — онъ мнѣ не за- «конъ, у меня свое мнѣніе, потому-что свой вкусъ, «свой уши. — Или не прикажете ли любоваться, какъ «г. музыкальный фельетонистъ изъ всѣхъ сплъ бьет- «ся, чтобъ въ вычурныхъ, отборныхъ словечкахъ изо- «бразить ту или другую сцену изъ оперы, ту или дру- «гую часть симфоніи? — А я, убѣжденъ, что музыка «именно потому и есть такое высокое, чудесное «искусство, что можетъ говорить душѣ прямо, безъ «посредства словесной, разсудочной рѣчи, что выра- «жаетъ именно то, чего словами никакъ не выразить. — «Вотъ почему любезный С., правило мое, вооб- «ще избѣгать всего, что пишется о музыкѣ, имѣетъ «свое основаніе».

Я въ свою очередь этому суровому гонителю му- зыкальных статей отвѣчалъ такъ:

Каждый, безъ сомнѣнія, воленъ въ своемъ убѣж- деніи, и вы, искренній любитель и знатокъ музыки, выслушавъ новую оперу или симфонію, конечно, не будете поджидать «что-то объ этомъ скажутъ журна- лы» (не говоря уже, что у насъ на Руси — въ отношеніи музыки журналы еще рѣшительно не пользуются авторитетомъ), но не забудьте нашу русскую пословицу: «умъ хорошо, а два лучше» или французскую «*du choc des opinions jaillit la vérité*» — Начать съ того, что во всякомъ случаѣ вамъ было бы крайне пріятно встрѣтить въ печатной статьѣ мнѣ- ніе о данной музыкѣ, совершенно согласное съ вашимъ собственнымъ, когда это мнѣніе изложено просто, не вычурно, съ полнымъ знаніемъ дѣла и съ строгою логическою послѣдовательностью въ доказа- тельствахъ. Съ самодовольствомъ остановился бы вы на такихъ строкахъ и сказали бы: «Да, совершен- ная правда, это именно такъ; я всегда такъ думалъ.» Но если при этихъ же самыхъ условіяхъ (насчетъ дѣльности статьи) случилось бы, что мнѣніе музыкаль- наго рецензента разнорѣчптъ съ вашимъ — неужели бы вамъ не доставляла никакого удовольствія эта борь- ба, эта внутренняя полемика? — И кто знаетъ, быть можетъ, вы принуждены были бы положить оружіе передъ твердою, безпощадною логикою противника, выставившаго кромѣ того цѣлый арсеналъ фактовъ? — Кто знаетъ, быть можетъ также, въ его статьѣ вы нашли бы нѣсколько новыхъ взглядовъ на искусство вообще или на разбираемое произведение, или на тогъ родъ, куда оно относится, проглянули бы передъ вами даже и новенькіе факты или по крайней мѣрѣ въ первый разъ, выступили бы съ особенною ясностью. Отдавая полнѣйшую справедливость вашимъ позна- ніямъ и въ теоріи, и въ исторіи музыки, я все же не

могу забыть аксіомы, что одинъ человекъ не можетъ всего знать, даже по одной какой-нибудь специаль- ной отрасли, не говоря уже о цѣломъ искусствѣ, во всемъ его объемѣ. Такая статья, я увѣренъ, вы не можете отвергать, принесла бы вамъ и пользу и на- слажденіе. Зачѣмъ же, поставивъ себѣ правиломъ не читать ничего о музыкѣ, вы лишаете себя возможности встрѣтить такую пріятную неожидан- ность?

Разсказывать музыку словами — дѣло почти лиш- нее, потому-что успѣха тутъ слишкомъ мудрено до- биться; это можно допускать только какъ исключе- ніе, въ необходимыхъ, экстренныхъ случаяхъ.

Анекдоты о сочинителяхъ и исполнителяхъ очень- хорошая вещь, когда они рассказаны кстати, у мѣста, и служатъ дѣлу, т. е. когда ими раскрывается ка- кая-нибудь черта въ характерѣ художника, а эта чер- та въ свою очередь бросаетъ нѣкоторый свѣтъ на его художественную личность и слѣдовательно, какъ бы мелка ни была, получаетъ свое мѣсто въ исто- ріи искусства.

У музыкальнаго критика главная цѣль должна за- ключаться въ томъ чтобы всѣми доступными ему способами дѣйствовать на воспитаніе музыкальнаго вкуса въ публикѣ. Средства для этой благой цѣли очень разнообразны, напримѣръ не исключаютъ даже и са- тпыры, насмѣшки надъ нелѣпостями, надъ заблуждені- ми ложнаго вкуса, не исключаютъ и жаркой, но бла- городской полемики съ лицами убѣжденій противупо- ложныхъ. На первомъ же планѣ въ числѣ средствъ критики — спокойное логическое изложеніе своихъ доказательствъ. Къ сожалѣнію догматическій тонъ спо- собъ изложенія «ex cathedra» какъ-то привыкли смѣши- вать со скучнымъ, утомительнымъ педантствомъ; но это вовсе не одно и то же: вѣдь бываютъ же публичныя лекціи исторіи, фізіологіи, химіи, мало ли какихъ на- укъ, самыхъ глубокихъ и серіозныхъ, и публика спѣ- шить толпами на эти лекціи и заслушивается профессо- ровъ. Почему же не допустить, что можетъ существо- вать музыкальная педагогика дѣльная, серіозная, тол- ковая, но свободная отъ педантства и занимательная по изложенію.

Главное, чуть не единственное дѣло художествен- ной критики: *справедливый* взглядъ на разбираемое произ- веденіе искусства. Установить этотъ вѣрный взглядъ и сообщить его читателямъ или слушателямъ, вовсе не такъ легко въ музыкальныхъ дѣлахъ, какъ можетъ показаться съ перваго раза. — Одно изъ самыхъ важ- ныхъ препятствій для дѣльной критики: трудность по- ставить свою публику на тотъ самый уровень пони- манія искусства, на которомъ стоитъ самъ критикъ, всю жизнь посвятившій изученію музыки.

Чтобъ опредѣлить, данная вещь въ искусствѣ

хороша или нехороша, надобно напередъ согласиться въ томъ, что по нашимъ понятіямъ вообще хорошо въ этомъ извѣстномъ родѣ, согласиться насчетъ *идеальныхъ требованій* каждаго рода произведеній. Но это взаимное соглашеніе между критикомъ и читателями возможно ли въ двухъ, трехъ словахъ? Никакъ. Оно требуетъ ни больше ни меньше какъ полнаго изложенія всѣхъ основныхъ понятій объ этомъ предметѣ, основныхъ идей о красотѣ, объ изящномъ, о его степеняхъ въ той или другой области т. е. *по настоящему*, чтобъ *совсѣмъ вѣрно* опредѣлить достоинство хоть мазурки или романса, надобно начать издалика и прочитать чуть не цѣлый курсъ музыкальной эстетики, философіи искусства. Результатъ можетъ вамъ показаться парадоксомъ, но онъ справедливъ, неизбѣженъ, если мы хотимъ получить дѣйствительно *вѣрную* критику вещи. Только погодите, это еще не все: каждое произведеніе искусства состоитъ въ тѣсной и самой естественной связи съ другими, подобными ему, родственными ему по задачѣ, по времени, по стилю, по школѣ, по направленію. Какъ же можно вѣрно судить о произведеніи, если мы будемъ смотрѣть на него отдѣльно, не въ органической связи съ другими родственными, выхватимъ одно звѣно изъ цѣлой, длинной цѣпи?... Значитъ, для вѣрнаго обсужденія такой-то музыки надобно знать другія произведенія того же автора, другія произведенія, то же родственныя ему по школѣ и направленію — тогда только увидимъ, насколько въ новомъ произведеніи новаго и это новое на сколько хорошо; тогда только, вникая въ общее направленіе стиля автора, будемъ въ состояніи сказать, что онъ такое — сильный ли талантъ, пролагающій новыя стези или талантъ же, но только продолжатель другихъ, или, наконецъ, просто рутинистъ, полуремесленникъ въ своемъ дѣлѣ. Очень понятно, что для такого опредѣленія потребно — бездѣлица: обстоятельное знакомство со *всеми* главными или чѣмъ нибудь особенно знаменитыми произведеніями въ каждомъ родѣ за нынѣшнее и за *все прошедшее* время, т. е. обстоятельное, глубокое знаніе *исторіи искусства*. Безъ этого знанія критика не можетъ шагу сдѣлать — промахи самыя невѣжественныя будутъ встрѣчаться поминутно. Такимъ образомъ съ одной стороны: *законы* эстетики, теорія изяшнаго, философія, искусства, къ сожалѣнію еще весьма мало разработанные, почти не существующіе въ видѣ науки, съ другой: *факты*, доставляемые исторіей искусства, — вотъ на чемъ зиждется художественная критика.

И та и другая сторона требуетъ, à la rigueur, полнаго, методическаго курса; если же онъ не пройденъ, то критику приходится или ограничиваться отрывочными, полупонятными и вовсе непонятными намѣками на критику и на исторію искусства, или

каждый разъ, въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ, начинать, какъ говорится, «съ азовъ». Ни то, ни другое не можетъ привести къ желаемому результату, потому-то отрывочное, неполное, такъ и остается отрывочнымъ неполнымъ, а начинать каждый разъ съ азовъ — какъ утомительно и для критики и для читателей его! Прибавьте къ этому, что и для эстетики музыкальной и для исторіи музыки необходимы еще многія предварительныя познанія, больше или меньше техническія, безъ которыхъ вовсе нельзя вести рѣчи о музыкальных предметахъ. Но въ публикѣ этого рода свѣдѣнія еще весьма мало распространены. Какъ же пособить горю?

Надобно начать отъ корня.

Когда уже существуетъ журналъ, предназначенный служить специальнымъ органомъ музыкальной критики, то почему же не поставить себѣ за главную цѣль: читателей этого журнала по немногу и сколько возможно понятнѣе и проще знакомить со *всеми* сторонами *музыкальнаго знанія*, сторонами, необходимыми для вѣрной оцѣнки музыкальных впечатлѣній, то есть пройти съ читателемъ журнала и эстетику музыкальную, и исторію музыки по *всѣмъ* главнымъ отраслямъ.

Но эстетика и исторія музыки не будутъ понятны, если въ сущности нѣтъ достаточно свѣдѣній собственно-музыкальных. Если они не поймутъ многихъ техническихъ словъ, не имѣютъ вѣрныхъ понятій, что такое мелодія, тоны и тональность, гармонія, ритмъ, консонансы и диссонансы, сочетаніе и разрѣшеніе аккордовъ и т. д.

Вотъ почему прежде эстетическихъ и историческихъ познаній необходима предварительная музыкальная педагогика, для ознакомленія съ техникою. Такая педагогика музыкальная — предполагая въ читателѣ самыя элементарныя азбучныя свѣдѣнія по музыкѣ вообще, напр. чтеніе нотъ (по крайней мѣрѣ въ двухъ употребительныхъ ключахъ, скрипичномъ и басовомъ) и ихъ названія (французскія или нѣмецкія), коснется и науки гармоніи въ ея главныхъ чертахъ (чтобъ показать, что пресловутый генераль-басъ смотритъ «звѣремъ» только въ старинныхъ руководствахъ, а на дѣлѣ вовсе не страшенъ), и науки контрапункта (чтобъ убѣдить, что это только продолженіе, послѣдствіе гармоническихъ законовъ и что, конечно, *на практикѣ* эта отрасль трудна и требуетъ долгаго, пристальнаго изученія, но въ отношеніи пониманія — дѣло самое простое) — изложить и главные законы мелодіи и ритма, а въ связи съ ними — формы музыкальных пьесъ, наконецъ сообщить самое необходимое изъ техники голосовъ человеческихъ и инструментовъ, употребительныхъ въ нашихъ оркестрахъ; также главныя понятія объ оркестровкѣ вообще.

Все это—въ возможно ясной методѣ, и конечно, въ небольшихъ приѣмахъ потому что всякое напряженіе вниманія утомительно. Эти же самые предметы музыкальной педагогики, разумѣется, могутъ составить цѣлые полновѣсные томы. Изъ трактатовъ о сочиненіи музыки въ прежнее время знамениты были въ этомъ родѣ фоліанты Рейха (*grand Traité de composition musicale* 6 vol.) — въ наше время лучшее сочиненіе по этой части — *Kompositionslehre*, въ 4 томахъ, Берлинскаго профессора Маркса (A. В. Marx). Послѣ этого, отличнаго, столько же практическаго, сколько теоретическаго руководства, огромные томы Рейха—съ его методою французскою ограниченою, и во многомъ уже отсталою—врядъ ли кому понадобятся. Но сочиненія Рейха, Готфрида Вебера, Маркса, Лобе и другія имъ подобныя, (напр. отличный Трактатъ объ инструментахъ Гектора Берліоза) все это сочиненія спеціальныя, предназначенныя для образованія художниковъ по части музыкальнаго сочиненія. Въ нашемъ журналѣ, разумѣется, не мѣсто всей этой техники въ ея подробномъ, полномъ изложеніи. Наша цѣль будетъ, какъ уже сказано: дѣйствовать по возможности на развитіе музыкальнаго вкуса въ публикѣ; а все техническое, вся музыкальная педагогика будетъ служить только пособіемъ для достиженія главной цѣли, слѣдовательно изложена будетъ совсѣмъ иначе, совсѣмъ съ другихъ сторонъ. Тѣ ученые теоретики въ своихъ трактатахъ поставили себѣ задачею: выучить *сочинять* музыку (тѣхъ лицъ, которыя уже родились съ болѣе или менѣе сильною способностью къ музыкальному сочиненію). Для насъ вотъ въ чемъ будетъ вся скромная задача: руководить при *слушаніи* музыки и дать возможность вѣрно судить о ней. Но и это *умѣнье слушать музыку* можетъ быть развито только въ такихъ лицахъ, которыя отъ природы надѣлены здравымъ чувствомъ и особенною воспримчивостью къ музыкальнымъ красотамъ.

Чтобъ сохранить методичность, а вмѣстѣ не нарушить перваго требованія отъ каждой газеты — разнообразія въ содержаніи, курсъ предварительныхъ техническихъ свѣдѣній по музыкѣ составятъ цѣлый рядъ статей, которыя будутъ помѣщаться въ столбцахъ этого журнала независимо отъ другихъ статей по части музыкальной эстетики и исторіи искусства: т. е. независимо отъ отдѣльныхъ критическихъ этюдовъ о замѣчательныхъ или новыхъ произведеніяхъ отечественныхъ и чужихъ композиторовъ, или о цѣломъ родѣ, о цѣлой группѣ произведеній (напримѣръ о романсахъ и пѣсняхъ М. И. Глинки) А. С. Даргомыжскаго или о какой-нибудь отдѣльной сторонѣ искусства, объ отдѣльномъ его направленіи (напримѣръ: о народности въ оперной музыкѣ).

Предметовъ много, и каждый изъ нихъ не лишень занимательности, въ чемъ удостовѣрятся и наши читатели, если только «Музыкальному Вѣстнику» удастся, хоть со временемъ, уничтожить нѣкоторое предубѣжденіе противъ музыкальныхъ статей, о которомъ я упомянулъ и которое такъ часто встрѣчается.

Поле музыкальной критики у насъ въ Россіи почти не начинали воздѣлывать, а поле широкое, богатое...

Между тѣмъ, что въ русской читающей публикѣ несравненно больше истиннаго критическаго смысла, чѣмъ во многихъ другихъ народахъ (напримѣръ во французскомъ)—этому служить доказательствомъ: блистательное состояніе русской литературной критики, которая во многихъ отношеніяхъ опередила всѣ иностранныя.

Почему же не позволить себѣ думать, что постоянныя, дружныя, добросовѣстныя успія могутъ, чрезъ нѣсколько лѣтъ поставить и музыкальную критику въ Россіи на такое же видное и почетное мѣсто?

А. СЪРОВЪ.

ИТАЛІЯНСКАЯ ОПЕРА И БАЛЕТЪ.

Приступая къ отчетамъ объ оперѣ, балетѣ и концертахъ, считаемъ долгомъ предупредить читателей, что мы не намѣрены придать статьѣ характера строго-критическаго разбора, а желаемъ только представить краткій но вѣрный обзоръ всего, что происходило съ начала пышнѣшаго сезона по настоящее время; подробные же разборы всего замѣчательнаго будутъ помѣщены въ слѣдующихъ нумерахъ Вѣстника.

Италіянская опера открылась 1 октября. Войдя въ залу Большаго Театра, мы были поражены блескомъ и великолѣпіемъ отдѣлки. Убранство залы во вкусѣ Людовика XV представляетъ очаровательный видъ. При подобной отдѣлкѣ нѣтъ сомнѣнія, что нашъ Большой Театръ можетъ быть причисленъ къ великолѣпнѣйшимъ во всей Европѣ. Въ этотъ вечеръ давали оперу Верди, Сивардъ Саксопецъ. Въ особой статьѣ о Верди мы побесѣдуемъ съ нашими читателями о характерѣ и достоинствахъ этой оперы, теперь же скажемъ нѣсколько словъ о новой примдоннѣ г-жѣ Лотти, которая появилась на нашей сценѣ въ роли Гевы.

Г-жа Лотти дѣлла Санта молодая пѣвица, имя которой приобрѣло уже большую извѣстность въ Италіи. Италіянскіе журналы отзываются о ней съ восторгомъ, по у насъ эти журналы читаются мало и до пріѣзда ея въ Петербургъ никто почти не слыхалъ объ артисткѣ, принадлежащей къ первокласснымъ пѣвицамъ Италіи. Г-жа Лотти пріѣхала къ намъ прямо изъ Италіи, не побывавъ еще ни въ Парижѣ, ни въ Лондонѣ, а потому Петербургу предстоитъ обязанность выдать ей дипломъ на европейскую извѣстность. Мы

обрадовались, когда наша публика, по собственному побуждению а не вслѣдствіе безмѣрныхъ похвалъ иностранныхъ журнальныхъ крикуновъ, отдала полную справедливость таланту г-жи Лотти.

Дебютъ этой пѣвицы принадлежитъ къ числу блистательнѣйшихъ. Послѣ нѣсколькихъ тактовъ первой аріи, слушатели осыпали ее громкими, продолжительными рукоплесканіями, которыя постоянно повторялись до конца оперы. Дѣйствительно, г-жа Лотти замѣчательная пѣвица. Она обладаетъ сильнымъ обширнымъ голосомъ (чистымъ сопрано *sforzato* — высокимъ). Не смотря на свою силу, голосъ чрезвычайно пріятенъ и мягокъ; въ особенности замѣчательнъ верхній регистръ. При изумительной силѣ голоса, *piano* (*piano*) г-жи Лотти замѣчательно, въ игрѣ ея много увлеченія. Конечно, строгій критикъ можетъ иногда замѣтить недостатокъ опыта и потребовать нѣкоторыхъ улучшеній собственно въ отношеніи методы, но вспомнимъ, что г-жа Лотти еще очень молода и нѣтъ сомнѣнія, что съ каждымъ годомъ будетъ совершенствоваться, хотя и теперь она уже стоитъ на ряду съ замѣчательными драматическими пѣвицами. Благодаря г-жѣ Лотти, мы открыли въ партіи Гевы много прелестей, донынѣ намъ неизвѣстныхъ. Такъ напр. *Brindisi* (застольная пѣснь втораго дѣйствія) исполнена была съ такою граціею, наивностію и вѣрностію характера, что слушатели были въ восторгѣ. Въ финалѣ того же дѣйствія, не смотря на большой оркестръ и хоры, нельзя было не замѣтить сильныхъ звучныхъ нотъ, взятыхъ г-жею Лотти полною грудью. Сцена сонambuлизма передана была тоже высокохудожественно.

Съ такимъ же успѣхомъ г-жа Лотти исполнила сопранную партію въ Ломбардахъ, Ернани и Волшебномъ Стрѣлкѣ. Она сдѣлалась рѣшительно любимцею публики. Возобновленіе оперы «Ломбарды» доставило всѣмъ истинное удовольствіе. Г-жа Лотти и Тамберликъ много содѣйствовали успѣху ея въ нынѣшнемъ сезонѣ. Появленіе г-жи Лотти въ Волшебномъ Стрѣлкѣ возбудило всеобщее любопытство. Серіозный, классическій характеръ Веберовской музыки рѣзко отличается отъ такъ пазываемой новой школы, главнымъ представителемъ которой Верди, и мы признаемся вошли въ залу Большаго Театра съ нѣкоторымъ недоумѣемъ, полагая что прелестная наша италіанская пѣвица не выдержитъ характера, отличающаго безсмертное произведеніе знаменитаго нѣмецкаго композитора. Съ удовольствіемъ отдаемъ справедливость. Г-жа Лотти исполнила свою партію прекрасно. Анданте втораго дѣйствія передано было съ вдохновеніемъ, безъ всякихъ измѣненій; слѣдующее за тѣмъ аллегро, составляющее главнѣйшій финальный мотивъ знаменитой Веберовской увертюры, г-жа Лотти исполнила съ блескомъ, увлеченіемъ и энергіею, и хотя въ нѣкоторыхъ мѣстахъ замѣтенъ былъ характеръ чисто италіанскій —

бравурный, но вообще г-жа Лотти доставила исполненіемъ партіи Агаты всѣмъ истинное удовольствіе. Подобное исполненіе сдѣлало бы ей честь на любомъ нѣмецкомъ театрѣ и, кажется, это самая лучшая похвала для нашей даровитой артистки.

Кромѣ этихъ оперъ по настоящее время давали: Любовный напитокъ, Риголетто, Пуритане, Донъ-Пасквале, Волшебный Стрѣлокъ, Севильскій Цирюльникъ и новую оперу Верди Трубадуръ (*). Опера эта имѣла у насъ, какъ и вездѣ, большой успѣхъ. Тутъ въ полномъ блескѣ обнаруживается замѣчательный талантъ маэстро Верди и переворотъ въ направленіи и характерѣ его композиціи. Направленіе это впрочемъ уже сильно замѣтно было въ Риголетто. Страсть къ сильной, оглушительной оркестровкѣ постепенно исчезаетъ и замѣтно принимаетъ вообще характеръ благоразумный. Въ Трубадурѣ много эффектныхъ и удачныхъ мѣстъ, полныхъ вдохновенія и колорита, въ особенности замѣчательно четвертое дѣйствіе. О достоинствахъ и недостаткахъ этой оперы въ самомъ непродолжительномъ времени напечатана будетъ въ Вѣстникѣ отдѣльная статья, а теперь скажемъ только, что мы вынесли самое пріятное впечатлѣніе. Исполненіе оперы было превосходно; и не удивительно: главныя роли приняли на себя г-жи Бозіо, де-Мерикъ-Лаблашъ, г-да Тамберликъ и де-Бассини.

Но виноваты, мы еще ничего не сказали о дебютахъ г-жи Бозіо, прѣхавшей къ намъ съ европейскою извѣстностію. Г-жа Бозіо то же молода и въ полномъ блескѣ своей артистической карьеры. Для перваго дебюта своего она избрала Риголетто, выборъ по нашему мнѣнію не совсѣмъ удачный. Партія Жильды не довольно рельефна, чтобъ могла вполне выказать достоинства артистки. Кромѣ незначительнаго романса, она заключается почти вся въ *тогсеахъ d'ensemble* и съ перваго дебюта г-жи Бозіо нельзя было вывести полнаго заключенія объ ея талантѣ. Мнѣнія начали раздѣляться. Появленіе г-жи Бозіо въ Пуританахъ, Донъ-Пасквале, Трубадурѣ и наконецъ въ Севильскомъ Цирюльникѣ разрѣшили всѣ недоумѣнія; мы удостоверились, что огромная ея слава вполне заслуженная, что ангажементъ этой артистки для нашей оперы драгоцѣнное пріобрѣтеніе. Успѣхъ ея у насъ растетъ съ каждымъ представленіемъ, она принадлежитъ къ числу тѣхъ непогнхъ артистокъ, которыя свято уважаютъ искусство, не жертвуя имъ для какихъ либо мнимо-блистательныхъ пустыхъ эффектовъ, и потому если она не поражаетъ съ перваго раза, то безъ сомнѣнія съ каждымъ ея появленіемъ успѣхъ растетъ и становится положительнѣе.

Въ Трубадурѣ и въ особенности въ Севильскомъ Цирюльникѣ Г-жа Бозіо производитъ рѣшительный фуроръ. Мы въ восторгѣ отъ ея прекрасной методы, симпатичнаго голоса

(*) Въ послѣднее время давали Карла Смѣлаго, Луцію и Зару.

и благородной манеры. Она без сомнѣнія принадлежитъ замѣчательнѣйшимъ представительницамъ лучшей школы пѣнія (*la belle école*) и въ настоящее время занимаетъ въ этомъ отношеніи едва ли не первое мѣсто. Голосъ ея хотя и не силенъ, но до того полонъ и ровенъ, что не теряется даже въ самыхъ сильныхъ мѣстахъ, тембръ симпатичный къ высшей степени; прибавьте къ тому гибкость голоса, легкость, съ какою она исполняетъ самыя большія трудности и вѣрность интонацій, то и не удивительно, что меломаны наши съ каждымъ днемъ болѣе и болѣе въ восторгѣ. Трель ея замѣчательна. Одно изъ большихъ достоинствъ г-жи Бозіо то, что она свято уважаетъ идею композитора, и исполняя притомъ съ удивительною ловкостію самыя большія трудности, она остается постоянно спокойною и благородною; слушая ее, мы смѣло можемъ сказать, что слышали истинно прекрасное пѣніе безъ фокусовъ и преувеличеній — пѣніе классическое.

Г-жа Бозіо исполнила въ Трубадурѣ партію Елеоноры художественно въ полномъ значеніи этого слова; тоже можно сказать и о партіи Розины въ Цирюльникѣ (*). Между прочимъ, вальсъ Венцано и полька Алари произвели большой эффектъ. Въ исполненіи мы нашли много блеска и вкусу, въ особенности въ вальсѣ, нельзя было не замѣтить замѣчательной трели, выдержанной артисткою въ продолженіе нѣсколькихъ тактовъ съ удивительнымъ искусствомъ.

Хотя мы и намѣрены представить отдѣльный отчетъ о Трубадурѣ, не можемъ однакожъ не сказать еще нѣсколько словъ объ исполненіи партіи Цыганки, отличающейся особеннымъ характеромъ и колоритомъ. По нашему мнѣнію партія эта весьма трудна, какъ въ отношеніи драматическомъ такъ и музыкальномъ. Исполненіе приняла на себя г-жа де-Мерикъ-Лаблашъ и заслужила всеобщее одобреніе. Мы имѣли случай ближе оцѣнить прекрасный талантъ г-жи де-Мерикъ. До-сихъ-поръ мы привыкли ее видѣть въ контральтовыхъ партіяхъ довольно незначительныхъ и хотя отдавали ей полную справедливость, не имѣли однакожъ вѣрнаго понятія о достоинствахъ этой артистки. Въ Трубадурѣ г-жа де-Мерикъ явилась самостоятельною, первостепенною пѣвицею и актрисой. Угрюмый, мстительный характеръ Цыганки передалъ ею мастерски. Она совершенно постигла мысль композитора и передала ее вѣрно съ истиннымъ драматизмомъ. Публика оцѣнила ее вполне и съ каждымъ представленіемъ вознаграждаетъ ее безпрестанными рукоплесканіями. Кромѣ г-жъ Бозіо и Лотти, составъ оперы прошлагодней. Г-жа Марай также отличная пѣвица, трудолюбивая, добросовѣстная и постоянно полезная. Въ нынѣшнемъ году она исполнила партію Адины въ Любовномъ на-

питкѣ и за болѣзнію г-жи Бозіо и Лотти, Норины въ Донъ-Пасквале и Агаты въ Волшебномъ Стрѣлкѣ. Мы всегда отдавали и отдаемъ полную справедливость прекрасной методѣ и вообще основательнымъ музыкальнымъ познаніямъ г-жи Марай, достоинства которой оцѣнены всеми истинными знатоками. Если въ Любовномъ напикѣ она не имѣла полного успѣха, то это неудивительно: публика еще живо помнила въ этой оперѣ замѣчательную вокализацию г-жи де-Лагранжъ... По нашему мнѣнію, она исполнила партію Адины и Норины вполне удовлетворительно. Въ Волшебномъ Стрѣлкѣ она вполне доказала свои блистательныя музыкальныя способности: почти безъ репетицій она съ увлеченіемъ и знаніемъ дѣла исполнила трудную партію Агаты. Г-жа Марай образовалась почти у насъ и съ каждымъ годомъ дѣлаетъ замѣчательные успѣхи.

Г-нъ Лаблашъ, этотъ гениальный, великій артистъ, кажется никогда не состарится, сохранилъ всю силу своего громоваго голоса, метода его все та-же, образцовая, онъ все тотъ-же отличный актеръ, однимъ словомъ г-нъ Лаблашъ принадлежитъ къ числу тѣхъ замѣчательнѣйшихъ людей, которые трудятся съ постоянною пользою для искусства до гробовой доски.

Г-нъ Тамберликъ, нашъ энергическій теноръ, все удивляетъ своими сильными грудными нѣтами; онъ пѣлъ съ особеннымъ успѣхомъ въ Трубадурѣ. Мы слышали, что съ окончаніемъ петербургскаго театральнаго сезона, онъ отправляется въ Рио-Жанейро, гдѣ заключилъ весьма выгодный контрактъ. Г-нъ Кальцолари возвратился съ голосомъ, который по мнѣнію нашему сталъ еще симпатичнѣе и вмѣстѣ съ тѣмъ видимо пріобрѣлъ болѣе силы. Какъ вокалистъ, и по отличной методѣ своей онъ занимаетъ безъ сомнѣнія одно изъ первыхъ мѣстъ въ Европѣ. Роль Неморино въ Любовномъ напикѣ онъ исполняетъ съ такою задумчивостію и увлеченіемъ, что самыя взыскательныя слушатели постоянно привѣтствуютъ его громкими рукоплесканіями. Кромѣ Любовнаго напика онъ пѣлъ въ Пуритапахъ, Донъ-Пасквале, Ернани и Севильскомъ Цирюльникѣ, котораго давали въ его бенефисъ. Тутъ онъ въ полномъ блескѣ выказываетъ свою замѣчательную вокализацию, отличную методу. Оперы России какъ бы созданы для него, и не смотря на то, что партію Альмавивы исполняли у насъ Рубини и Маріо, г-нъ Кальцолари имѣлъ большой, вполне заслуженный успѣхъ.

Г-нъ де-Бассини занимаетъ въ нынѣшнемъ году обширный репертуаръ. Кромѣ собственныхъ партій онъ принялъ на себя по болѣзни г-на Ронкони и исполненіе ролей прежде имъ занимаемыхъ. Г-нъ де-Бассини съ каждымъ годомъ имѣетъ у насъ болѣе и болѣе успѣха; его сильный и вмѣстѣ съ тѣмъ симпатичный голосъ (баритонъ) не можетъ не нравиться.

(*) Исповненіе Цирюльника въ нынѣшнемъ году замѣчательно. Г-жа Бозіо, Лаблашъ, Кальцолари, де-Бассини и Тальяfico исполнили въ совершенствѣ чудное произведеніе России. Въ отдѣльной статьѣ о Цирюльникѣ мы поговоримъ о каждомъ изъ нихъ.

По характеру голоса своего г-нъ Де-Бассини драматическій пѣвецъ, пѣніе широкое (*chant large*) идетъ ему болѣе, чѣмъ легкое фюртурное, однакожъ онъ исполняетъ съ успѣхомъ и комическія роли, какъ на примѣръ Фигаро. Съ особеннымъ тоже успѣхомъ онъ исполнилъ трудную партію Риголетто.

Опытный и отличный нашъ дирижеръ г-нъ Бавери по прежнему управляетъ оркестромъ съ свойственнымъ ему знаніемъ дѣла и увлеченіемъ. Составъ нашей оперы безъ сомнѣнія одинъ изъ лучшихъ въ Европѣ. Конечно и солнце не безъ пятенъ и въ исполненіи той или другой оперы могли встрѣчаться недостатки, о которыхъ мы умолчали, потому, что они составляютъ предметъ строго-критической статьи.

Русская наша опера дѣлаетъ въ нынѣшнемъ году большіе успѣхи. Наша заботливая Дирекція не упускаетъ никакого случая, чтобы поддержать отечественные наши таланты и мы душевно желаемъ быстрого ихъ развитія. У насъ есть и композиторы и голоса и, безъ сомнѣнія, со временемъ можетъ образоваться прекрасная русская опера. Самое важное пріобрѣтеніе для нашей русской сцены безъ сомнѣнія г-нъ Сетовъ. Молодой этотъ теноръ успѣлъ уже пріобрѣсти извѣстность за границею и именно въ Италіи — колыбели пѣнія. Онъ дебютировалъ у насъ въ роли Эдгара (въ *Лучіи*) и убѣдилъ насъ, что онъ заслужилъ ту извѣстность, которую пріобрѣлъ въ Италіи.

Не дѣлаемъ никакихъ сравненій, но съ полнымъ убѣжденіемъ причисляемъ г-на Сетова къ разряду лучшихъ теноровъ. У него довольно сильный, пріятный голосъ, много выраженія и жизни. Кромѣ *Лучіи* мы слышали его въ *Страдальцѣ Флотова* и были свидѣтелями самаго лестнаго пріема, сдѣланнаго ему публикою, которая, какъ видно, присоединила его къ числу своихъ любимцевъ. Желательно-бы послушать его въ произведеніяхъ отечественныхъ композиторовъ.

По хореографической части у насъ знаменитая Фанни Черрито, прославившаяся во всей Европѣ. Она прославилась не только какъ танцовщица, но и постановкою нѣсколькихъ прелестныхъ балетовъ. Черрито родомъ Неаполитанка. Рассказываютъ, что день ея рожденія былъ днемъ дебюта въ Неаполѣ Фанни-Эльслеръ. Наружность ея очаровательная, огненная а это важное условіе для представительницы хореографическаго искусства. Кажется, Альфонсъ Карръ сказалъ когда-то, что актриса не имѣетъ права не быть красавицей.

Г-жа Черрито дебютировала у насъ въ новомъ балетѣ *Жерро*, *Армиды*, постановка котораго въ высшей степени великолѣпна, но балетъ этотъ былъ приготовленъ до ея пріѣзда, и потому роль *Армиды* не пришлась вполне по характеру таланта знаменитой танцовщицы. Не смотря на то,

она представила однакожъ намъ случай оцѣнить ея огромный талантъ. Въ послѣдствіи мы видѣли ее въ характеристическихъ испанскихъ танцахъ, въ балетѣ *Мечта художника* и *Маркизантъ* и удостовѣрились, что знаменитость, пріобрѣтенная г-жею Черрито, вполне заслуженная. Не будемъ распространяться о новомъ балетѣ, который безъ сомнѣнія всѣ уже видѣли; одни отъ него въ восторгѣ, другіе имъ недовольны; это дѣло вкуса; по нашему мнѣнію хотя и тутъ много фантазіи, много прекрасныхъ мѣстъ, балетъ этотъ слабѣе прочихъ произведеній даровитаго балетмейстера Перро.

По настоящее время мы имѣли случай вывести полное и положительное заключеніе о талантѣ г-жи Черрито и смѣло можемъ утверждать, что она имѣетъ полное право считаться на ряду съ Фанни Эльслеръ, Таліони. Сравненія дѣлать не будемъ: характеръ таланта Черрито самостоятельный, оригинальный, но въ своемъ родѣ она стоитъ на первомъ планѣ.

Ея танцы исполнены фантазіи, позы ея въ высшей степени граціозны, лице воодушевленное, пламенный взглядъ, все это носитъ отпечатокъ поэзіи, прелести и убѣждаетъ насъ, что Фанни-Черрито танцовщица-художница.

Если вамъ вздумается слѣдить за ея (жестами) движеніями, вы поймете все: это разговоръ ясный, увлекательный — разговоръ поэтический, — вы видите предъ собою замѣчательнѣйшую представительницу мимическаго искусства.

Въ строго-хореографическомъ отношеніи, Черрито придаетъ своимъ танцамъ тоже особый отличный характеръ, и тутъ играетъ фантазія, и тутъ она пренебрегаетъ сухими формами, ее можно сравнить съ поэтомъ, который съ воодушевленіемъ читаетъ свои стихи, пренебрегая часто преувеличенными, холодными требованіями грамматики. Танцы, исполненныя г-жею Черрито (*Gitana*, *Madrilaine*), постоянно вызываютъ восторгъ публики и всѣ истинные знатоки отдають ей полную справедливость.

Составъ нашей балетной русской труппы безъ сомнѣнія одинъ изъ лучшихъ въ Европѣ. Многія изъ нашихъ танцовщицъ первоклассные таланты. Любой театръ позавидовалъ бы талантамъ, каковы г-жи Прихунова, Ришардъ, Петипа (Суровщикова), Амосова и мн. др. — Г-жа Ришардъ становится любимцею публики, сила и ловкость ея въ позахъ удивительны, въ этомъ отношеніи она достигла высшей степени совершенства и если г-жа Ришардъ обратитъ еще нѣсколько болѣе вниманія на пластическую часть хореографическаго искусства, то безъ сомнѣнія станетъ на ряду съ замѣчательнѣйшими его представительницами. Не можемъ еще умолчать о прелестной дебютанткѣ, молодой танцовщицѣ г-жѣ Муравьевой; она предстала предъ публикой въ *Армидѣ* въ роли амурчика и имѣла блистательный успѣхъ. У г-жи Муравьевой всѣ данныя сдѣлались знаменитостью; первый шагъ сдѣланъ, а остальное зависитъ отъ нея.

Публика наша, отдавая справедливость вновь появившимся артистамъ, не забываетъ и прежней нашей знакомой г-жи Еммы, замѣчательный талантъ которой у насъ

давно уже оцѣнили. Въ Фаустѣ и Газельдѣ она постоянно удостоивается самаго лестнаго приѣма.

М. РАППАПОРТЪ.

СОНАТА «QUASI FANTASIA».

27-е сочиненіе Бетховена.

Отрывокъ изъ новаго сочиненія А. Д. Улыбышева.

(Переводъ съ французскаго).

Есть произведенія, которыя роляся подъ созвѣздіемъ особенно благоприятными для генія. Для того, чтобъ стать въ числѣ твореній образцовыхъ, они даже нисколько не нуждаются въ критической оцѣнкѣ, потому что имъ давно уже произнесенъ приговоръ судомъ, болѣе опредѣлительнымъ, болѣе вѣрнымъ чѣмъ критика, — судомъ всеобщаго чувства: на нихъ, отъ рожденія, лежитъ печать безсмертія и только они пользуются самымъ рѣдкимъ, чуднымъ преимуществомъ правиться и посвященнымъ и профанамъ, — правиться на все время, пока будутъ на свѣтѣ уши, чтобъ слушать, — сердца, чтобъ любить и страдать.

Читатель легко догадается, что это предисловіе клонится къ сонатѣ *Cis moll* (а не другой «quasi fantasia» *Es dur* — подъ тою же цифрою ор. 27). Мнѣ хотѣлось бы пройти эту сонату *Cis-moll* совершеннымъ молчаніемъ; что о ней сказать, какъ развѣ не то, что когда я слушалъ ее — плакалъ, плакалъ какъ многіе другіе, въ томъ числѣ и Гекторъ Берлиозъ, какъ онъ объ этомъ рассказываетъ въ своемъ музыкальномъ путешествіи, — по случаю исполненія Листомъ «Адажіо» этой сонаты. Вездѣ, значить, она производитъ одинаковое впечатлѣніе.

Бетховенъ посвятилъ эту сонату Джульеттѣ Гвиччарди, своей возлюбленной. Памятникъ любви, который онъ хотѣлъ создать этою сонатою, очень естественно обратился — въ мавзолей. Для такого человѣка какъ Бетховенъ, любовь не могла быть ничѣмъ другимъ, какъ надеждою загробною и скорбью, душевнымъ трауромъ здѣсь на землѣ. Адажіо выражаетъ именно эту скорбь, эту безутѣшную печаль любви, которая, вдали отъ всякихъ земныхъ помысленій, живетъ только своимъ внутреннимъ чувствомъ, какъ пламя ничѣмъ не питаемое. — Изъ нѣдръ гробовой гармоніи — (арпеджіи тріолетамъ въ правой рукѣ, между тѣмъ какъ басъ медленно спускается до самыхъ глубокихъ ступеней фортепианной гаммы) — является по временамъ мелодическая фраза, которая будто сама собою рождается изъ послѣдованія аккордовъ, и тотчасъ же опять въ нихъ исчезаетъ. Такъ блѣдный ликъ луны то блеснетъ на минуту, то опять скроется въ мрачныхъ облакахъ, которыя бѣгутъ и затмѣваютъ его своими волнами. Какъ грандіозны, но вмѣстѣ и какъ печальны эти перемежающіяся фразы пѣнія, будто навѣяныя эоловой арфой! Фразы эти только тогда соединяются въ полную мелодію, когда пѣніе, высказавъ свою жалобу, постепенно замираетъ. Программа поэтической мысли, вызванная этимъ возвышеннымъ плачемъ для душевнаго ока

принимаетъ видъ надгробнаго памятника. Будто видишь колоссальную гробницу среди пустынной равнины: серпъ луны блѣдно освѣщаетъ памятникъ, уныло вопрошаемый геніемъ печали. Мелодическіе стоны приносятся изъ гробницы, будто отвѣты печальной тѣни. Когда наконецъ она замолкла, въ послѣднихъ шести тактахъ остаются только постоянныя тріоли акомпанимента и гулъ глубокихъ басовъ, — всепокрывающій голосъ смерти, пронизывающій цѣлое адажіо отъ его начала до конца.

Пробѣгите цѣлое собраніе сонатъ Бетховена и вы не найдете ничего выше по выраженію, какъ это адажіо, одно изъ самыхъ простыхъ по фактурѣ. Можно подумать, что авторъ, поглощенный меланхолическою думою, почти машинально касался клавишъ, ни сколько даже не помышляя объ результатѣ такой дивной импровизаціи!

Между адажіо этой сонаты и ея «presto agitato» есть очевидное родство, но вмѣстѣ и очень рѣзкій контрастъ. Въ страсти есть свои извѣстные фазисы: — одинъ изъ весьма частыхъ: — быстрый переходъ отъ затишья къ бурѣ. Душа, повидимому искорная судьбѣ, но въ самомъ дѣлѣ только усыпленная, пробуждается отъ жгучаго отчаянія и возмущается противъ рока, который своею жегізною рукою склонилъ было ее къ покорности. Въ Бетховенѣ, чаще, чѣмъ въ комъ другомъ, должны были встрѣчаться подобныя минуты. Свидѣтельствуемъ объ томъ — presto, о которомъ рѣчь идетъ. Послѣ смертельнаго унынія въ адажіо — это presto — самая энергическая реакція. Въ немъ два мотива, отвѣчающіе двумъ разнымъ характерамъ чувства, противоположнымъ, но сливающимся: отчаяніе и умиленіе, — или, пожалуй, — упреки судьбы и жалоба. Первый мотивъ — стремительный, бурливый пассажъ, который поднимается — не скажу: какъ «потокъ раскаленной лавы» — * лавы имѣетъ привычку не подниматься, а спускаться, нѣтъ, просто, поднимается — шестнадцатыми, чтобъ обрушиться каждый разъ на двухъ аккордахъ, полныхъ, но отрывистыхъ, отвѣсныхъ и грозныхъ какъ два утѣса. — Другая тема въ presto, безпрестанно перемежающаяся съ первою, но все подъ разными ритмическими и гармоническими измѣненіями. — мелодія исполненная самой проникающей, самой чарующей нѣжности. Такими простыми средствами Бетховенъ достигъ здѣсь той особенной энергіи, которою отличается финалъ симфоніи Моцарта — G-moll: въ такихъ несложныхъ формахъ онъ излилъ свой гнѣвъ и свое отчаяніе, разлазилъ весь родъ людской подъ бременемъ своихъ упрековъ судьбѣ но вмѣстѣ не переставая плакать, какъ ребенокъ, который проситъ прощенія у своей матери.

Въ эту эпоху своей дѣятельности Бетховенъ еще не отвергалъ Моцартовскаго правила, что музыка, даже при выраженіи самыхъ ужасныхъ положеній души, не должна переставать быть музыкой, должна постоянно пѣнять слухъ. Такимъ образомъ это «presto agitato» образецъ сильно патетическаго выраженія, вышло вмѣстѣ и одною изъ самыхъ блистательныхъ пьесъ для фортепиано. Я слышалъ, какъ ее исполнялъ у меня г. Антонъ Контекскій, и смѣю увѣрить, что подъ перстами такого виртуоза это чудесное

(*) Выраженіе г. Лещи.

произведеіе показывало торжество инструмента, а никакъ не его *кончину*, или агонію какъ сказалъ одинъ критикъ.

Позабываю сказать, что въ этой сонатѣ есть еще *скерцо*, въ мажорѣ главнаго тона, но изображенномъ діэзами, а не бемолями (*Des dur*). Нельзя не удивиться, какъ тутъ замѣшалось это *скерцо*, не имѣющее никакого отношенія ни къ предъидущему, ни къ послѣдующему. Это *цвѣтокъ между двухъ пропастей*, сказалъ Листъ. Пожалуй! Но такое мѣсто, я полагаю, не слишкомъ эффектно для цвѣтка, такъ что съ этой стороны метафора г. Листа можетъ быть и не лишена вѣрности.

ПЕРЕВЕЛЪ А. СЪРОВЪ.

НЕДАВНО-ИЗДАННЫЯ МУЗЫКАЛЬНЫЯ СОЧИНЕНІЯ.

1. Необходимый руководитель для піаниста. Ежедневныя упражненія на фортепіано, сочиненіе *Антоня Контскаго*, соч. 100, Новое дополненное изданіе. Спб. у Деноткина.

Это сочиненіе первоначально написано по французски (*L'indispensable du pianiste*) и посвящено Е. В. Королю Прусскому. Теперь оно является въ новомъ изданіи съ прибавленіемъ русскаго перевода (весьма-исправнаго).

Чтобы вѣрно судить о пользѣ, о цѣлесообразности методы или школы для какого-нибудь отдѣльнаго инструмента, (а къ школамъ же надо причислить и всѣ «ежедневныя упражненія» и «руководители» и т. д.) должно подробно сравнить вновь появляющуюся методу съ прежними, пользующимися знаменитостью. Такъ и теперь слѣдовало бы упражненія, сочиненныя г. Контскимъ, провѣрить съ методами и этюдами, напримѣръ, Крамера, Гуммеля (въ его большой школѣ) и др., но такое сравненіе и результаты его требовали бы больше времени и больше мѣста, чѣмъ сколько возможно для насъ въ тѣсныхъ рамкахъ этого листка. Можно сказать одно: такой первоклассный виртуозъ какъ г. А. Контскій навѣрное не выпустилъ бы въ свѣтъ «упражненій», сочиненныхъ имъ для себя самаго (какъ онъ говоритъ въ предисловіи), еслибъ не убѣдился въ ихъ пользѣ для учащихся на фортепіано. Г. Контскій прошелъ, безъ сомнѣнія, всѣ лучшія методы, просмотрѣлъ со вниманіемъ всѣ *Etudes*, *exercices* въ огромномъ количествѣ напечатанныхъ, особенно въ послѣднія 40 или 50 лѣтъ. Онъ, слѣдовательно, убѣдился, что найденные имъ способы упражнять пальцы, придать имъ ровную бѣглость и ровную силу—во многомъ лучше, удобнѣе, дѣльнѣе прежнихъ способовъ. Ему, какъ говорится, и книги въ руки. Онъ самъ упражняется этимъ способомъ; — пусть же, кто желаетъ дойти до такой виртуозности, во всемъ слѣдуетъ его примѣру, его образцу — а такъ какъ, изъ числа учащихся на фортепіано, конечно всѣ безъ исключенія желали бы хоть сколько нибудь прибавиться въ виртуозности г. Контскаго, то, значитъ, весьма можно смѣло рекомендовать этого «необходимаго руководителя». Такая рекомендація будетъ сверхъ того совершенно согласна съ свидѣтельствомъ профессоровъ Парижской Консерваторіи (Обера, Адама, Циммермана, Карафы), напе-

чатаннымъ вслѣдъ за заглавіемъ. Такъ, напримѣръ, г. Циммерманъ говоритъ, что эта метода не можетъ быть не хороша и не полезна — уже по тому одному, что она — метода г. Контскаго. можно прибавить, что виртуозность—великій авторитетъ въ дѣлѣ — виртуозности.

Въ предисловіи къ этому новому изданію «Руководителя» авторъ чрезвычайно ловко и съ замѣчательною язвительностью отдѣлывается тѣ способы учить игрѣ на фортепіано, гдѣ въ подмогу принимаются разныя машинки (*guide — mains, dactylions, pianos muets*). За тѣмъ слѣдуетъ объясненіе умѣнья «ударять по клавишамъ» — или непереводаемое слово «*le toucher*»; тутъ же вмѣстѣ сообщаются очень вѣрные совѣты, какъ піанистъ долженъ сидѣть, какъ держать руки и т. д., что гораздо важнѣе чѣмъ воображаютъ. Въ отгѣлкахъ «*toucher*» надо замѣтить одинъ особый, — одинъ изъ главныхъ эффектовъ исполненія самаго г. Контскаго — это — «*carezzando*», когда пальцы скользятъ по клавишамъ, будто гладятъ, ласкаютъ ихъ. — Всѣ совѣты объ исполненіи проникнуты, кромѣ глубокаго знанія дѣла, горячею любовью къ высокому искусству, такъ часто злоупотребляемому въ наше время.

О собственно — технической части т. е. о потныхъ примѣрахъ я могу сообщить здѣсь только немногія бѣглыя замѣчанія.

Всѣ упражненія, написанныя въ одномъ тонѣ или въ одномъ ладу (*Tonart*) — именно *C*. — Авторъ объясняетъ резоны этого на 65 стр. (*le Résumé*). Первая причина, что въ тонѣ *C* подстановка большого пальца труднѣе чѣмъ въ другихъ тонахъ. Вторая причина: желаніе заставить учащихся самихъ переложить всѣ упражненія во всѣ остальные 11 тоновъ, съ ихъ минорами, послѣ того какъ они будутъ хорошо заучены въ тонѣ *C*. — Нельзя не согласиться съ авторомъ и нельзя не похвалить его особенно за желаніе развивать въ піанистахъ кромѣ механизма и музыкальность вообще (*leur organisation intellectuelle*) — слишкомъ часто пренебрегаемую иными виртуозами. Но нельзя также не замѣтить нѣкоторой неточности при такой методѣ: заставляя ученика самого переложить данныя этюды во всѣ другіе тоны. При перемѣнѣ тона перемѣнится и положеніе пальцевъ, — *doigté* будетъ уже не то, которое означено авторомъ. Какъ же отгадаетъ его ученикъ? — Вотъ, по моему мнѣнію, единственный существенный недостатокъ методы г. Контскаго. Онъ мнѣ возразитъ на это, что гаммы (мажорныя и минорныя) прописаны имъ съ означеніемъ *doigté*, — и что этого онъ считаетъ достаточнымъ для ученика. По моему убѣжденію, этого мало. И кромѣ гаммъ, въ очень многихъ пассажахъ упражненій, — при переложеніи встрѣтятся необходимыя перемѣны въ *doigté*. Прибавьте къ этому, что тонъ *C*, не совсемъ ловкій въ отношеніи расположенія пальцевъ въ гаммѣ, — самый удобный для чтенія (по отсутствію знаковъ въ ключѣ) а когда въ другихъ тонахъ, при какихъ нибудь пяти бемоляхъ или шести діэзахъ (тоны, особенно любимые піанистами и весьма эффектные на фортепіано), — къ трудностямъ чтенія присоединится неизвѣстность *doigté*, ученикъ неминуемо запутается безъ опытнаго *устнаго* руководства; но быть можетъ у автора была мысль нарочно нѣсколько затруднить изуче-

не этюдовъ. Только чрезъ постоянный, упорный трудъ пріобрѣтается навыкъ, необходимый для виртуозности.

Минорныя гаммы писаны г. Контскімъ вездѣ съ отказами на секстѣ и септимѣ тона, напримѣръ въ *C moll* (а и b), когда идутъ вверхъ, и съ бемолемъ на септимѣ и на секстѣ (b и as) когда идутъ книзу. Такая гамма конечно общеупотребительна и придумана для облегченія головъ въ сольфеджіяхъ, — по типическая, строгая минорная гамма не совпадаетъ съ этою общеупотребительною. Въ строгомъ минорѣ секста *всегда* минорная, а септима *всегда* съ отказомъ (кверху ли идетъ гамма или книзу, т. е. во всякомъ случаѣ такъ: c, d, es, f, g, as, h, c — и назадъ: c, h, as, g и т. д. нѣсколько не пѣвучій интервалъ трехъ полутоновъ, (между as и h) составляетъ характеръ минора. И тысяча примѣровъ именно такой гаммы встрѣчаются у Баха, и у Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона. Встрѣтся она ученику, который твердо будетъ держаться своего руководителя, ученикъ подумаетъ, что она неправильная, не нормальная (тогда какъ именно — на оборотъ). Это замѣчаніе, впрочемъ, касается только до развитости музыкальнаго пониманія въ ученикѣ; со стороны механическаго исполненія и строгій и не строгій миноръ въ гаммѣ одинаковы.

Послѣ гаммъ идутъ собственно упражненія (exercices) — для каждой отдѣльной руки, потомъ для обѣихъ вмѣстѣ. Строгая методичность этихъ упражненій уже одна можетъ служить ручательствомъ ихъ пользы. Къ пассажамъ въ одной рукѣ другая прибавляетъ гармоническій акомпаниментъ. Это сдѣлано искусно и болѣею частію весьма красиво. Только въ № 8 упражненій (для правой руки) можно бы пожелать побольше чистоты въ контрапунктѣ. Тамъ въ послѣдованіи нотъ верхняго и нижняго голоса встрѣчаются сочетанія, не совсѣмъ оправдываемыя правилами. (Напримѣръ въ тактѣ *девятomъ* и слѣдующихъ до конца).

За этимъ упражненіемъ въ бѣглости (пассажи въ родѣ гаммъ) слѣдуютъ трели (по французски названо — *cadence*; а это, еще довольно-употребительное названіе надо бы окончательно замѣнить словомъ *trille*; *cadence* и безъ того имѣетъ очень много значеній въ музыкальномъ техническомъ языкѣ: *cadence, comme rythme; p. ex. danser en cadence — cadence, comme désinence harmonique, cadence plagale, par exemple; — cadence, comme ornement d'un point d'orgue dans un «concerto» etc).*

Упражненія въ треляхъ написаны, въ новой формѣ и безъ сомнѣнія чрезвычайно полезны.

Послѣ трелей идутъ хроматическія гаммы; гдѣ даны также образчики какъ играть ихъ секстами и терціями. Потомъ — арпеджіи. (Примѣры очень замѣчательны по нововъ и красивой гармоніи).

И эта отрасль обработана съ чрезвычайнымъ тщаніемъ.

За тѣмъ идутъ гаммы *терціями*, мажорныя и минорныя, потомъ упражненія въ пассажахъ *терціями* же (опять для каждой руки отдѣльно, потомъ для обѣихъ вмѣстѣ). Далѣе — этюды въ октавахъ и наконецъ — въ аккордахъ. Здѣсь очень примѣчательны примѣры отбивныхъ аккордовъ (*accords jetés*), которые ни въ какихъ прежнихъ методахъ не встрѣчаются.

Въ заключеніе г. Контскій говоритъ о необходимости для каждаго піаниста умѣть «прелюдировать» передъ начатіемъ пьесы — и для руководства въ этомъ сообщаетъ нѣсколько примѣровъ прелюдій (опять въ одномъ тонѣ C, — что здѣсь какъ нельзя болѣе кстати, потому что только чрезъ транспонированіе въ другіе тоны ученикъ познакомится съ безконечными гармоническими средствами своего инструмента). Прелюдіи автора написаны съ чисто-практическою цѣлью, но кромѣ того болѣею частію весьма красивы. Можно бы пожелать только отсутствія *самой первой* — это, ужъ чрезъ чуръ знакомое послѣдованіе аккордовъ (на тоникѣ, субдоминантѣ, доминантѣ и тоникѣ) — слишкомъ надоехло въ итальянскихъ операхъ (на неизбѣжное словечко «*felicità*» при концѣ каждой аріи и т. д.). Слѣдовало бы — для самой первой прелюдіи придумать что нибудь не менѣе простое, но менѣе избитое. Предпослѣдняя прелюдія (№ 13 *Scherzando*) по моему мнѣнію слишкомъ округлена, закончена, замкнута въ самой себѣ, такъ что походитъ на цѣлую отдѣльную пьесу и потому теряетъ характеръ такой прелюдіи, которая должна быть только маленькимъ вступленіемъ къ тому, что дальше будетъ. Послѣдняя (№ 14, *religioso*), на оборотъ, кончается слишкомъ *ex abrupto* можно бы ее протянуть нѣсколько — впрочемъ, это дѣло вкуса.

Чтобы завершить весь отзывъ въ немногихъ словахъ, нельзя не повторить еще разъ, что этотъ «Необходимый руководитель» по методичности изложенія и по прекраснымъ, тщательно обработаннымъ этюдамъ, вполне оправдываетъ свое названіе.

МОДЕСТЬ З—НѢ.

НОВОСТИ.

Парижъ. Парижская Опера серьезно озабочена не настоящимъ, оно какъ нельзя болѣе блестяще: но будущимъ. Еще два мѣсяца — и Г-жа Софія Крувелли, это солнце, озаряющее мелодическій горизонтъ Оперы, исчезнетъ съ него; такъ увѣряютъ покрайней мѣрѣ.

Найдетъ-ли дирекція Оперы пѣвицу, которая могла бы замѣнить ее? На свѣтѣ нѣтъ ничего невозможнаго. — Когда г-жа Тедеско оставила сцену Оперы, г-жа Штольцъ заняла ея мѣсто и если бы она добровольно не покинула сцены, то конечно могла бы съ блескомъ держаться на ней. Но г-жа Штольцъ скрылась, и мы сильно опасаемся, что едва ли найдется голосъ столь симпатичный, свѣжій, могущественный и испытанный въ искусствѣ пѣнія, какъ голосъ г-жи Тедеско. Мы знаемъ, что г. Кронье (директоръ Оперы) не чуждъ музыкальному движенію, происходящему въ Европѣ, онъ внимательно слѣдитъ за раждающимися извѣстностями и знаетъ сравнительную цѣну талантамъ, достигшимъ уже славы. Будемъ же довѣрчивы къ его умѣнью и твердости характера. Онъ доставилъ Оперѣ ея настоящій блескъ, и вѣроятно не допуститъ ея упадка.

Г-жа Пенко избрала для своего дебюта *Отелло*. Пѣвица эта, прославившаяся уже въ Италіи, предстала недавно на судъ парижской публики. Но исполненіи перваго нумера,

вся зала потряслась отъ рукоплесканій и восторгъ публики постепенно увеличивался. Г-жа Пенко была вызвана послѣ второго и третьяго актовъ и справедливая публика вполне оцѣнила ея высокій талантъ. Г-жа Пенко, одна изъ замѣчательнѣйшихъ представительницъ новой школы пѣнія, создала въ Римѣ, въ 1853 году, роль Леоноры въ *Трубадура* Верди. Эта роль выдвинула ее на первое мѣсто какъ актрису и какъ пѣвицу. Съ тѣхъ поръ она съ торжествомъ являлась на первыхъ сценахъ Италіи. Она еще молода и весьма привлекательной наружности. Голосъ ея, сопрано, въ полномъ блескѣ, свѣжій, симпатичный и звучный. Г-жа Пенко истинная находка для Итальянскаго Театра.

Г. Нери-Баральди, добровольно покинувшій сцену Французской Оперы исполнилъ роль Родриго съ необыкновеннымъ знаніемъ. Прекрасный этотъ теноръ принадлежитъ къ числу любимцевъ публики. Онъ исполнилъ какъ нельзя лучше арію Россини, вставленную во второмъ актѣ, тріо перваго акта и дуэтъ втораго.

Г. Каріонъ былъ замѣчателенъ мѣстами. Партитура *Отелло*, хотя нѣсколько низкая для его голоса, исполнена имъ весьма отчетливо. Ему громко рукоплескали. Г. Граціани былъ превосходенъ въ роли Яго. Онъ одинъ изъ лучшихъ баритоновъ настоящаго времени. Г. Анджелини (басъ) раздѣлялъ успѣхъ своихъ товарищей.

Еще недѣли за двѣ до возобновленія *Трубадура* на сценѣ Итальянской Оперы, всѣ мѣста и ложи были взяты. Публика наша восхищалась уже въ этой оперѣ двумя знаменитыми артистами, г-жей Бозио и г. Граціани, но появленіе г-жи Пенко и Маріо возбуждало всеобщее любопытство. Известно, что роль Леоноры написана для г-жи Пенко въ 1853 году. Всѣ ожидаютъ съ нетерпѣніемъ представленія *Трубадура*. Исполненіе этого образцоваго произведенія Верди поручено г-жамъ Борги-Мамо и Пенко и гг. Маріо, Граціони и Анджелини. Самъ маэстро присутствовалъ при репетиціяхъ и постановкѣ на сцену своего творенія. Дирекція театра съ своей стороны не пренебрегла ни чѣмъ, чтобы придать этой возобновленной оперѣ, столь нетерпѣливо ожидаемой, возможный блескъ. Директоръ, г. Кальцадо, для похороннаго гимна *Miserere*, пріобрѣлъ колоколъ удостоившійся почетной медали на нынѣшней всемірной выставкѣ. Колоколъ этотъ громадныхъ размѣровъ, стоилъ г. Кальцадо 5,000 франковъ.

— Эрнстъ, извѣстный скрипачъ, теперь въ Парижѣ. Въ концертѣ, данномъ этимъ первокласснымъ виртуозомъ въ Женевѣ, пѣла г-жа Женни Липдъ-Гольдсмитъ, которая теперь тоже въ Парижѣ. Сорокъ первыхъ представленій «Сицилійскихъ Вечерней» Верди доставили 419,560 франковъ сбора. Съ самаго открытія Оперы не было примѣра такихъ огромныхъ сборовъ.

— «Сицилійскія Вечерни» давались на одной недѣлѣ по три раза и постоянно театръ былъ полонъ.

— Танцовщица Розати въ «*La Fonti*» и *Фильтръ* прельщаетъ своимъ талантомъ и превосходной мимикой.

— Говорятъ о близкомъ дебютѣ г-жи Маріи Крувелли, сестры г-жи Софіи Крувелли, въ роли Фидесы въ *Осада Гетты*. Желательно, чтобы это сбылось скорѣе, ибо г-жа Марія

Крувелли, которую мы слышали въ Лондонѣ, обладаетъ прекраснымъ контраalto.

— Дѣвица Торнборгъ, играющая на флейтѣ съ большимъ совершенствомъ, пріѣхала въ Парижъ. Она намѣрена дать нѣсколько концертовъ, публичныхъ и частныхъ.

— Въ одномъ древнемъ замкѣ найдены недавно двѣ скрипки Кремонской школы. Первая, лучше сохранившаяся, превосходной работы Страдивариуса, другая Амати.

— Знаменитый скрипачъ Вьетанъ былъ недавно въ Парижѣ, проѣздомъ изъ Франкфурта въ Ліонъ, гдѣ онъ намѣренъ дать нѣсколько концертовъ. На пути онъ далъ концертъ на Стразбургскомъ театрѣ и произвелъ тамъ неописанный восторгъ. Весь театральнй оркестръ далъ ему серенаду и жители, собравшіеся подъ его окнами, восторженно изъявляли ему свое удивленіе.

— Г-жа Борги-Мамо огорчена извѣстіемъ о смерти своей матери. Это печальное событіе она узнала въ самый вечеръ послѣдняго представленія «Севильскаго цирюльника».

Берлинъ. Баритонъ Гильельми, которымъ двѣ зимы тому назадъ восхищался Парижъ, недавно пѣлъ передъ Берлинскимъ Дворомъ съ большимъ успѣхомъ. Онъ прибылъ изъ Кобленца, гдѣ, по желанію Принцессы Прусской, пѣлъ нѣсколько вечеровъ сряду, по поводу бракосочетанія Принца Баденскаго. Онъ пѣлъ также у Графа Шамбора, большаго знатока музыки, который заставилъ г. Гильельми исполнить восемь нумеровъ въ одинъ вечеръ, между прочимъ и арію *la Donna è mobile*, изъ *Риголетто*, переложенную для его голоса. Высокіе слушатели были въ восторгѣ отъ талантливаго артиста. Эту же арію Гильельми пѣлъ и предъ Королемъ Прусскимъ, который такъ былъ доволенъ исполненіемъ, что тотчасъ же приказалъ поставить *Риголетто* на сценѣ Итальянской Оперы въ Берлинѣ.

— Концертъ г-жъ Клары Шуманъ и Іохимъ былъ одинъ изъ самыхъ удачныхъ, какіе давались въ Берлинѣ, какъ по составу, такъ и по исполненію. Въ немъ превосходно выполнены были образцовыя творенія Бетховена, Шуберта, С. Баха, Моцарта и Карла Лове.

Веймаръ. Листъ занятъ сочиненіемъ ораторіи подъ названіемъ: «Дантъ.»

— 22 Октября (прошлаго года) въ день рожденія Листа давали на Альтенбургскомъ театрѣ комедію Штейнакера и пропѣта была кантата Корнеліуса, написанная имъ въ Вѣнѣ.

Пестъ. «Риголетто» производитъ фуроръ въ Пестѣ.

Вѣна. На зимній сезонъ ожидаютъ въ Вѣну г-жъ Клару Шуманъ, г-на Іоакимъ и Берліоза, который намѣренъ заняться выполненіемъ здѣсь своей трилогіи: *Младенчество Христа*.

Ливорно. На Ливорнскомъ театрѣ даютъ *Трубадура*, котораго прошлый годъ выполняли г-жи Пенко, Брамбилла, Бокарде и Колетти. Такія воспоминанія не могутъ не вредить артистамъ нынѣшняго сезона. Однако публика весьма благосклонна къ г-жѣ Кортези, которая болѣе актриса чѣмъ пѣвица, также и къ Бенчиму и Палкани. На другой день послѣ *Трубадура* давали *Травиату*, — новуу оперу Верди.

Туринь. Успѣхъ *Травиаты* возрастаетъ съ каждымъ днемъ. Не смотря на то, что дано четырнадцать представленій

этой оперы, стеченіе публики таково, что только за нѣсколько дней впередъ есть возможность получить мѣсто.

— Знаменитая пѣвица г-жа Пикколомини производитъ въ этой оперѣ небывалый фуроръ. Ни одна почти пѣвица не надѣлала въ Туринѣ столько шуму. Она составляетъ единственный предметъ разговоровъ Туринцевъ и прїѣздъ ея навсегда останется эпохой въ театральныхъ лѣтописяхъ города. Во время представленія, даннаго въ пользу раненыхъ солдатъ Крымской арміи, занавѣсъ, опускаясь, сорвался и грозилъ раздавить ее своею тяжестью, но къ счастью у ней нашлось довольно присутствія духа, чтобы уклониться во-время отъ страшной опасности. Трудно описать смѣненіе и ужасъ, выразившійся въ это мгновеніе на лицахъ всей публики. Раздался единодушный крикъ ужаса и опасенія за любимую пѣвицу. Но звѣзда Травіаты спасена и Туринцы любятъ ее каждый вечеръ все болѣе и болѣе.

Неаполь. На Неаполитанскомъ театрѣ Санъ-Карло появился въ Трубадурѣ молодой теноръ, Стефани, который производитъ большое впечатлѣніе въ этой оперѣ, рядомъ съ г-жами Медори, Паганини, гг. Колетти и Арати. Зала театра полна при каждомъ представленіи этой оперы, и молодой Стефани безъ сомнѣнія одинъ изъ главнѣйшихъ виновниковъ такого успѣха. Это артистъ, который рано или поздно будетъ въ Парижѣ.

Миланъ. Опера Мейерберга *Гвельфы и Гибеллины* дана была въ первый разъ на здѣшнемъ театрѣ de la Scala. Марини былъ восхитителенъ въ роли Рауля, Мадзини удивителенъ въ роли Марсея.

Лиссабонъ. Г-жа Спеція, теноръ Вольпини и Бартолини подоспѣли во-время въ Лиссабонъ, чтобы спасти театръ Санъ Карло отъ смертельной агоніи, въ какой онъ находился. Они появились въ первый разъ въ Травіатѣ въ табельный день, слѣдовательно публика должна была удерживаться отъ выраженія своего удовольствія, хотя исполненіе замѣчательнаго произведенія Верди было прекрасно. Но за то въ слѣдующій вечеръ г-жи Спеція и г. Вольпини вызвали необыкновенный фуроръ. Рукоплесканія, безчисленные вызовы повторялись безпрестанно, артисты были закиданы букетами и вѣнками.

Нью-Йоркъ. Анна де ла Гранжъ, примадонна Итальянской Оперы, получаетъ въ мѣсяцъ 17,000 франковъ содержанія.

ПЕРВОЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

ВАСИЛІА АНДРЕЕВНА КАРАТЫГИНА.

Умеръ знаменитый актеръ, приводившій въ восторгъ и умиленіе сердца своихъ зрителей; его похоронили съ искреннимъ сожалѣніемъ, сказали надъ его могилой трогательное надгробное слово, напечатали двѣ-три странички о драматическомъ его поприщѣ, три-четыре элегіи о незамѣимой утратѣ, и всѣ спокойны, какъ будто слѣдали свое дѣло. Правда, почитатели умершаго еще продолжаютъ вспоминать о немъ! Но такъ ли въ самомъ дѣлѣ вспоминается знаменитое

лице, слава нашего театра? Придетъ время, сойдутъ и они въ могилу со своими воспоминаніями; явится въ жизнь новое поколѣніе, и оправдаются слова: для актера нѣтъ суда въ потомствѣ. Да, его должны судить современники, чтобы передать свое сужденіе внукамъ. Но гдѣ же этотъ судъ? Что же молчатъ друзья и близкіе покойнаго? Зачѣмъ же они такъ безпечно смотрятъ въ будущее, которое непременно упрекнетъ ихъ за нерадѣніе и безпечность? Зачѣмъ же они такъ хладнокровны къ исторіи нашего театра, которая должна составлять нашу славу? Вотъ уже сто лѣтъ существуетъ у насъ театръ со своими собственными преданіями, со своею національною славой: Волковъ, Дмитревскій, Крутицкій, Плавильщиковъ, Шушеринъ, Яковлевъ шумно прошли одинъ за другимъ, учась одинъ у другаго; всѣ они составляютъ неразрывныя звѣнья нашего сценическаго искусства, всѣ они уже лица историческія; но много ли мы знаемъ о нихъ? гдѣ ихъ біографіи, которыя бы вполне намъ представили ихъ личности? Что теперь мы можемъ слѣдать изъ тѣхъ нѣсколькихъ фактовъ, которые перешли къ намъ отъ нашихъ отцовъ и дѣдовъ?

В. А. Каратыгинъ принадлежитъ къ числу тѣхъ знаменитыхъ актеровъ, которые долго составляютъ преданія сцены; ими живетъ и совершенствуется театръ. Во всякомъ искусствѣ есть свои преданія, какъ въ исторіи событія, которыя, выражая современные стремленія, въ то же время двигаютъ впередъ человѣчество; ими крѣпнеть народъ: зная свое прошлое, онъ бодрѣе и самоувереннѣе смотритъ на настоящее и въ будущее.

И такъ, пока не ушло время, позаботимся удалить отъ себя упреки нашихъ внуковъ, будемъ говорить все, что знаемъ объ отжившихъ знаменитыхъ личностяхъ нашего времени. Въ числѣ ихъ конечно не забудемъ и В. А. Каратыгина! Пусть его прїатели и близкіе не только вспоминаютъ о немъ въ своемъ кругу, но и записываютъ свои воспоминанія; пусть дѣлятся ими и съ нами, а не скрываютъ ихъ какъ кладъ, который рано или поздно наконецъ забудется и пропадетъ. Этимъ они окажутъ услугу и намъ, и потомству; этимъ они даже исполнятъ свой долгъ, какъ добрые граждане, которымъ дорога отечественная слава на всѣхъ поприщахъ. Этимъ наконецъ они выкажутъ свою любовь и уваженіе къ покойному и создадутъ ему памятникъ тверже мрамора. Мало сказать, что Каратыгинъ былъ превосходнѣйшій артистъ, создалъ роли Гамлета, Людовика XI и пр.; былъ человѣкъ честный, прямодушный, трудолюбивый, строгихъ правилъ и пр. и пр.; были и другіе артисты также честные, и прямодушные, и трудолюбивые; всѣ эти слова нисколько не удовлетворятъ насъ; они слишкомъ скудны для біографа. Нѣтъ, намъ нужны не эти общія выраженія. Припомните разныя мелочи изъ жизни артиста, припомните его сужденія въ залушевныхъ бесѣдахъ, его взгляды на искусства, на людей, на жизнь, его труды и заботы, радости и печали, не бойтесь обнаруживать его недостатки; этимъ вы не унижите артиста: каждому извѣстно, что нѣтъ человѣка безъ недостатковъ. Словомъ, представьте намъ личность Каратыгина въ мельчайшихъ чертахъ, и тогда по этимъ мелочамъ талантливый біографъ сумѣетъ создать художественную біографію, гдѣ воскреснетъ передъ вами

Каратыгинъ, какъ человекъ, какъ Русскій, какъ артистъ, и наконецъ какъ опредѣленная личность.

Припоминаю въ сію минуту интереснѣйшій «Дневникъ чиновника» г. Жихарева, напечатанный въ прошломъ году въ Отечественныхъ Запискахъ; тамъ всѣ мелочи выражаютъ намъ личности Дмитревскаго, Яковлева и др. ясные тѣхъ біографическихкихъ очерковъ, какіе у насъ были написаны до сихъ поръ: незначительныя встрѣчи, мимолетныя разговоры, разборъ игры въ нѣкоторыхъ пьесахъ, все, записанное на скорую руку по первому впечатлѣнію, представляетъ біографу драгоценныя матеріалы; въ нихъ же пойдетъ свой интересъ и каждый образованный русскій читатель. Невольно при этомъ желаешь, чтобы и другіе подражали г. Жихареву.

Здѣсь я представляю не свои собственные воспоминанія о В. А. Каратыгинѣ, которыхъ у меня нѣтъ, но то, что слышалъ отъ другихъ, близкихъ его знакомыхъ, и что нашелъ въ неизданныхъ матеріалахъ для исторіи русскаго театра, которые теперь у меня подъ руками.

Рѣшаюсь на это въ надеждѣ возбудить въ другихъ желаніе дополнить мою статью ихъ собственными воспоминаніями.

Имя Каратыгина стало звучать на русской сценѣ съ 1794 года въ лицѣ Андрея Васильевича, отца нашего знаменитаго артиста. Ораніенбаумскій уроженецъ, двадцатилѣтній юноша вышелъ въ этотъ годъ изъ театральной школы и вступилъ въ службу актеромъ Императорской драматической труппы съ жалованьемъ по 250 р. въ годъ. Въ одно время съ нимъ вышла изъ того же училища и вступила на сцену семнадцатилѣтняя дѣвица Александра Дмитриевна Перлова, съ жалованьемъ по 300 руб. въ годъ. Но она не долго носила свое родовое имя. Черезъ мѣсяцъ она была женою Андрея Васильевича Каратыгина. По случаю этой свадьбы новобрачнымъ данъ былъ бенедиктъ—трагедія Сумарокова Синавъ и Труворъ, въ которой роль Синава игралъ шестидесятилѣтній старецъ, знаменитый Дмитревскій, роль героини Ильмены исполняла Каратыгина; за всю эту роль осталась надолго. Сначала, какъ видно, А. В. Каратыгинъ исполнялъ не значущія роли, но въ послѣдствіи онъ съ успѣхомъ занималъ амплуа первыхъ любовниковъ въ комедіяхъ. Сама же г-жа Каратыгина постоянно играла первыя роли въ трагедіяхъ и комедіяхъ, и была цѣнима публикою. Такъ въ 1809 г. по случаю представленія драмы *Суммы*, общество Грековъ столь было восхищено и тронуту игрою А. Д. Каратыгиной въ роли Амасеки, что просило главнаго Директора театровъ Нарышкина передать артисткѣ въ знакъ ихъ благодарности жезлъ съ брилліантовыми украшеніями: надо замѣтить, что въ сказанной пьесѣ Амасека является предводительницею воиновъ съ жезломъ въ рукѣ.

Въ 1802 г. 26-го февраля родился Василій Андреевичъ. Очень попятно, что среди артистовъ рано начала разви-

ваться артистическая его натура. О подробностяхъ его воспитанія ожидаемъ разсказовъ отъ близкихъ его родственниковъ. Семейство Каратыгина часто посѣщало одинъ молодой человекъ, Ив. Сер. Посовъ, декламировалъ дѣтямъ сцены изъ разныхъ комедій и трагедій и тѣмъ возбуждалъ въ нихъ желаніе устроить домашній театръ (*). Особенно съ жаромъ ухватился за эту мысль четырнадцатилѣтній гимназистъ, Василій Андреевичъ. Получено согласіе родителей. По выбору самаго А. В. Каратыгина, режиссеромъ дѣтскаго театра назначенъ былъ г. Посовъ. Дѣти весело принялись за дѣло и въ короткое время были устроены маленькій театръ. Разумѣется для игры выбирались небольшія комедіи, въ которыхъ самъ г. Посовъ исполнялъ первыя роли, а прочія распредѣлялись между дѣтями и молодыми людьми, знакомыми въ семействѣ Каратыгиныхъ. Такъ, молодой академикъ Фурсовъ, князь Сумбатовъ, актеръ Соеницкій приняли на себя трудъ постановки декораций. Костюмы легко было достать изъ театрального гардероба, такъ какъ самъ А. В. Каратыгинъ въ это время былъ режиссеромъ русской придворной сцены. Представленія назначались по субботнимъ вечерамъ, когда всѣ были свободны отъ своихъ занятій.

Выборъ пьесъ былъ ограниченный, приспособленный къ средствамъ дѣтей—артистовъ, къ ихъ малочисленности, желанію забавляться. По просьбѣ и выбору В. А. Каратыгина разучили старинныя пьески: *Вечерній часъ, братомъ продавшая сестра* — и по желанію братьевъ его пародію на *Дмитрія Донскаго* Озерова, написанную капитаномъ Измайловскаго полка П. Н. Семеновымъ *Митюха Валадайской*, пущенную комедію И. А. Крылова *Трумфъ, Шалости Влюбленныхъ*, переводъ съ французскаго П. И. Хмѣльницкаго и другія. Въ числѣ зрителей находились: А. П. Оленинъ, И. А. Крыловъ, князь А. А. Шаховской, О. О. Кокоскинъ, М. Н. Загоскинъ, П. А. Катенинъ, извѣстный образованный литераторъ, дружбою котораго дорожилъ А. С. Пушкинъ, А. А. Жапартъ, также современный писатель, Ев. Ив. Колосова, извѣстная артистка, съ молоденькою дочерью Александрою Михайловною (въ послѣдствіи знаменитою Каратыгиною), М. И. Валберхова и др. — Не мудрено, что въ этихъ первыхъ выходахъ, молодой гимназистъ былъ не ловокъ, не проворенъ, имѣя при томъ еще не ровный мажоразвитый голосъ. Даже отецъ его, уже опытный актеръ, не угадалъ въ сынѣ будущаго таланта и объявилъ его неспособнымъ для театра. Такимъ образомъ въ перспективѣ молодаго человека, оканчивавшаго курсъ наукъ, стала представляться вмѣсто сцены гражданская служба. Въ 1817 году онъ поступилъ на службу во Временной Департаментъ Внѣшней Торговли и здѣсь получилъ первый чинъ.

Въ тотъ же годъ петербургская сцена лишилась своего знаменитаго Яковлева: не осталось на ней никого, кто бы могъ занять его мѣсто; правда, подавали надежды два молодые

(*) О всемъ этомъ сообщено намъ самимъ г. Посовымъ, поступившимъ въ 1820 г. въ театральную службу, бывшимъ потомъ театральнымъ бібліотекаремъ и помощникомъ режиссера, а нынѣ живущимъ въ отставкѣ.

актера, Сосницкій и Брянскій, но никто не могъ угадать, что зрѣтъ еще талантъ, который вполне замѣнитъ Яковлева.

Между тѣмъ Василій Андреевичъ, занимаясь службою, не оставлялъ своей мысли о театрѣ: страсть загоралась въ немъ все сильнѣе и сильнѣе. Благоразумный отецъ его, недоумѣвая этой страсти и считая ее за обыкновенное увлеченіе юности, удерживалъ ее порывы: онъ зналъ жалкое положеніе бездарнаго актера. Но всѣ его доводы были напрасны. Въ это время обратилъ вниманіе на страстнаго юношу молодой поэтъ, капитанъ Преображенскаго полка, Катенинъ, посѣщавшій семейство Каратыгиныхъ. Онъ держался болѣе новой, романтической школы, не задолго до этого возникшей въ нашей литературѣ, но въ послѣдствіи снова перешелъ на сторону классиковъ. Пламенный любитель театральнаго искусства, знатокъ европейскихъ литературъ, онъ любилъ декламировать трагическіе монологи изъ разныхъ пьесъ и декламировалъ прекрасно. Въ этомъ отношеніи онъ являлся соперникомъ извѣстному классикъ-писателю Гнѣдичу и князю Шаховскому, которые учили декламации молодыхъ людей, готовившихъ себя на сцену. Катенинъ сталъ заниматься съ Василіемъ Андреевичемъ и передавать ему тайны современной декламации. Тутъ-то, можетъ быть, молодой кандидатъ въ актеры выказалъ ясные признаки своего обширнаго таланта. По крайней мѣрѣ отецъ его сталъ благосклоннѣе смотрѣть на его страсть, присоединя къ наставленіямъ Катенина и свои собственные совѣты....

Наконецъ послѣ нѣкотораго времени участь молодого Каратыгина была рѣшена: увѣрили, что у него есть сценическій талантъ и позволили ему поступить на сцену. Онъ не задумался подать просьбу объ отставкѣ. Для перваго выхода была выбрана трагедія Озерова Фингалъ. Какъ въ прошедшемъ столѣтіи пробнымъ камнемъ для актеровъ были у насъ трагедіи Сумарокова и Княжнина, такъ въ это время трагедіи Озерова, преимущественно Эдипъ и Фингалъ.

Къ Фингалу въ то время публика имѣла особенное сочувствіе, можетъ быть по тому, что въ этой трагедіи уже нѣсколько отражалось романтическое вліяніе, хотя она и была написана еще въ 1805 году; но извѣстно, что послѣ *Сельскаго кладбища* Жуковскаго съ 1801 года романтизмъ сталъ по немногу вкрадываться въ наши литературныя стремленія. Конечно вдругъ онъ не могъ получить преобладанія, которое выказалось уже въ десятихъ годахъ. Озеровъ считается у насъ въ числѣ классиковъ, державшихся французской школы, и опъ въ самомъ дѣлѣ вѣровалъ въ ея непогрѣшимость, но не смотря на то, не могъ совершенно уберечься отъ новаго вліянія школы романтической, которая въ то время была въ разгарѣ въ Германіи и въ Англіи. Эдипъ въ этомъ случаѣ безукоризненнѣе всѣхъ его трагедій; въ другихъ же авторъ повидимому противъ воли, не замѣчая того самъ, увлекался романтическими порывами. Если въ трагедіи *Поликсена*, содержаніе которой взято изъ древняго классическаго міра, Озеровъ не могъ защитить себя отъ романтическаго вліянія, то тѣмъ труднѣе было ему сдѣлать это въ трагедіи Фингалъ, гдѣ содержаніе взято изъ Оссіановскихъ пѣсенъ, развившихся на романтической почвѣ; оно уже не могло совершенно сгладить своего ха-

рактера, не смотря на построеніе трагедіи по французскимъ образцамъ. Такимъ образомъ незамѣтно проникаютъ новыя стремленія въ произведенія даже тѣхъ писателей, которые и не думаютъ о нихъ, держась, по видимому, старыхъ преданій. Какъ скоро являются новыя потребности духовной жизни, онѣ распространяются, такъ сказать, въ самомъ воздухѣ: кто дышетъ, тотъ уже принимаетъ ихъ въ свое сердце, не замѣчая того самъ.

Разумѣется, молодой Каратыгинъ, какъ членъ новаго поколѣнія, не могъ не увлекаться новыми литературными стремленіями, представителемъ которыхъ былъ Жуковскій: романтизмъ сильнѣе натянутого французскаго классицизма могъ живить, увлекать и вдохновлять молодыхъ людей того времени. Въ послѣдствіи подъ этимъ вліяніемъ и развился талантъ Василія Андреевича. Вѣроятно, это же и заставило его предпочесть Фингала всѣмъ другимъ трагедіямъ, существовавшимъ тогда на нашей сценѣ. По крайней мѣрѣ можно сказать, что выборъ произошелъ не по совѣту наставника его Катенина. Катенинъ высоко ставилъ трагедіи Корнеля и Расина, но Озерова съ сожалѣніемъ причислялъ къ школѣ Вольтера, на которую смотрѣлъ очень неблагоклонно; въ трагедіи же Фингалъ онъ находилъ самые существенные недостатки.

3-го Мая 1820 года, былъ первый выходъ В. А. Каратыгина въ роли Фингала. Между театрами уже заранѣе были разнесены слухи о дарованіяхъ юнаго актера. Театръ наполнился современными судьями искусства. Всѣ съ нетерпѣніемъ слушали три первыхъ явленія, ожидая, когда появится дебютантъ. И вотъ наконецъ онъ выходитъ: огромнаго роста, безмѣрно худой, и отъ того чрезвычайно длинный, и блѣдный. Онъ начинаетъ говорить, и всѣ внимательно прислушиваются:

О мужественный Старикъ, ты зришь опять Фингала,
Котораго предъ симъ лишь слава зияла,
Котораго на брань кипѣла въ сердцѣ кровь,
Котораго сюда ведетъ теперь любовь,
Любовь души моей единственное чувство!
Краснорѣчивымъ быть — мнѣ чуждое искусство.
Во станѣ возвращенъ, воспитанъ на щитахъ,
Мое искусство все безстрашнымъ быть въ болахъ. и пр.

Весь этотъ монологъ былъ произнесенъ громко, но безжающимъ голосомъ; дебютантъ при каждомъ стихѣ оставался, какъ будто отдыхалъ, говорилъ холодно: опъ оробѣлъ. Конечно всѣ снисходительно смотрѣли на эту попятную и извинительную робость, ожидая слѣдующихъ монологовъ, когда дебютантъ ободрится и войдетъ въ свою роль:

Не разсуждаю я, приличнѣ ли кумиръ,
И храмъ, и жертвенникъ тому, кто создалъ міръ,
Кому какъ вѣчный храмъ вселенная чудесна,
Кому возстать тѣна и высота небесна;
Чтобъ мыслью вознестись къ сему міровъ Творцу,
Не прибѣгаемъ мы къ друиду нль жрецу;
Безъ нихъ несемъ ему съ зарей, на холмѣ красномъ,
Сердца толь чистыя, какъ день при небѣ ясномъ.... и пр.

Здѣсь зрители видѣли болѣе жара и увлеченія, но знайки не могли не замѣтить недостатка довольно существеннаго для актера: не совсѣмъ гибкій органъ, переходившій иногда въ охриплость. Во второмъ актѣ молодой артистъ говорилъ смѣлѣе, свободнѣе, мѣстами выказывалъ горяч-

ность. Клятва Фингала была произнесена сильно, хотя все еще съ разстановками и съ отдохновеніемъ:

Когда Мопіины любовью полны взгляды
Не будутъ паходить въ глазахъ моихъ отрады,
Когда не будутъ зрѣть въ нихъ страстиаго огня,
Которымъ днесъ горю, то покажи меня:
Чтобы руки моей исчезла дивна сила,
Котора страхъ прагмъ въ сраженьяхъ наносила,
И твердость, мужество Фингаловой души,
Какъ быіе дозпнъ во цѣтѣхъ изсуши;
Чтобы безплезный царь, противъ любви безчестенъ,
Взачиная я мрачну жпзнь и умеръ безызвѣстенъ;
Чтобы въ пѣсняхъ бардовъ я въ потомствѣ не гремѣлъ;
Въ дому моихъ отцовъ, чтобы ничь мой не висѣлъ,
И мечъ, мой тщетный мечъ, притупленный и ржавый
Былъ въ дебри выброшенъ, какъ мечъ царей безъ славы... и пр.

Этотъ монологъ выказалъ всю силу могучаго голоса нобаго актера, даже заслужилъ рукоплесканія любителей громкой декламации, но зпатоки и здѣсь замѣтили въ немъ новый недостатокъ: неумѣренный крикъ и безпрестанныя взвизгиванія отъ сильнаго напряженія голоса, что непріятно поражаело слухъ.

Здѣсь онъ не только говорилъ, но уже пачиналъ играть, хотя зрители и замѣчали въ его маленькихъ глазахъ робость; она мѣшала ему быть развязнымъ: длинный и тощій, онъ безпрестанно путался, размахивалъ руками, неумѣренно потрясалъ головою. Въ третьемъ дѣйствіи онъ могъ ярче выказать свои средства, и силу голоса, и увлеченіе, и жаръ, но общее впечатлѣніе, по видимому, не было въ пользу дебютанта. Гдѣ же тутъ талантъ? спрашивали нѣкоторые: онъ не можетъ справиться ни съ голосомъ, ни съ самимъ собою! Талантъ есть, говорили другіе, но молодой человѣкъ еще не опытенъ, не искусенъ, дайте время ему развиться: природа его надѣлила счастливыми качествами! — Да, можетъ быть, но онъ или скрываетъ, или не умѣетъ употребить ихъ въ свою пользу, иронически замѣчали третіе. Кто былъ правъ, показало время. И такъ первый дебютъ В. А. Каратыгина былъ не совсѣмъ удаченъ: въ немъ кромѣ робости и неопытности выказались такіе недостатки, которые пужно было побѣждать долгимъ трудомъ и усиленіемъ: развитіе гибкости органа, подчинить своей волѣ голосъ для выраженія всѣхъ чувствъ и страстей, въ игрѣ приобрѣсти развязность, облагородить движенія и жесты, развить вкусъ.

Тѣ же недостатки выказалъ В. А. Каратыгинъ и во второмъ дебютѣ, въ роли Эдипа Царя, трагедіи Грузинцева, хотя игралъ значительно смѣлѣе и съ большимъ увлеченіемъ, и хотя мѣстами могъ выказать дѣйствительный талантъ. При этомъ мнѣнія публики окончательно раздѣлились: одни превозносили его за могучій голосъ, другіе отзывались о немъ не выгодно и особенно объ его игрѣ; къ числу послѣднихъ принадлежало большинство истинныхъ театраловъ. Что молодой артистъ далеко не удовлетворилъ ихъ ожиданій, мы видимъ изъ журнальнаго отзыва Жандра. Онъ, какъ вамъ уже извѣстно, посѣщалъ семейство Каратыгиныхъ, и потому очень понятно его пристрастіе къ молодому дебютанту, но и онъ старается смягчить свои неумѣренныя похвалы дружескими совѣтами: «беречь свой голосъ, свои силы, стараться усовершенствовать свои жесты и избѣгать, сколько можно болѣе, неловкихъ движеній.» О всѣхъ этихъ

недостаткахъ говорили и другіе, но въ словахъ болѣе рѣзкихъ и жесткихъ, не имѣя повода къ пристрастію и снисхожденію. Жандръ стоитъ выше ихъ только тѣмъ, что по крайпей мѣрѣ угадалъ талантъ, и талантъ обширный, предсказавъ ему блестящую будущность, тогда какъ многіе другіе не хотѣли видѣть никакого таланта въ юномъ актерѣ. Замѣчу кстати, что эта же статья Жандра вызвала нѣсколько другихъ статей на споръ о трагедіи Фингала: объ ея планѣ и развитіи. Жандръ отозвался о ней не очень снисходительно, за что вступились другіе; разумѣется при этомъ касались и разбора игры Каратыгина, упрекая автора въ пристрастіи.

Такими разсужденіями были сопровождаемы первые выходы Василія Андреевича, который выступилъ на сцену подъ именемъ Каратыгина младшаго. Въ этотъ же годъ его родители оставили сцену, выслуживъ еще въ 1818 г. полныя лѣта службы и получивъ въ пенсію годовое жалованье, онъ 1,300 руб., она 2,500 руб. Молодой Каратыгинъ теперь остался одинъ на сценѣ. Конечно, онъ не пренебрегалъ совѣтами критиковъ и своихъ знакомыхъ; онъ и не могъ пренебрегать ими, какъ человѣкъ, предавшійся искусству съ пламеннымъ желаніемъ совершенствоваться. И вотъ онъ пачинаетъ ревностно трудиться и изучать сценическое искусство. Конечно, онъ не могъ побѣдить вдругъ всѣ его трудности и свои недостатки: для этого нужно было время, по талантъ его постепенно выказывался во всей своей силѣ, такъ что о немъ понемногу перемѣняли мнѣніе даже и тѣ, которые сначала были къ нему очень неблагоклонны. Уже значительное усовершенствованіе онъ показалъ въ роли Тапкреда, трагедіи Вольтера, игрой 27-го мая и въ особенности въ роли Ореста въ трагедіи Расина Андромаха, игрой 21-го октября, того же 1820 г. Съ этого времени уже никто не сомнѣвался въ его талантѣ, хотя все еще сравнивали его съ алмазомъ, покрытымъ дикою корою. Ему уже пророчили блестящую будущность на ряду съ первыми европейскими актерами, но съ условіями: если чувство изящнаго будетъ управлять порывами души его, если онъ потщится образовать вкусъ свой произведеніями знаменитыхъ писателей, если въ представляемыхъ имъ роляхъ будетъ вникать въ духъ автора и наконецъ, если будетъ тщательно разсматривать человѣка.... Упреки въ недостатокъ изящнаго вкуса еще нѣсколько времени встрѣчаются въ отзывахъ объ игрѣ Каратыгина, но замѣтимъ, что такой вкусъ образоваться вдругъ не можетъ, если при воспитаніи не было обращено на него должнаго вниманія; а вспомнимъ, какія піесы игралъ Вас. Анд. на домашнемъ театрѣ; онъ скорѣе могъ испортить его вкусъ, чѣмъ дать ему хорошее направленіе.

При постоянныхъ трудахъ голосъ молодого артиста развивался еще болѣе, сдѣлался гибче, послушнѣе, исчезла охриплость, а съ нею и рѣзкіе звуки, непріятные для уха, осталась одна крикливость, отъ которой совершенно освободиться не могъ онъ до самаго конца своего артистическаго поприща. Выѣстъ съ тѣмъ облагородились и его тѣлодвиженія; въ игрѣ постепенно являлось болѣе разнообразіе и полноты; все, что при первыхъ дебютахъ непріятно поражаело глаза образованныхъ зрителей, мало по малу сгладилось; самъ онъ возмужалъ и всѣ члены его тѣла поне-

многоу пришли въ соразмѣрность съ его огромнымъ ростомъ: худоба его перестала поражать глаза.

Играя съ успѣхомъ классическія трагедіи, В. А. Каратыгинъ особенно не пристрастился къ нимъ, но идя за временемъ, всею душою полюбилъ Шекспира и нѣмецкую драму, подѣ влияніемъ которыхъ и развился вполнѣ его сценическій геній. Особенно съ большою любовью изучалъ онъ трагедіи Шекспира, вникалъ въ мельчайшія черты ролей и передавалъ ихъ съ увлеченіемъ. Восхищенные его талантомъ нѣкоторые изъ нашихъ писателей, напр. Полевой, Кукольникъ писали для него нарочно многія піесы, сообразуясь съ его огромными средствами. По свидѣтельству г-на Куликова, режиссера русской сцены, В. А. Каратыгинъ всегда твердо зналъ свои роли еще на первыхъ репетиціяхъ, тогда какъ другіе едва по тетрадямъ разбирали свои. Конечно, это одно изъ важныхъ доказательствъ, какъ добросовѣстно занимался онъ своимъ искусствомъ.

До самой смерти своей онъ не переставалъ совершенствоваться, учился владѣть голосомъ, учился мимикѣ, пластикѣ и сдѣлался европейскою знаменитостью. Заимствуемъ изъ *Journal de St. Petersburg* 1847 года 11/26 іюня, отзывъ о немъ одного Французскаго путешественника:

«J'aime même le théâtre allemand, où je comprends si peu de chose, et le théâtre russe, où je ne comprends rien

du tout! Mais il y a là un grand artiste, dont on n'a pas besoin de parler le langage, pour être vivement impressionné; son geste, son regard, sa physionomie noble, expressive et mobile, son accentuation même, sont assez intelligibles pour que le coeur soit ému, pour que l'on s'effraie et qu'on pleure; pour que l'on devine et que l'on sente en un mot, ce que l'acteur veut exprimer. Il n'y a que le génie qui puisse produire de pareils effets: aussi ai-je besoin de nommer l'artiste que je viens de peindre et chacun n'a-t-il pas déjà deviné qu'il s'agit de Karatiguine.»

«Я также люблю нѣмецкій театръ, гдѣ такъ мало понимаю, и русскій, гдѣ вовсе ничего не понимаю! Но у Русскихъ есть артистъ, дѣйствующій сильно и на тѣхъ, которые не говорятъ на языкѣ его. — Его жесты, взглядъ, благородная физіономія, выразительная и игривая, самый выговоръ его довольно понятны, чтобы растрогать сердце, ужаснуть и заставить прослезиться, — однимъ словомъ, понять все что онъ выражаетъ. Одному генію дапо производить подобныя дѣйствія — за то нужно ли мнѣ называть артиста, о комъ я говорю, и кто не угадаетъ, что рѣчь идетъ о Каратыгинѣ!»

Заклучу свою статью надеждою читать другія лучшія и полнѣйшія.

В. СТОЮНИНЪ.

Къ этому номеру приложенъ портретъ В. А. Каратыгина.

Редакторъ М. РАППАПОРТЪ.

Печатать позволяется. С. Петербургъ, 31-го Декабря 1855 года. Цензоръ Н. Пйкертъ.

Въ типографіи Я. Голсона.

ОБЪЯВЛЕНІЯ.

НЕОБХОДИМЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ

ДЛЯ ПІАНИСТА,

ЕЖЕДНЕВНЫЯ УПРАЖНЕНІЯ

НА ФОРТЕПІАНО.

СОЧИНЕНІЕ

АНТОНА КОНТСКАГО,

ПІАНИСТА ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА КОРОЛЯ ПРУССКАГО.

Новое дополненное издание. Соч. 100. Продается у Г-на Контскаго, на углу Михайловской площади и Инженернаго переулка, въ д. Крыловой, кв. № 33 и въ музыкальномъ магазинѣ Берпарда. Цѣна 3 руб. сер.

ВЪ МУЗЫКАЛЬНОМЪ МАГАЗИНѢ

M. BERPARDA,

на Невскомъ проспектѣ, противъ Малой Морской, въ домѣ Паскаля, № 11,
вышли изъ печати:

для фортепiano:

SCHULHOFF. Ballade, op. 41	85 c.
_____ Nocturne, op. 40	75 c.
VOGT. Nocturne, (Barcarolle)	60 c.
VOSS. II Trovatore. Fantaisie brillante	1r. 30 c.
RAVINA. Dernier souvenir. Pensée poétique.	50 c.
PACHER. Grace et coquetterie. Morceau de salon	60 c.
NABOKOFF. Adieu! (40 k.). Ddur-Walzer (60 k.). Valse interrompue.	50 c.

У ВАСИЛІЯ ДЕНОТКИНА,

Коммиссіонера потъ Двора Е. И. В. Великой Княгини



на Невскомъ проспектѣ, въ домѣ Демидова, противъ Александринскаго Театра,
вышла изъ печати:

2-я часть дешевой музыки,

(легкія піесы изъ новѣйшихъ и любимыхъ оперъ). Она состоитъ, также какъ и
1-ая Часть, изъ 5 тетрадей, заключающихъ въ себѣ лучшія мѣста изъ оперъ:
Гвельфы и Гибеллины, Донъ Пасквале, Лукреція Борджіа, Липда ди Шамуни,
Севильскаго Цирюльника, Нормы, Осады Корнуба, Эрнани, Карла Смѣлаго и Роберта.

Цѣна каждой части, имѣющей до 80 страничекъ музыки, 1 р. сер., съ перес.
1 р. 25 к. сер. Каждой же тетради отдѣльно 30 к. сер.



И. БЕККЕРА,

ПРИВИЛЕГИРОВАННАГО ФОРТЕПИАНАГО МАСТЕРА

въ С. Петербургѣ,

въ Италіанской улицѣ, противъ Михайловскаго манежа, въ домѣ Невицкаго-
Боровицкаго № 25 — 34.

I. ФЛИГЕЛЯ СЪ АНГЛІЙСКОЮ МЕХАНИКОЮ.

ФЛИГЕЛЬ	въ 6 $\frac{3}{4}$ октавъ	краснаго дерева.	Р. сер.	525.
тоже	тоже	орѣховаго дерева		575.
тоже	тоже	палисандроваго		600.
тоже	въ 7 октавъ	краснаго дерева:		575.
тоже	тоже	орѣховаго дерева		625.
тоже	тоже	палисандроваго		650.

II. КОНЦЕРТНЫЕ ФЛИГЕЛЯ.

ФЛИГЕЛЬ	въ 6 $\frac{3}{4}$ октавъ	краснаго дерева.	Р. сер.	550.
тоже	тоже	орѣховаго дерева		600.
тоже	тоже	палисандроваго		625.
тоже	въ 7 октавъ	краснаго дерева.		600.
тоже	тоже	орѣховаго дерева		650.
тоже	тоже	палисандроваго		675.
		за укладу.		20.