

# ТЕАТРАЛЬНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВѢСТНИКЪ.

ГОДЪ ТРЕТІЙ.

№ 10.

9 МАРТА 1858.

Выходятъ одинъ разъ въ недѣлю (по воскресеньямъ). | Цѣна 10 руб. въ годъ; съ доставкою на домъ 11 руб. сер.;  
пногородные прилагаютъ за пересылку 1 руб. 50 коп.

Подписка припмается: въ Конторѣ журнала, находящейся въ С. Петербургѣ, въ музыкальномъ магазинѣ Ф. Стелловскаго, въ Большой Морской, д. Лауферта; въ Газетныхъ Экспедиціяхъ; въ Москвѣ, въ музыкальномъ магазинѣ Ленгольда и въ книжномъ Базунова.

Редакція находится въ Офцерской улицѣ, близъ Большаго Театра, въ домѣ Кптнера, кв. № 33.

**Къ 10-му № прилагаются: Фантазія на тему Беллини, Дювернуа, и Серенада Шуберта, передѣланная Гютеномъ.**

**Опера «Трубадуръ» будетъ разослана гг. подписчикамъ при 12-мъ номерѣ.**

*Содержаніе:* Концертъ въ пользу Дѣтскихъ приютовъ (А. Сѣрова). — Критическія замѣтки (В. Стоюнина). — Галлерей оперныхъ композиторовъ (А. Сѣрова). — Замѣчательные композиторы-фортепѣянисты (А. Контскаго). — Театральныя и музыкальныя вѣсти изъ разныхъ городовъ Россіи. — Иностранный Вѣстникъ. — Концертъ въ пользу Инвалидовъ. — Новозданныя музыкальныя сочиненія.

## КОНЦЕРТЪ ВЪ ПОЛЬЗУ ДѢТСКИХЪ ПРИЮТОВЪ.

2 Марта.

Въ пышной залѣ Дворянскаго Собранія, въ 2 часа по полудни въ минувшее воскресенье, собралось самое блестящее общество Петербурга, чтобъ послушать концертъ изъ духовной вокальной музыки, съ участіемъ 150 голосовъ театральнаго хора, подъ управленіемъ князя Ю. Н. Голицына.

Въ прошломъ и позапрошломъ году Москва и Петербургъ имѣли случай оцѣнить стараніе и умѣніе просвѣщеннаго любителя музыки, князя Ю. Н. Голицына, образовать изъ своихъ людей капеллу пѣвчихъ, въ которой каждый мальчикъ читалъ ноты и отличалъ топы по слуху *безошибочно*, чего не достигаютъ многіе изъ извѣстныхъ артистовъ.

Управленіемъ хора, т. е. собственно вокальною дирижировкою князя, въ концертахъ его капеллы, нельзя было не

любоваться. Любовь къ дѣлу, вызванная природною способностью, и способность, развитая постоянными многолѣтними практическими занятіями съ хоромъ, должны были привести къ результатамъ замѣчательнымъ.

Всѣ искренніе любители вокальной хоровой музыки глубоко сожалѣли, когда узнали въ концѣ минувшаго года, что князь Голицынъ, по *обстоятельствамъ*, принужденъ былъ распустить всю свою капеллу, разрушить учрежденіе, которое стоило ему бездны трудовъ въ продолженіе болѣе пятнадцати лѣтъ и составляло явленіе рѣдкое.

Большая извѣстность, вполне заслуженная княземъ Голицынскимъ, по управленію вокальною музыкаю, и благотворительная цѣль музыкальнаго торжества ручались за огромный сборъ и успѣхъ концерта.

Онъ былъ удостоенъ посѣщенія Ихъ Императорскихъ Величествъ, Государя Императора и Государыни Императрицы. Посѣтителей вообще было болѣе двухъ тысячъ.

Въ составъ концерта вошли двѣ большія инструментальныя піесы, — обѣ Бетховена, именно: для начала первой части концерта — увертюра *C-dur*, ор. 124, посвященная Бетховеномъ князю И. Б. Голицыну; для начала второй части — первое аллегро симфоніи *C-moll*.

Огромный оркестръ въ симфоническихъ піесахъ былъ подъ управленіемъ г. Ферреро и исполнилъ свое дѣло отлично — хорошо и съ большимъ увлеченіемъ. Надобно только замѣтить, что вообще зала Дворянскаго Собранія слишкомъ громадна, а потому невыгодна для симфоническихъ піесъ.

Торжественная увертюра (*Fest-ouverture*) принадлежитъ къ позднѣйшимъ, зрѣлѣйшимъ твореніямъ Бетховена, и изумительна по сочиненію, по дивной разработкѣ въ контрапунктномъ стилѣ темы крайне-простой. Вышней эффектности и общедоступныхъ мелодическихъ красотъ въ этомъ серьезномъ произведеніи и искать не слѣдуетъ.

Симфонія *C-moll* слишкомъ извѣстна чтобъ прибавлять новыя восторженные похвалы къ безднѣ панегириковъ.

Вокальная программа состояла изъ хора Моцарта «*Ave verum*», изъ нѣсколькихъ нумеровъ церковной каутаты Гай-

два: «Семь словъ Спасителя на крестѣ», изъ одного нумера (Lacrymosa) Реквіема Керубини, изъ «Ave Maria», сочиненія Флоримо; изъ одного нумера Моцартовскаго Реквіема (Dies irae) и изъ русскаго гимна: «Боже царя храни».

Въ концѣ 1-й части концерта были продекламированы двѣ молитвы Козлова В. В. Мичуриною, урожденною Самойловой, — бывшимъ украшеніемъ русскои драматической труппы.

Соло въ гайдновой музыкѣ исполнили: г. и г-жа Булаховы, г-жа Латышева и г. Васильевъ съ большимъ успѣхомъ; въ «Ave Maria» отличилась г-жа Леонова. Гг. хористы и хористки двухъ труппъ, итальянской и русскои оперы, составили массу голосовъ великолѣпную, громадную, которая даже въ обширной залѣ Дворянскаго Собранія произвела эффектъ необыкновенно-сильный.

Все исполнители были одушевлены старательностью, раченіемъ и викали во все тончайшіе отбѣики темпа и фразировки, указываемые дирижеромъ.

Объ немъ самомъ скажемъ просто, что намъ почти не случилось еще встрѣчать столько-то талантливаго и знающаго свое дѣло *вокальнаго капельмейстера*, какъ князь Ю. П. Голицынъ.

Напрасно думаютъ иные, что быть порядочнымъ инструментальнымъ музыкантомъ и *взять на себя* управленіе хоромъ значить уже сдѣлаться истиннымъ капельмейстеромъ по вокальной части. Напротивъ—это особое искусство, требующее природнаго, *особаю таланта*, въ соединеніи съ большою практической опытностью. Съ первыхъ звуковъ перваго хора (Ave veni corpus) замѣтно было мастерство кн. Голицына при разучиваніи и исполненіи. Отбѣики *decrescendo* до едва слышнаго «*ritissimo*» въ такой массѣ голосовъ дѣло чрезвычайно-трудное. Здѣсь они удались въ совершенствѣ. Мановеніемъ своего капельмейстерскаго жезла, движеніемъ руки, взглядомъ, князь Голицынъ одушевляеть всехъ исполнителей, имѣеть на нихъ какое-то магнетическое вліяніе. Это несомнѣнные признаки истиннаго капельмейстерскаго таланта, который однимъ хотѣніемъ не пріобрѣтается.

Хоръ «Ave veni corpus» и хоръ «Dies irae» изъ моцартова Реквіема мы слышали здѣсь въ Петербургѣ, много, много разъ, но скажемъ безъ малѣйшаго преувеличенія, *никогда* еще не слышали въ такомъ удачномъ исполненіи. Въ этихъ дѣлахъ, можно сказать, *все* зависитъ отъ капельмейстера, отъ дирижера, — въ немъ должно быть художественное сознаніе намѣреній исполняемой пѣснь, въ немъ должна отражаться душа композитора.

Лучшія вдохновенія Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена могутъ быть исполнены хоромъ вяло, безжизненно, обратиться въ какое-то безцвѣтное сочетаніе звуковъ и не произвести ни малѣйшаго впечатлѣнія. Примѣры этому у насъ очень-часты. Петербургъ именно отличается отсутствіемъ капельмейстеровъ, хорошо понимающихъ вокальную часть. Этому, между прочимъ, надобно приписать то плачевное обстоятельство, что мы теперь *никогда* не слышимъ большихъ вокальныхъ произведеній (ораторій, мессъ), которыя во всей просвѣщенной-музыкальной Европѣ составляютъ постоянный репертуаръ для большихъ музыкальныхъ празднествъ.

Для подобныхъ предпріятіи, *необходимыхъ* въ одной изъ первѣйшихъ столицъ въ свѣтѣ,—есть еще другое препятствіе.

Филармоническое общество и тому подобныя учрежденія, имѣя намѣреніе дать въ концертѣ цѣлую ораторію Гайдна, Мендельсона, для исполненія соло всегда прибѣгаютъ къ «любителямъ» и «любительницамъ» и встрѣчаютъ естественно бездну затрудненій.

Въ кругу аматеровъ нашихъ, на примѣръ, никакъ не отыскать тенора, довольно-сильнаго для большой залы, а такая-то госпожа никакъ не упизитъ себя появленіемъ на однихъ доскахъ съ артистами театральными. Ужь не говоря о предразсудкѣ, замѣтимъ только: вѣдь поютъ-же эти господа съ оркестромъ! А гг. театральные музыканты сидятъ тутъ-же, на тѣхъ-же самыхъ доскахъ,—но такова уже логика пныхъ любителейщъ.

Такимъ образомъ очень-нерѣдко изъ подобныхъ, пустѣйшихъ капризовъ разстроивается все доброе намѣреніе и Петербургъ, попрежнему, еще годикъ и еще годикъ остается безъ слуханья большихъ вокальныхъ сочиненій.

Теперь спросимъ, для чего прибѣгать къ любителямъ и любительницамъ, когда у насъ есть *театральные* артисты, съ голосами весьма-красивыми и съ умѣньемъ пѣть весьма-достаточнымъ для исполненія любого соло въ ораторіяхъ Гайдна, Мендельсона, въ мессахъ Бетховена?

А со стороны разучиванья, съ практической стороны исполненія стѣють только, чтобъ князь Ю. П. Голицынъ, изъ ревностной любви къ искусству, столько-рѣдкой въ нашемъ высшемъ обществѣ, принялъ на себя этотъ трудъ и дирижировку: любая ораторія, любая месса будетъ готова съ театральными пѣвцами въ двѣ, три недѣли. Доказательство на-лицо. Пыльшій концертъ, въ сложности пѣсь его вокальной программы, почти равнялся цѣлой небольшой ораторіи, между тѣмъ приготавлиенъ ровно въ двѣ недѣли и прошелъ блистательно.

Первымъ бы дѣломъ нашихъ *истинныхъ* любителей хорошей музыки должно быть организованіе концертовъ, подобныхъ нынѣшнему и также съ цѣлю благотворительною, но съ тѣмъ, чтобы программу концерта составляли не отрывки разныхъ сочиненій разныхъ авторовъ, а одна, большая вещь, на примѣръ, на первый разъ, *первая обѣдия* Бетховена (Messa in C).

Въ этомъ произведеніи, вовсе не трудномъ для исполненія, *все* общедоступно, все свѣтло, ясно, какъ солнечный день, все благоухаетъ высшею поэзіей, которая сдѣлала бы глубочайшее впечатлѣніе на всѣхъ сколько-нибудь печуждыхъ прелестямъ музыки, а Петербургъ *никогда* не слышитъ этой мессы иначе какъ въ отрывкахъ.

Другое твореніе, которое требуетъ массъ оркестра и хоровъ вмѣстѣ съ большимъ участіемъ солистовъ и будетъ принято нашею публикою съ восторгомъ, это ораторія Гайдна «Четыре времени года». Даже въ Парижѣ, въ самомъ немзыкальномъ, самомъ антиораторномъ городѣ въ свѣтѣ, эта музыка имѣла недавно громадѣйшіи успѣхъ.

Парижане привыкли любоваться Гайдномъ только въ его «Сотвореніи міра» и изумились, когда узнали, что тотъ же

Гайднъ написалъ *другую* ораторію, которая съ многихъ сторонъ, быть можетъ, лучше первой.

Великій геній Гайдна, болѣе родственній элементу *простодушному, наивному, нежеланно возвышенному, лирически-идеальному*, дѣйствительно чувствовалъ себя чрезвычайно намѣстѣ въ разнообразныхъ *идиллическихъ* сюжетахъ, занимавшихся изъ Томпсоновой поэмы «The Seasons».

Картины весняго утра, лѣтняго вечера, бури, охоты, хоръ вакхическій, зимній рассказъ при гудѣнн самопрялокъ,—сколько красотъ воплихъ понятныхъ, симпатическихъ всѣмъ и каждому!

Русскій переводъ этой ораторіи существуетъ. Для партіи соло у насъ есть: Г-жи Булахова, Леопова, Латышева, Ан-лѣва, гг. Петровъ, Артемовскій, Гумбинъ, Васильевъ. А Гайднъ требуетъ всего только трехъ солистовъ!

Хоры оперныхъ труппъ исполнять свои партіи какъ нельзя лучше.

*Превосходный* капельмейстеръ для всей ораторіи также на-лицо.

Скажите, зачѣмъ же дѣло стало?

А. СЪРОВЪ.

Въ концертъ гг. Автона Контекаго, Монтини и Прюма (27 февраля въ Большомъ Театрѣ), собралась многочисленная публика; театръ былъ полонъ и восторгъ необыкновенный. Пожавъ лавры въ Петербургѣ, артисты отправились въ Москву и дали первый свой концертъ въ среду въ залѣ Благороднаго Собранія съ такимъ же успѣхомъ. О подробностяхъ сообщимъ въ слѣдующемъ №. О замѣчательномъ музыкальномъ семействѣ Рачекъ поговоримъ тоже въ будущее воскресенье.

Ред.

## КРИТИЧЕСКІЯ ЗАМѢТКИ.

### II.

СМЕРТЬ ПАЗУХИНА, КОМЕДИЯ Г. ЩЕДРИНА.—НЕ СОШЛИСЬ ХАРАКТЕРАМИ!, КАРТИНЫ МОСКОВСКОЙ ЖИЗНИ Г. ОСТРОВСКАГО.

Комедія *Смерть Пазухина*, напечатанная въ прошедшемъ году, въ первой октябрьской книжкѣ Русскаго Вѣстника, имѣетъ всѣ достоинства извѣстныхъ *Очерковъ* г. Щедрина, но какъ комедія не можетъ выдержать строгой критики. *Губернскіе очерки* представляютъ случаи и событія изъ жизни губернскаго, преимущественно чиновнаго общества, представляютъ ихъ дагеротипно, слѣдовательно довольно-вѣрно, по съ тѣмъ вмѣстѣ и исключительно; въ нихъ трудно встрѣтить типическія изображенія, трудно сдѣлать какое-нибудь общее заключеніе о нравственномъ развитіи общества, что автору, по-видимому, хочется представить... исключительные, одиночные случаи съ личностями, не возведенными въ типы, и останутся одними случаями. Они только говорятъ: вотъ что случается на Руси. Какъ *очерки*, они заслуживаютъ вниманіе мастерскимъ рассказомъ, рѣзкимъ изображеніемъ личностей, пропіей и сатирическимъ взглядомъ

на многія явленія, живыми и характеристическими разговорами... Чего же болѣе требовать отъ очерковъ! они точно изображаютъ намъ ту дѣйствительность, которую изучилъ авторъ. Съ этой точки они удовлетворяютъ насъ и могутъ назваться даже художественными, если только мы не захотимъ насильно возводить ихъ въ поэтическія произведенія и причислять ихъ къ явленіямъ искусства. Въ противномъ же случаѣ у насъ возникнутъ другіе вопросы. Другія требованія, и тогда конечно очерки покажутся намъ слишкомъ неудовлетворительными. Но зачѣмъ-же отрывать ихъ отъ одной почвы и стараться прикрѣпить къ другой? Не лучше-ли разсматривать каждое произведеніе такъ, какъ оно есть, въ своей области. Нравственное значеніе для нашей современности мы никакъ не можемъ отнять отъ *Губернскихъ очерковъ*, и вотъ та точка, съ которой нужно смотрѣть на нихъ. Совсѣмъ другое дѣло, когда съ подобными очерками соединяется названіе *комедія*; тогда у насъ возникаютъ другіе вопросы, другія требованія, тогда и критика должна посмотрѣть на трудъ съ другой точки, какъ на произведеніе искусства. *Смерть Пазухина*, какъ очерки явленій изъ современной русской жизни, представляетъ много ин-тареснаго и пожалуй много характеристическаго. Читая всѣ эти сцены, мы вѣривъ, что все это дѣйствительно было, но было какъ случай, что всѣ эти лица дѣйствительно жили и живутъ; по какъ исключительныя личности. Они несколько не противорѣчатъ—ни условіямъ русской жизни и общест-венности, ни правамъ, ни понятіямъ своей современности; они пожалуй живыя личности, и въ этомъ ихъ достоинство. Еще обращаютъ они на себя вниманіе своимъ разговоромъ, который можно назвать мастерскимъ. Языкъ каждой личности отличается своими отбѣнками и рѣзко обрисовываетъ говорящаго; вы слышите, что говоритъ лицо живое, у котораго слово сливается въ одно съ его умомъ, съ его логикою, съ его понятіями и взглядомъ на жизнь;—тутъ мы должны отнестись къ автору съ полною похва-лою. По удовлетворенные очерками, мы далеко не можемъ удовлетвориться *комедіею*. Хотя въ ней нравственное значеніе каждой личности представляется довольно-ясно, хотя авторъ съ цѣлію выставляетъ слабыя ихъ стороны и недостатки, на-ходя въ нихъ оскорбленіе нравственности, или человѣческаго достоинства, или закона; но для комедіи этого еще очень мало. Нужно чтобы и въ ея основаніе была положена нрав-ственная идея, которая одна сообщаетъ интересъ борьбѣ, выведенной на сценѣ. Въ комедіи г. Щедрина ведется до-вольно-сильная борьба, но можетъ-ли она возбудить какое-нибудь участіе, когда борются двѣ личности, одна чернѣе и пошлѣе другой. Борьба идетъ за наследство умирающаго откупщика Пазухина—между его сыномъ, отверженнымъ отъ родительскаго дома за пристрастіе къ расколу, и его зятемъ, статскимъ совѣтникомъ Фурначевымъ; и тотъ и другой готовы рѣшиться на самые низкіе и отчаянные по-ступки, лишь бы только не упустили наследства изъ своихъ рукъ. Какой-же интересъ можетъ представить намъ борьба двухъ мошенниковъ; чью сторону возьмемъ мы; кому выкажемъ сочувствіе? Какъ скоро въ зрителѣ, или въ читателѣ, не возбуждается сочувствіе, то борьба дѣлается

утомительною, скучною и вялою... Слѣдя за нею, мы чувствуемъ, что для насъ рѣшительно все равно, кто ни восторжествуетъ: сынъ-ли, зять-ли Пазухина со всею компаніею людей такихъ-же достойныхъ, какъ и они. Борьба ихъ не возбуждаетъ въ насъ никакихъ высшихъ нравственныхъ интересовъ: мы не дрожимъ за правду, не боимся, что она будетъ поправа и унижена силою порока; не ждемъ также съ сердечнымъ трепетомъ, что наконецъ она восторжествуетъ: — не во имя ея авторъ завязываетъ борьбу и развиваетъ ее передъ нами... Въ концѣ комедіи мы видимъ, что торжествуетъ сынъ Пазухина, и остаемся совершенно хладнокровны къ его торжеству. Впечатлѣніе было-бы то же самое, если-бы восторжествовалъ Фурначевъ, и значеніе комедіи несколько-бы не измѣнилось. Отъ того же самаго и сильныя слова наслѣдника Пазухина, отнесенныя къ побѣжденному высокородію и для него, конечно, горькія, для насъ не имѣютъ особеннаго значенія. Мы слышимъ, изъ чьихъ устъ они вытекаютъ; мы видимъ, что онъ только пользуется своимъ положеніемъ побѣдителя; при другомъ-же оборотѣ дѣла самъ бы могъ стоять на мѣстѣ Фурначева и отъ него-бы выслушалъ горькую для себя истину... Какой-же интересъ во всемъ этомъ? спрашиваемъ еще разъ;—безъ него-же комедія терлетъ свое значеніе. Для нея не достаточно однихъ лицъ, какъ-бы рѣзко они ни были очерчены; притомъ, если въ этихъ лицахъ нѣтъ и типическихъ изображеній, если они не болѣе какъ личности, всгрѣчаемыя и изучаемыя авторомъ,—что же остается комедіи?—одна выѣпная сторона, обработка языка! Да, при другихъ достоинствахъ комедіи, это могло-бы еще болѣе увеличить ея цѣнность, а теперь остается только жалѣть, что г. Щедринъ отъ очерковъ обратился къ комедіи: она совсѣмъ не по характеру его таланта. Будетъ-ли эта комедія имѣть успѣхъ на сценѣ?—можетъ быть, если будетъ разыграна талантливыми артистами: частности ея не лишены эффектовъ.

Перейдемъ теперь къ драматическимъ произведеніямъ нынѣшняго года. Первые книжки нашихъ литературныхъ журналовъ представили ихъ нѣсколько; судя по этому, можно надѣяться, что и настоящій годъ не будетъ безплоденъ для русской драматической литературы. Начнемъ наши замѣтки со сценъ г. Островскаго. *Не сошлись характерами*. Авторъ назвалъ ихъ *картинами московской жизни*; съ такимъ же названіемъ были и прошлогодні его сцены: «Праздничный сонъ до обѣда»; судя по названію, и тѣ и другія одного и тогоже характера. Г. Островскій, какъ извѣстно, печатаетъ исключительно въ Современникѣ, первая книжка котораго и представила намъ его сцены. Онѣ заключаютъ тѣже достоинства и недостатки, которыя мы уже прежде замѣтили въ произведеніяхъ г. Островскаго. Достоинства состоятъ въ рѣзкомъ очерченіи лицъ, въ типическомъ изображеніи нѣкоторыхъ изъ нихъ, въ живыхъ разговорахъ, въ характеристическомъ языкѣ; недостатки—въ развитіи дѣйствія и въ нѣкоторой карикатурности, въ которую онъ иногда впадаетъ, стремясь поставить лица въ комическое положеніе.

Дѣйствіе пѣвыхъ сценъ г. Островскаго основано на женитьбѣ по расчету. Поль, молодой человекъ, сынъ чинов-

ной особы, обѣдѣвшей по милости своей кутливой сунруги и оказывающей свои дни въ параличномъ состояніи, хочетъ наслаждаться жизнью, т. е. проводить время также безпутно какъ и всѣ юности, маманкины сычки, получившіе одинакое съ нимъ безсмысленное воспитаніе. Но для такой жизни нужны денежныя средства, а у Поля ихъ не оказывается. Въ крайности онъ рѣшается жениться на молодой чиновной вдовушкѣ, дочери московскаго купца. Вотъ какъ авторъ описываетъ эту особу: «Серафима Марковна, дочь Толстогораздова, вдова, высокаго росту, худощавая, пообыкновенной красоты. Походка и движенія истинутки. Часто задумывается, вздыхаетъ и поднимаетъ глаза къ небу, когда говоритъ о любви; то же дѣлаетъ, когда про себя считаетъ деньги, а иногда и просто безъ всякой причины». Это описаніе оправдывается и въ дѣйствіи: вдовушка влюбчива, съ романтическими стремленіями и въ-добавокъ сребролюбива и даже скаредна. Вотъ ея философія: «что я буду значить, когда у меня не будетъ денегъ? я кого люблю, а меня, напротивъ того, не будутъ любить. А когда у меня будутъ деньги,—я кого полюблю, и меня будутъ любить и мы будемъ счастливы!».. И вотъ влюбленная вдовушка выходитъ за Поля, пѣжничаетъ съ нимъ какъ дѣвушка, пропитанная романтическою любовью и кажется, готова для него рѣшиться на все. Мужъ, пользуясь этимъ припадкомъ, проситъ у нея пять тысячъ р. сер. будто бы для какого-то выгоднаго дѣла, а на самомъ дѣлѣ для уплаты своихъ старыхъ долговъ. Романтическая жевица высчитываетъ, сколько это будетъ на ассигнаціи, и затѣмъ съ крикомъ: *ахъ, ахъ!* убѣгаетъ. Какъ ни странно, и какъ ни карикатурно такое соединеніе чувствъ, но авторъ, не замѣтивъ этого, идетъ еще далѣе. Мужъ узнаетъ, что жена его уѣхала, и читаетъ отъ нея письмо, о которомъ мы не знаемъ что и сказать;—вотъ оно: «Милый Польшъ, какъ я ни люблю тебя, но памъ должно разстаться. *Теперь всю жизнь мое сердце будетъ разрываться и я буду день и ночь плакать по тебѣ. И теперь хочу жить у папеньки, подобно заключенной, и оплакивать судьбу свою, а домъ этотъ продать*. Теперь ты уже никогда меня не увидишь. Я тебя люблю всею душой, а ты мнѣ сегодня показалъ, что будто ты меня любишь изъ-за денегъ. Но въ нашемъ купеческомъ быту не принято отдавать денегъ. Что буду я значить, когда у меня не будетъ денегъ... Я приготовила тебѣ къ именинамъ бумажникъ и сама вышила, и какъ я чувствовала, что тебѣ мой подарокъ будетъ очень-кстати, то и посылаю тебѣ. Ты къ папенькѣ не ѣзди; онъ у насъ очень сердитъ и очень разгнѣвается на тебя, когда все это узнаетъ, а я ничего не могу скрыть. Прощай, Польшъ; когда будешь нуждаться въ деньгахъ, я тебѣ всегда готова помочь потихоньку отъ своихъ, только не много—рублей сто, не болѣе. Будь счастливъ! а я должна плакать всю жизнь».

Признаемся, это такая психологическая уродливость, такой неожиданный поворотъ дѣйствія, что вѣроятно удивится даже читатель, привыкшій къ величайшимъ несообразностямъ и нецѣностямъ многихъ французскихъ комедій и романовъ. Карикатурность тутъ дошла до крайности. Если авторъ въ самомъ дѣлѣ встрѣтилъ что-нибудь подобное въ

московской жизни (въ чемъ мы сомнѣваемся), то какъ исключительное уродство вовсе не долженъ былъ вносить въ литературное произведеніе. Послѣ всего этого васъ уже несколько не удивляетъ, когда лакей сказываетъ, что барыня увезла даже шубу, которую тестъ подарилъ зятю. Но *комедіи* еще не конецъ: автору вздумалось придать ей болѣе нравственнаго значенія, и вотъ онъ, точно такъ какъ и въ *Праздничномъ снѣ...* приклеиваетъ что-то въ родѣ правоученія, которое вовсе не вытекаетъ прямо изъ дѣйствія и потому снова поражаетъ своею странностью и неумѣстностью. Обманутый мужъ обращается къ матери: «Позвольте мнѣ, маман, поблагодарить теперь васъ за всѣ вещи: во-первыхъ за то, что вы промотали мое состояніе, а во-вторыхъ за то, что воспитали меня такъ, что я нигде не гожусь. Я умѣю только проживать. А гдѣ деньги, деньги? (*Горько*) Гдѣ деньги, ну дайте мнѣ ихъ! Вамъ весело было, когда я восьми лѣтъ, въ бархатной курточкѣ, танцевалъ лучше всѣхъ дѣтей въ Москвѣ и ужь умѣлъ волочитъ за маленькими дѣточками; вамъ весело было, когда я шестнадцати лѣтъ отлично скакалъ на лошади! Вы любовались, когда мы съ моимъ гувернеромъ, вашимъ любимцемъ, скакали по нашимъ наслѣдственнымъ полямъ. Вамъ весело было! При такомъ воспитаніи пужно имѣть деньги, чтобы играть значительную роль въ нашемъ обществѣ. Зачѣмъ же вы все промотали? Куда дѣлись наши имѣнія, наши крестьяне? Я блисталъ бы въ обществѣ на-перекоръ всѣмъ этимъ ученымъ и современно-образованнымъ людямъ съ новыми идеями. Мнѣ это было бы легко:—они большой симпатіей не пользуются. А теперь что? Теперь вы, можетъ быть, будете имѣть удовольствіе видѣть меня выгнаннымъ изъ службы, праздношатающимся, картежнымъ прокомъ, а можетъ быть и хуже. Что же мнѣ дѣлать?—нельзя же мнѣ отъ женовой жены жениться въ другой разъ»...

Всѣ эти слова конечно примѣнимы къ нашему обществу, и потому какъ-то грустно отзываются въ душѣ, но какимъ образомъ они могли мгновенно родиться въ головѣ этого пустаго человѣка — мы рѣшительно не понимаемъ;—тутъ опять какое-то непонятное и необъяснимое психологическое превращеніе. Начинаетъ здраво разсуждать о воспитаніи человѣкъ, которому и посреди этого энергическаго монолога хочется сказать: дуракъ, дуракъ!—Право непонятно!

Подъ впечатлѣніемъ всѣхъ этихъ несообразностей много теряютъ даже и удачныя сцены въ картинахъ г. Островскаго, какъ на-примѣръ въ домѣ купца Толстого-раздова; гдѣ лица очерчены мастерскою рукою. Какъ жаль, что при такихъ частностихъ—цѣлое такъ мало соображено и такъ слабо!

В. СТОЮНИНЪ.

## Галерея

### ОПЕРНЫХЪ КОМПОЗИТОВЪ.

I.

#### МОЦАРТЪ.

Статья третья. \*)

3) *Le Nozze di Figaro*, dramma giocoso in 4 atti.

«Свадьба Фигаро», итальянская комическая опера въ четырехъ дѣйствіяхъ.

Написана въ 1786 году для Вѣны, на сюжетъ знаменитой комедіи Бомарше «*Le mariage de Figaro*». Либретто, съ сохраненіемъ почти всѣхъ сценъ оригинала, сдѣлано аббатомъ Лоренцо да Понте, по указаніямъ самого Моцарта.

Къ числу дѣльныхъ мыслей, изрѣдка встрѣчаемыхъ въ книгѣ Улыбышева о Моцартѣ, принадлежитъ замѣчаніе, что выборъ комедіи Бомарше для «опернаго» сюжета никакъ не можетъ назваться счастливымъ и что надобно только удивляться генію Моцарта, какъ онъ на такой, въ сущности вовсе не музыкальный текстъ, умѣлъ создать плѣнительное, образцовое произведеніе.

Изъ двухъ комедій, составившихъ славу Бомарше и гремѣвшихъ въ Европѣ въ 80-хъ годахъ прошлаго вѣка, Севильскій цирюльникъ съ своими типами обманутаго опекуна, шаловливой Розины, влюбленнаго Альмавивы, плута Фигаро и плута Базиліо—готовое либретто комической Оперы.

Но Моцарту попалась не эта комедія, а именно та, въ которой нѣтъ собственно-музыкальныхъ типовъ, кромѣ пажа Керубино, 15 лѣтняго мальчика, вздыхающаго по всѣмъ женщинамъ въ свѣтѣ. Вся пѣса Бомарше вертится на мистификаціяхъ, обманахъ, интригахъ очень-запутанной, чѣмъ въ музыкѣ, какъ извѣстно, пропадаетъ, ступовывается или становится непонятнымъ. Цѣль Бомарше—злая, часто циническая сатира на современное ему общество. Въ музыкѣ для сатиры, для ядовитой насмѣшки—почти орагановъ нѣтъ.

Оттого весь характеръ пѣсы у Моцарта вышелъ другой лежел у Бомарше,—несравненно мягче, добродушнѣе, теплѣе, сердечнѣе.

Представьте себѣ, на-примѣръ «Горе отъ ума» Грибоѣдова въ видѣ оперы. Что бы тамъ могло уцѣлѣть изъ памѣрній автора?—Почти ничего; потому что музыка, по своимъ непремѣннымъ требованіямъ теплоты, откровенности въ чувствахъ и страстяхъ, должна остановиться на такихъ душевныхъ данностяхъ, которыя едва затронуты авторомъ комедіи (влюбленность Чацкаго въ Софью, Софья въ Молчалина), а характеровъ Фамусова, Молчалина, Скалозуба, Загорѣцкаго,—*смысла* сцены бала, сцены разъѣзда и т. д., музы а передать не можетъ.

Созданіе Моцарта, именно потому, что его геній всегда оставался въ предѣлахъ истинной музыкальности, и въ этой оперѣ со многихъ сторонъ достигаетъ высшей красоты дра-

\*) Первая въ № 4, вторая въ № 6.

матической музыки. Органичность музыкального ведения сцен, превращение всех лиц пьесы в личности «музыкальные», насколько то было возможно, — постоянное изящество формы, чрезвычайная умренность в средствах и равновесие всех музыкальных элементов — должны приводить здесь в изумление всякого, в ком художественное чувство сколько-нибудь развито.

Но несоответственность главной задачи пьесы музыкальным стихам, отсутствие сильно-страстных порывов производить в целом впечатлительные пьесы в некоторую холодноватость и неудовлетворительность, несмотря на все безподобные качества музыки.

До сих пор в операх Моцарта мы встречали тип итальянской трагической оперы (opera seria), с сплошной музыкой, с ее рутинными степенями и ходульно-реторическим текстом — Идомеи; далее: тип комической оперы немецкой (образовавшейся из немецкого водевиля, Singspiel, комедии с пьесками), с нумерами музыки, перемежающимися с прозой разговора, но с несравненно-большою свободою и драматическою правдою в ходе пьесы и в музыкальных условиях — «Похищение».

Теперь, под названием «Dramma giocoso» встречаем третью тип: оперу итальянскую комическую. Этот тип по сущности тот же, что опера buffa, но под пером Моцарта, от его немецкой природы, получила особый оттенок в некоторой серьезности и глубины в повороте и развитии музыкальных идей, итальянцам мало доступной. В числе остальных опер Моцарта мы найдем еще два раза этот тип «Dramma giocoso».

Предполагая, что содержание комедии Бомарше «Свадьба Фигаро» более или менее известно образованным читателям, проследим огромную оперу по порядку в самом сжатом виде, только для указания музыкальных ее красот.

Увертюра (D-dur,  $\frac{2}{4}$ ) — прелестный образец увертюры для комических пьес; все живо, легко, все улыбается, шутит. Темы создались как будто сами-собою, и в разработке их глубокое искусство совершенно замаскировано непринужденностью, естественностью, веселым общими настроением. Эта увертюра — одно из лучших произведений моцартовской инструментальной музыки. С технической стороны замечательна тем, что в ней отсутствует «среднее развитие» (Mittelsatz по немецкой терминологии).

№ 1. Дуэт Сусанны и Фигаро, — сопрано и бас; G-dur  $\frac{1}{4}$ . Фигаро, камердинер графа Альмавивы и жених Сусанны, графининой камеристки, заботится о размещении мебели в комнате, назначенной для повобрачных, и мляется пол. Сусанна перед зеркалом любит повой шляпкой. Веселость, грация этой музыки несравненна.

№ 2. Продолжение той же сцены (duettino B-dur  $\frac{2}{4}$ ). Начинаются ревнивые опасения со стороны Фигаро против графа, который, по словам Сусанны, за ней ухаживает. Речь идет о звонке из комнаты графа, о звонке из комнаты графини, — все это тотчас же отражается в музыке и служит ей основной темой. Грация еще больше чем в № 1. Оркестровка очаровательная.

№ 3. Монолог Фигаро, по уходе Сусанны. Хитрый камердинер (бывший севильский цирюльник) замышляет, как бы перехитрить графа (Allegretto F-dur,  $\frac{3}{4}$  в отчасти танцевальном ритме и Presto  $\frac{2}{4}$ , вспышка сердитая и решительная).

№ 4. Ария Бартоло (бывшего онекуна Розины, — т. е. графини Альмавивы) D-dur  $\frac{2}{4}$  Allegro con brio e maestoso. Бартоло, ученый адвокат, прискивает средства, как бы отомстить Фигаро и победить его плути, казуистикой. Отличная басовая ария наполовину в характере величавой самодовольной решимости, наполовину говорком, в стиле буффа. Одною выпуклою фразой позаимствовался Россини в арии «la calunnia».

№ 5. Дуэт старухи Марчелины и Сусанны (два сопрано, A-dur  $\frac{2}{4}$ ). Об женщины, поставленные во враждебное отношение любовью к Фигаро (и Марчелина на старости лет влюблена в ловкаго и умнаго камердинера), злобно смеются друг над другом и длают одна перед другою реверансы. Много комизма и красоты в музыке.

№ 6. Ария паж, Керубино, который рассказывает Сусанне, как он влюблен во всех женщин и как страдает («Non so più cosa son, cosa faccio». Allegro vivace. Esdur  $\frac{2}{4}$ ) — одно из чудес моцартовской музыки.

Вся поэтическая задача характера Керубино с неподражаемою истиною обрисовывается с первых тактов арии (тревожный, волнующийся ритм в быстром движении, притом pianissimo, под сурдинку). Подробностей этой арии, очаровательной от ноты до ноты, словами не передать.

№ 7. Терцет графа, Сусанны и Д. Базиліо (баритон, сопрано и тенор) B-dur  $\frac{1}{4}$  Allegro assai. Та сцена, где граф, заочно сердясь на паж, вдруг случайно находит его самого спрятанным в больших креслах и прикрытого женским платьем, будто невзначай-паброшенным. Опять изумительная драматическая правда, чудесная подробности в голосах и оркестре.

№ 8. Небольшой хор поздравления графу, придуманный со стороны Фигаро, чтоб графа раздосадовать (D-dur  $\frac{6}{8}$ ). Hors d'oeuvre с достоинствами неважными.

№ 9. Ария Фигаро (C-dur,  $\frac{2}{4}$  Allegro). Пажу, которого граф отправляет на службу (чтоб выслать из дому) Фигаро рассказывает о всех прелестях военной жизни. Тоже hors-d'oeuvre, по получившей огромную популярность (особенно в свое время и в начале нашего века) по легкости и общедоступности мелодии, в ритме марша.

Второй акт происходит в бударь графини.

№ 10. Небольшая каватина графини (Esdur,  $\frac{2}{4}$ , Larghetto). Музыка с поэтическим оттенком меланхолии, но не особенно замечательна.

\*) Задача наша в этой «Галереи» не столько биографическая и историческая данья об авторах опер и о самых их произведениях, сколько ознакомление с сущностью знаменитейших в свете опер и с критическою их оценкою, согласно современным требованиям «науки вкуса». О моцартовских операх в двух словах сказать невозможно, если хотим дать верное о них понятие.

№ 11. Романсъ пажа, который поетъ графинѣ, своей крестной маменькѣ, стихи своего сочиненія, а Сусанна аккомпанируетъ на гитарѣ. («Voi che sapete». B-dur  $\frac{3}{4}$  Andante) одно изъ граціознѣйшихъ созданій Моцарта. Мелодія, модуляци, пѣвнѣйшіе отгѣнки оркестра (сочетаніе духовыхъ съ пицциато скрипокъ), изгибы ритма,—все здѣсь верхъ совершенства. Такая одна арія перевѣшиваетъ цѣлыя оперы.

№ 12. Сусанна, условившись съ графиней объ одной мистификаціи графа, становится пажа на колѣни передъ графиней (которая не совсемъ равнодушна къ этому полу-ребенку) и въ такомъ положеніи привѣриваетъ на него чепчикъ и шемплетку. Это—арія Сусанны, говоркомъ (D-dur  $\frac{2}{4}$ ). Мелодическій интересъ—въ оркестръ, и какія прелести тамъ совершаются!

Между тѣмъ стучатся. Керубино прячутъ въ сосѣдную комнату. Сусанна тоже прячется въ алькову. Входитъ графъ; его крупный разговоръ съ графиней при участіи Сусанны (про-себя) составляетъ терцетъ № 13 (C-dur  $\frac{3}{4}$  Allegro molto). Музыка образцовая въ своей сдержанной пылкости. Въ концѣ терцета графъ, въ ревнивыхъ подозрѣніяхъ, уводитъ графиню съ собою и замыкаетъ дверь на ключъ. Сусанна (которой графъ не видалъ) быстро выпускаетъ пажа изъ сосѣдней комнаты:—въ попыткахъ, въ страхѣ передъ гнѣвомъ графа, пажъ рѣшается выскочить съ балкона будоара въ садъ. Сусанна прячется въ сосѣдную комнату, на мѣсто пажа. Эта маленькая, быстрая сцена, дуэтомъ № 14 (D-dur  $\frac{3}{4}$  Allegro assai), восхитительна въ своей вѣрности положенію.

Съ возвращеніемъ графа и графини начинается огромный финалъ 2-го дѣйствія. Графиня принуждена сказать мужу, что въ сосѣдней комнатѣ спрятавъ—пажъ. Графъ бѣсится и хочетъ убить негодяя (Es-dur  $\frac{3}{4}$  Allegro molto). Когда графъ отперъ дверь, выходитъ—Сусанна. Изумленіе. (B-dur  $\frac{3}{8}$  Andante). Какъ только графъ входитъ въ кабинетъ на секунду, чтобъ удостовѣриться, нѣтъ ли тамъ еще кого, Сусанна все объяснила своей госпожѣ и опѣ начинаютъ графа мистифицировать (большое Allegro B-dur). Вбѣгаетъ Фигаро (G-dur  $\frac{3}{8}$  Allegro); графъ требуетъ отъ него объясненія нѣкоторымъ своимъ недоумѣніямъ. (C-dur Andante) Фигаро ловко вывертывается; является садовникъ Антонио, хмѣльной и разбитаго, что кто-то выскочилъ съ балкона прямо на цвѣты и раздавилъ два прекраснѣйшихъ горшка. Подозрѣнне графа, смущеніе Фигаро и женщины; вывертыванье Фигаро (Allegro molto F-dur и большое Andante B-dur  $\frac{6}{8}$ ). Приходятъ Марчеллина, Бартоло и Базиліо съ жалобами графу на Фигаро (большой ensemble *септетомъ* Es-dur  $\frac{1}{4}$ . Allegro assai).

Хотя большіе «*tableaux d'ensemble*» были введены въ «комическія» итальянскія оперы и раніе Моцарта (въ первый разъ въ оперѣ Пиччини «*la Ciccina*») — такъ какъ вообще Моцартъ былъ *усовершенствова* даннаго, а отнюдь не преобразователь и не изобрѣгатель новыхъ формъ,—по до появленія въ свѣтъ моцартова «Фигаро» не было ни одного примѣра такого *огромнаго* финала, который самъ-по-себѣ составлялъ бы почти цѣлый «актъ» и равнялся бы четверти всей партитуры. Искусство Моцарта здѣсь: изъ разныхъ сценъ,

изъ столкновенія разныхъ лицъ и штриговъ создать музыкальное органическое цѣлое—изумительно. Музыка слѣдитъ за каждымъ отгѣнкомъ сценическаго дѣйствія, между тѣмъ пидѣ, какъ будто въ сонатѣ или квартетѣ, не прерывается собственно-музыкальное теченіе мысли. Постоянная дивная красота въ сочетаніи, въ группированіи голосовъ, особенно въ заключительномъ септетѣ,—цѣлой вокальной симфоніи въ комическомъ характерѣ,—можетъ быть понятна только тѣмъ, кто имѣлъ счастье насладиться этой оперой въ исполненіи ея на театрѣ. Въ наше время оба первыя дѣйствія этой оперы при исполненіи сливаются въ одно; также и два послѣднія—въ другое; опера выходитъ въ двухъ *большихъ* актахъ (какъ Донъ-Жуанъ) и финалъ, о которомъ у насъ шла рѣчь, эффектно разрѣзываетъ всю піесу пополамъ.

(Окончаніе впрелѣ.)

А. СЕРОВЪ.

## ЗАМѢЧАТЕЛЬНЫЕ КОМПОЗИТОРЫ - ФОРТЕПИАНИСТЫ

ПРОШЕДШАГО и НАСТОЯЩАГО СТОЛѢТІЯ и ВЛІЯНІЕ ИХЪ НА МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО.

Антонъ Коитскаго.

### Глава V.

Фильдъ былъ самымъ безпристрастнымъ цѣнителемъ *истинныхъ талантовъ* и всѣхъ принималъ радушно, знакомилъ съ обществомъ любителей музыки, наконецъ дѣлалъ все возможное, чтобъ быть полезнымъ своимъ собратьямъ по музыкѣ.

Поктурны Фильда славились во всей Европѣ; небыло артиста, небыло любителя музыки, который бы ихъ не игралъ. Фильдъ былъ настоящій, истинный романтическій композиторъ и фортепианистъ; онъ первый открывалъ всѣ тайныя богатства эффектовъ фортепиана, которое исѣ называли благодарнымъ инструментомъ, изъ котораго невозможно было извлекать пѣвучести; Фильдъ, напротивъ, ловелъ до такого совершенства фортепианную игру, что дѣлалъ на немъ даже невозможное! Изъ подъ его пальцевъ выходили звуки полные пѣвучіе; его игра *pianissimo* доходила до-нельзя; когда онъ игралъ вы слышали оркестръ во всемъ его блескѣ, фортепиано, арфу, самое отдаленное эхо, которое исчезало вдали чародѣйскимъ образомъ. Вы пойдете въ его шести поктурнахъ все что я вамъ о немъ высказалъ... проиграйте эти поэтическія картинны, эти шитимные разговоры артиста, и увидите сами, какія чудныя мелодіи скрываются подъ этимъ скромнымъ заглавіемъ «поктурно!» Пѣнію правой руки аккомпанируетъ лѣвая, какъ вѣрный товарищъ, который не хочетъ оставить своего ближайшаго друга въ его меланхолическомъ расположеніи. И посмотрите, какъ этотъ вѣрный товарищъ, хотя самъ подъ вліяніемъ тоски своего друга, старается

всѣми силами отстранить отъ него его грустныя мысли и аккомпанируетъ главному пѣнію, то спокойно, слѣдуя за нимъ нога въ ногу, то перемѣняя свой ходъ въ тріолеты, то подражая пѣнію черезъ нѣсколько нотъ, будтобы соглашается съ нимъ, то вдругъ будтобы спорить ведетъ свою самостоятельную мелодію, не прекращая вовсе аккомпанировки; и все это такъ оригинально, такъ мило, полно глубокаго чувства и вдохновенія, что играя или слушая эти покурныя, человѣкъ забываетъ все земное и уносится съ композиторомъ въ чародѣйскій край, гдѣ слова не въ силахъ слѣдовать за нимъ... одна гармонія музыки въ состояніи высказать всѣ тайныя чувства души... все неземное... и человѣкъ начинаетъ жить небесною жизнію!... Сказать ли вамъ, который изъ этихъ покурныхъ самый лучший?... это никакъ не могу, потому что всякій изъ нихъ имѣетъ свои достоинства, свои красоты, свои заслуги; — по если ужъ я долженъ вамъ непременно высказать, которые мнѣ нравятся болѣе, то возьмите всѣ шесть и не раздѣляйте ихъ одинъ отъ другаго, — ручаюсь вамъ, вы останетесь довольны.

Фильдъ сочинилъ семь концертовъ, изъ которыхъ 1-й въ *Es-dur* былъ играть всѣми. Въ немъ находятся прекрасныя мелодіи, блистательныя пассажи, хотя не очень трудныя, но весьма благодарныя для исполнителя; рондо этого концерта такъ блеститъ кокетствомъ, такъ граціозно, что нельзя его играть и слушать безъ увлеченія.

Его 2-й концертъ *As-dur* совершенно противоположенъ первому, и сколько первый легкаго стіля, столько второй серьезенъ, меланхолическій и глубоко-обдуманнѣй. Главный мотивъ первой части спокоенъ, благороденъ; средній мотивъ — совершенный разговоръ, милый, нѣжный, за которымъ слѣдуютъ пассажи довольно-оригинальные. *Adagio* этого концерта (въ тонѣ *Es-dur*) въ родѣ покурныя, пѣвуче, въ серединѣ въ родѣ «*Recitativo*» и потомъ опять возвращается въ первый мотивъ, который исчезаетъ мало-по-малу. Рондо, въ тонѣ *As-dur*, въ родѣ малороссійской пѣсни, полу-веселый, полу-меланхолическій, является то въ оркестрѣ, то въ партіи фортепіана, то въ *As-dur*, то въ *As-moll*, и всегда съ большимъ эффектомъ и разнообразіемъ. Важную роль играетъ лѣвая рука, исполненная труднѣйшими пассажами наравнѣ съ правой рукой, такъ что никакъ нельзя сказать, которая лѣвая и которая правая, такъ обѣ соперничаютъ, особенно-же когда главный мотивъ, исполненный въ концѣ рондо оркестромъ, переходятъ въ фортепіанную партію, гдѣ Фильдъ фигурируетъ мотивъ самымъ эффектнымъ образомъ отъ *pianissimo* до самого отчаяннаго *fortissimo*, послѣ того удаляется, и все тише, тише, пока совершенно не утихаетъ! и вдругъ кончается сильнымъ удареніемъ оркестра въ нѣсколько тактовъ, что производитъ сильное впечатлѣніе на слушателей.

Въ третьемъ концертѣ *Es-dur* замѣчательно рондо «*alla polaca*» (въ родѣ Польскаго) и имѣетъ совершеннѣйшій типъ польскаго танца. Его нужно исполнять съ большою граціозностью, пѣвучею нѣжностью, но тоже въ нѣкоторыхъ мѣстахъ нужна энергія, характерическая акцентировка, осо-

бенно въ главномъ мотивѣ, а послѣ, гдѣ приходится играть пассажи въ тріолахъ, въ обѣихъ рукахъ.

Прочіе концерты тоже очень-хороши и между ними отличается шестой концертъ *C-dur*, котораго *Allegro* очень блистательно, *Adagio* прекрасно по чувству и выраженію, а *Rondo* такъ шутливо, нѣжно, капризно, какъ избалованное дитя, (*enfant gâté*), которое увѣрено, что ему все дадутъ чего бы ни захотѣлось, шутить себѣсь фортепіаномъ какъ съ игрушкою, кѣгорая должна ему повиноваться; все это сочинено такимъ оригинальнымъ образомъ, что просто нужно любоваться, слушая этотъ прелестнѣйшій концертъ.

Что касается до оркестровки, то Фильдъ писалъ для оркестра въ родѣ Дюсека, Штейбельта, то-есть, его оркестровка была хороша, инструменты расположены по всѣмъ правиламъ, но онъ немогъ сравниться никакимъ образомъ съ могущественно-симфоническою оркестровкой *Гуммеля*, съ которымъ ни одинъ изъ композиторовъ-фортепіанистовъ не можетъ равняться.

Всѣ тайны науки гармоніи, фуги, контрапунктовъ, были открыты Фильду, и всѣ богатства его пылкаго воображенія выказывались въ его дивныхъ импровизаціяхъ. Но кромѣ всѣхъ этихъ достоинствъ у него было еще одно большое, это терпѣніе твердить всякій труднѣйшій пассажъ отъ ста до тысячи разъ съ ряду, какъ только онъ не былъ доволенъ имъ что дѣлалъ слѣдующимъ образомъ: у него были два четвероугольные ящика, равнаго размѣра, которые стояли на пультѣ отъ фортепіана, одинъ по правую, другой по лѣвую сторону пульта. Въ одномъ изъ нихъ было 100 шаровъ, величиною въ турецкій орѣхъ, другой былъ совершенно пустой.

Когда Фильдъ игралъ какую бы то ни было піесу и замѣчалъ въ теченіе игры, что тотъ или другой пассажъ не удовлетворялъ его, онъ дѣлалъ обыкновенно карандашемъ знакъ надъ этимъ и надъ всѣми другими пассажами, которыми онъ остался недоволенъ; кончивши піесу, онъ начиналъ твердить особенно каждый пассажъ и игралъ его 100 разъ, въ самомъ тихомъ темпѣ; но чтобы удостовѣриться что онъ въ счетѣ назначеннаго числа «100» не ошибся, онъ за всякимъ разомъ, проигравши пассажъ, бралъ шаръ изъ полнаго ящика и клалъ его въ пустой, и такъ терпѣливо твердилъ всѣ трудныя вещи, ускоряя съ каждымъ днемъ темпъ мало-по-малу, пока наконецъ не доходилъ до настоящей скорости и до самой крайней чистоты въ игрѣ.

Подумайте объ этомъ, и внушите себѣ все то, что я вамъ написалъ, любезные читатели, именно для того, что все это не сказки, не факты, собранныя изъ тѣхъ или другихъ современнѣйшихъ авторовъ! нѣтъ, любезные читатели, то, что я вамъ описываю, я самъ видѣлъ, слышалъ, этихъ славныхъ артистовъ я самъ зналъ, съ ними игралъ, съ ними бесѣдовалъ, не разъ, не два, иногда многія лѣта! Первый, котораго я зналъ, бывши ребенкомъ, былъ *Шопень въ Варшавѣ* съ 1822 до 1827 года. Тогда мой покойнѣйшій отецъ былъ инспекторомъ варшавскаго Лицея, а отецъ Шопена былъ профессоромъ французскаго языка тамъ же. Во время выѣзда моего изъ Варшавы, то есть въ 1827 году, мнѣ было 10 лѣтъ. Мои первыя сочиненія были печатаны въ Варшавѣ

въ 1824 году (мнѣ было тогда семь лѣтъ). Это былъ мой первый трудъ: въ Варшавѣ стали говорить о семилѣтнемъ ре-бенкѣ, который сочиняетъ и фантазируетъ на фортепiano! Всѣ хотѣли меня знать, видѣть, слышать, и такимъ обра-зомъ я удостоился счастья играть нѣсколько разъ передъ Великимъ Княземъ Константиномъ Павловичемъ, который и почтилъ меня своимъ Высочайшимъ покровительствомъ. Приѣхавши въ Петербургъ, въ декабрѣ мѣсяцѣ 1828 года, я познакомился съ Шоберлехперомъ и Карломъ Меіеромъ, учениками славнаго Фильда, и съ пианисткою Ихъ Импе-раторскихъ Величествъ, Шимановскою, которой совѣтами я и пользовался. Въ 1829 году я поѣхалъ въ Москву къ славному Фильду, у котораго бралъ уроки до конца 1830 года, по три раза въ недѣлю. Въ началѣ 1831 года мы поѣхали въ Лембергъ; тамъ я часто встрѣчался съ сыномъ безсмертнаго Моцарта. Въ 1832 году мы выѣхали за гра-ницу для усовершенствованія нашихъ талантовъ и пребы-ли три года въ Вѣнѣ.

Тамъ я лично познакомился съ Тальбергомъ, Дѣлеромъ и съ Чернымъ; учился композиціи у профессора Блюмен-таля (ученика славнаго *Abbe Vogler*). Во время моего пре-быванія въ Вѣнѣ я познакомился съ Гуммелемъ, игралъ квартеты и тріо съ Майседеромъ, Бемомъ и Меркль; съ 1835 до 1848 года я былъ профессоромъ въ Парижѣ и тамъ познакомился съ славными Керубини, Спонтини, Оберомъ, Галевн, Россини, Бертономъ, Адамомъ (отцомъ), Адавомъ (сыномъ), Крамеромъ, Мошелесомъ, Циммерманомъ, Дрейшомъ, Леопольдомъ Меіеромъ, Вильмерсомъ, Кальк-бренеромъ, Генрихомъ и Яковомъ Герцомъ. Приюданомъ, Лп-тольфомъ, Листомъ, Совинскимъ, Осборномъ, Равина, Бо-ельде (сыпъ), Опело, Меіерберомъ, Берію, Арто, Серве, Франкомъ, Балію, Батта, Оффенбахомъ, Флотто, Томасомъ, Паганини, Габенекомъ, Гауманомъ, Бертини, и пр. и пр. Въ Берлинѣ познакомился я съ Таубертомъ, Дорпомъ, Ку-лакомъ; въ Дрезденѣ, съ Рейсигеромъ; въ Ганноверѣ съ Маршперомъ.

Вотъ вамъ лучшее доказательство, любезные читатели, что зная всѣхъ артистовъ лично, все, что я пишу объ нихъ, есть истина, и потому-то вознамѣрился я ознакомить васъ съ замѣчательными композиторами-фортепianистами, съ ихъ сочиненіями, поговорить объ ихъ игрѣ на фортепiano и о вліяніи каждаго изъ нихъ на музыкальное искусство.

## ТЕАТРАЛЬНЫЯ И МУЗЫКАЛЬНЫЯ ВѢ-СТИ ИЗЪ РАЗНЫХЪ ГОРОДОВЪ РОССИИ.

Страсть къ драматическому искусству мало-по-малу про-никаетъ во всѣ города и даже нѣкоторыя деревни: вездѣ играютъ, учатъ роли, ссорятся за первенство. интригуютъ; каждый хочетъ произвести эффектъ, каждый съ глубокимъ самодовольствіемъ озирается вокругъ, когда добрые знако-мые подходятъ и съ истиннымъ умиленіемъ произносятъ: «Хорошо, очень—хорошо! Вотъ это значитъ играть *charmant!* *charmant!*» Но въ рѣдкомъ городѣ, кажется, такъ развита эта страсть, какъ въ Тамбовѣ; въ теченіи двухъ лѣтъ сыграно

тамъ одиннадцать благородныхъ спектаклей, не говоря уже о концертахъ съ живыми картинами, даваемыхъ ежегодно во время Великаго поста. Въ главѣ этого движенія на пользу ближняго и для собственнаго удовольствія,— стоитъ супруга начальника губерніи, Ю. В. Давзасъ. Нынѣшнеею зимою дано было шесть спектаклей, изъ которыхъ два въ пользу Марининскаго дѣтскаго приюта, а четыре въ пользу бѣдныхъ г. Тамбова. Первый спектакль состоялъ изъ пьесъ: 1) *Генеральша*, въ которой трудную и сухую роль Каролины съ большимъ умомъ и достоинствомъ исполнила Е. А. О—а; 2) *Средство выгонять волокитъ*; здѣсь, въ роли горничной, восхитила всѣхъ увлекательною непринужденностію Ю. К. Д. 3) въ пьесѣ: *Утка и стаканъ воды*, во всемъ блескѣ явилось дарованіе С. К. Д—съ; живость, ве-селость, благородная наивность, переходы отъ весельчиво-сти къ природной добротѣ,— все это было передано такъ вѣрно, такъ увлекательно, что понятенъ былъ восторгъ зри-телей, доходившій въ нѣкоторыхъ мѣстахъ пьесы до энту-зіазма. Въ четвертой пьесѣ: *Соль супружества*, Н. О. Л—а сдѣлала все, что можно было сдѣлать изъ довольно-неесте-ственнаго роли молодой женщины, поднимающей, на другой день свадьбы, страшную исторію изъ-за опрокинутой со-лонки; въ игрѣ г-жи Л—ой было много чувства, души и ума; каждое слово длинныхъ монологовъ было отгѣнено ею, каждая фраза отдѣлана,— а это достоинство не малое. И. И. О—ъ былъ неподражаемо-смѣшонъ въ роли дяди. Въ послѣдней пьесѣ спектакля: *Натуральная школа*, пьесѣ, въ которой нѣтъ особенно-замѣчательныхъ ролей, публика любовалась цѣлымъ роемъ молодыхъ барынь и барышень, изъ которыхъ двѣ, М. В. К—а и Н. М. П—а, прекрасно исполнили дуэтъ на фортепiano. Затѣмъ, въ послѣдующіе спектакли, между прочими пьесами были играны съ боль-шимъ успѣхомъ: *Свадьба Кречинскаго*, *Застава у предво-дителя*, *Френологъ и физиологистъ*, и *Приключеніе на Ис-кусственныхъ водахъ*; въ этой пьесѣ безукоризненно—хорошо передала роль капризной и злой Варвары Алексѣевны; Ба-ронесса О. И. О—ч сена, въ которой она ссорится съ му-жемъ, и, задыхаясь отъ гнѣва, должна идти съ нимъ и любезничать, была сыграна съ неподражаемымъ совершен-ствомъ.

Въ Астрахани также 26-го декабря дано былъ обще-ствомъ любителей два спектакля въ пользу бѣдныхъ. Пьесы шли слѣдующія: *Провинціалка*, *Булочная или петербургскій Пльмецъ*, *Деревенщина*; во второмъ спектаклѣ: *Букеты или петербургское цвѣтобѣсіе*. Гр. Соллогуба; *Мужъ какихъ мало жена какихъ много*; *Русскіе Святки*, картина стариннаго быта. Пьесы были разыраны хорошо; въ особенности же обстановка въ *Русскихъ Святкахъ* во 2-мъ дѣйствіи пора-зила зрителей своимъ изяществомъ. Участвующихъ въ этой пьесѣ было 24 лица; изъ нихъ 15 русскихъ богато-разря-женныхъ боярышень, изящно группированныхъ, составляли хоры съ пѣснями и плясками прежняго русскаго быта. Театръ былъ полонъ, несмотря на возвышенную цѣну. Сборъ въ оба спектакля былъ, за всѣми издержками, до 1800 р. с. Долго не забудутъ этого добраго дѣла тѣ, участь которыхъ болѣе или менѣе этимъ улучшится.

Последніе спектакли въ Харьковѣ передъ Масляницей были очень разнообразны и, за исключеніемъ двухъ или трехъ пустыхъ бенефисовъ, достойно завершили пылкій короткій театральній сезонъ. Последнимъ изъ бенефисовъ былъ бенефисъ Рыбакова. Онъ выбралъ на этотъ разъ *Гамлета*, и несмотря на то, что немного устарѣлъ для этой роли, былъ въ ней очень хорошъ. Мимика г. Рыбакова, чего нельзя сказать о прочихъ актеряхъ, выразительна, а позы и жесты такъ картинны, что живописецъ непременно бы перенесъ ихъ на полотно. Г-жа Гейбовичъ исполнила роль Офеліи по даннымъ ей Богомъ и природою средствамъ. Г. Пронскій въ роли Лаэрта былъ невыразимо холоденъ; даже на прощанье со свѣтомъ не пощадили онъ бѣдную публику и рѣшительно не далъ ей почувствовать, что душѣ его доступно какое-нибудь человѣческое чувство. Горацио, другъ Гамлета, на повѣрку оказался безчувственнымъ, а слѣдовательно отъявленнымъ врагомъ принца датскаго. Королю, а особенно королевѣ (г. Бабанишъ и г-жа Боброва), нельзя было отказать въ спокойномъ полусонномъ величіи и торжественности выходовъ, однимъ словомъ; безсмертное произведеніе Шекспира было варварски представлено на харьковской сценѣ; за исключеніемъ бенефицианта, всѣ прочіе были изъ-рукъ-вонъ плохи.

Въ Ригѣ всѣ три представленія Надежды Богдановой произвели совершенный фуроръ. Печего говорить о множествѣ букетовъ, о шумныхъ рукоплесканіяхъ, встрѣчавшихъ и провожавшихъ артистку. Въ прощальній бенефисъ ея, 22-го февраля, билеты были распроданы за три дня и купить мѣсто въ театрѣ было совершенно невозможно, даже на вѣсъ золота. Бенефициантка явилась въ сценахъ 2-го дѣйствія балета *Сильфиды*; кромѣ того протанцовала *les Marguerites, grand pas scénique*, съ своимъ братомъ Николаемъ, и *l'Abeille*, соло съ тамбуриномъ. Въ антрактѣ старшій братъ танцовщицы Александръ Богдановъ сыгралъ на скринкѣ варіаціи Вьетана и дирижировалъ оркестромъ. Богданову вызвали разъ 20 и подъ-конецъ спектакля поднесли лавровый вѣнокъ и стихи на нѣмецкомъ языкѣ. На другой день легкокрылая Сильфида улетѣла изъ Риги въ Германію.

## ИНОСТРАННЫЙ ВѢСТИКЪ.

Г-жа Гриси, по пріѣздѣ своемъ въ Парижъ изъ Англии, выступила въ *Нормъ*. Было время, когда знаменитая пѣвица производила фуроръ въ этой оперѣ и не имѣла соперницъ; искусство въ пѣніи и игра ея до сихъ поръ поразительны, но голосъ далеко не тотъ, что еще замѣтишь въ роли *Леопоры* въ *Трубадурѣ*, которую г-жа Гриси исполнила для второго своего выхода.—*Марта*, какъ мы уже писали, имѣла самый слабый успѣхъ на итальянской сценѣ; подобныя произведенія, какъ *Марта* и *Фра-Даволо*, никакъ не идутъ къ итальянскимъ голосамъ. На театрѣ Комической Оперы дано блистательное представленіе въ бенефисъ г-жи Югалъдъ. Спектакль былъ составленъ весьма разнообразно: сперва даны отрывки изъ оперы *Галатея* и второй актъ *Каиды*, въ которыхъ бенефициантка вполне выказала богатые средства своего прекраснаго голоса и была какъ нельзя лучше принята публикой, давно не слышавшей своей любимицы; затѣмъ слѣдовала комедія въ стихахъ: *le Legs*, превосходно разыгранная лучшими артистами Французскаго Театра: г-жами Ариу-Плесси и Совари, гг. Брессаномъ и Го. Въ заключеніе г-жа *Фаррамеъ* и г. Мерантъ протанцовали *pas de deux*.—Двѣ хорошенькія оперетки привлекаютъ публику въ маленькую залу театра *Bouffes Parisiens*. Офенбахъ, директоръ этого те-

атра, мастерски умѣетъ разнообразить свой репертуаръ:—давно на афишѣ красовались въ одинъ день имена Моцарта, Россини, Адама; а черезъ нѣсколько времени явились двѣ оперы молодыхъ композиторовъ, получившихъ премію. Въ первой, подъ названіемъ *Mamzelle Jeanne*, дебютировала молодая воспитанница Парижской консерваторіи *m-lle Шаберъ* не смотря на робость, почти всегда неизбѣжную при первомъ дебютѣ, она выказала вполне свое дарованіе. Сюжетъ оперы очень простой: это исторія молодой дѣвушки Жанны, пожившей довольно-роскошно въ Парижѣ и понавшей случайно въ деревню, гдѣ родилась и выросла. Сельская природа и навивалъ любовь крестьянина Пьера,—заставляютъ Жанну забыть Парижъ и денди въ лакированныхъ сапогахъ; она бросаетъ свой кринолинъ, надѣваетъ коротенькую юбку крестьянки, и слѣзавшись женою Пьера, поселяется навсегда въ деревнѣ. Музыка Когена очень-мила. Вся оперетка написана съ умѣемъ и отличается умѣренной оркестровкой, что большая рѣдкость у начинающихъ композиторовъ—обыкновенно щедрыхъ на инструментровку. То же самое можно сказать и о другой опереткѣ, Гитшара: *M-r Chimpanzè*? Хотя содержаніе ея напоминаетъ карнавальній фарсъ. Молодой человекъ, сопровождаемый отцомъ своей красавицы, одѣвается обезьяной; первую половину акта онъ лазитъ по стѣнамъ, скачетъ по столамъ и кресламъ, а вторую положилу поетъ какую-то бразильскую арію. Отецъ, какъ водится, узнаетъ хитрость и соединяетъ влюбленныхъ. Главная цѣль автора была доставить случай Тайю, лучшему комику труппы Офенбаха, выказать свои гимнастическія познанія, въ чемъ онъ совершенно и успѣлъ. Въ скоромъ времени на Итальянскомъ Театрѣ будетъ дана новал опера-буффа *Донъ-Дезидеріо*, написанная 17 лѣтъ тому назадъ княземъ Юсифомъ Поплятовскимъ. Либретто заимствовано изъ веселой комедіи г. Жиро: *Диде, доведенный до отчаянія порывами своего добраго сердца*. Названіе пьесы объясняетъ ея содержаніе: *Дезидеріо*, благородный, честный человекъ, другъ дома, желая угодить, своими неловкостями дѣлаетъ всюду безпорядокъ и заставляетъ даже плакать своихъ друзей. Онъ совершенно-неволью ссоритъ двухъ влюбленныхъ, пугаетъ молодую женщину смертью любимаго мужа, по своей торопливости уничтожаетъ духовное завѣщаніе и тѣмъ раззоряетъ нѣжное семейство. Доведенный до отчаянія своею неловкостью, надѣлавшей много зла, *Дезидеріо* хочетъ застрѣлиться; къ счастью одинъ другъ во—время останавливаетъ его руку; всѣ прощаютъ *Дезидеріо* его неловкости за его добрыя качества. Это произведеніе благороднаго маэстро было представлено въ Римѣ въ 1842 г. съ большимъ успѣхомъ. Въ Парижѣ опера князя Поплятовскаго будетъ дана еще въ первый разъ; главныя роли въ ней займутъ Цуккини, Маріо, Кореи и г-жа Сальвини-Донателли.

Французскій Театръ дѣлаетъ богатѣйшіе сборы новой комедіей Скриба: *Fe Lionel*. Комитетъ Французской Комедіи принялъ новую комедію въ пяти дѣйствіяхъ въ прозѣ Теодора Барьера *Comment on écrit l'histoire!*—Водевиль: представилъ наконецъ пьесу Андре Тома: *le Pamphletaire*. Уже давно въ Парижѣ говорили объ этой пьесѣ; особенно возбуждено было любопытство журналистовъ, желавшихъ угадать въ главномъ лицѣ какую-нибудь знакомую личность. Г. Тома представилъ какого-то идеальнаго героя, нисколько не подходящаго къ разряду памфлетистовъ: Генрихъ Лорде, такъ зовутъ его, молодой человекъ съ большими способностями, но бѣдный; у него есть врагъ *Шантеиль*,—который считаетъ всѣ способы позволительными, чтобъ нажить деньги; познакомься съ Генрихомъ, пользуется его неопытностью и заставляетъ его писать самые гнусные пасквили, которые самъ потомъ исправляетъ. *Шантеиль* пренебрегаетъ бѣдностью и ищетъ жертвъ въ блестящемъ свѣ-

тѣ и особенно любить бакировъ. Употребляя Генриха по-прежнему своимъ орудіемъ, Шантейль заставляетъ его написать пасквили на одного банкира и тѣмъ безчестить все его семейство. Но Генрихъ не хочетъ болѣе помогать издателю въ низкихъ замыслахъ, онъ при всѣхъ объявляетъ гнусные поступки Шантейля, спасаетъ семейство банкира отъ позора и женится на его дочери. Изъ этого краткаго содержанія видно, что памфлетистъ г. Андре Тома не имѣетъ ничего общаго съ памфлетистомъ, даваемымъ на Французскомъ Театрѣ. Генрихъ выставленъ лицомъ необыкновенно-благороднымъ, и если бѣдность заставляетъ его заняться пасквилями, то при первой возможности онъ съ негодованіемъ отвергаетъ это низкое ремесло. Піеса написана прекрасно, въ ней много эффектныхъ сценъ. На театрѣ Folies Dramatiques данъ въ первый разъ премьельнѣйшій водевилъ г. Ополе. *Petits pechés de la Grand' Maman*. 18-ти лѣтній мальчикъ и 16-ти лѣтняя дѣвушка любятъ другъ друга, не подозревая даже, что такое любовь; но однажды они находятъ печально любовную переписку своей бабушки; они знакомятся съ маленькими грѣшками старушки и сами не прочь вкусить запрещеннаго плода. Влюбленные даютъ слово сбѣжиться, когда у молодого *monsieur* вырастетъ борода. Этотъ водевилъ, разыгранный двумя хорошенькими актрисами, очень правится и долго удержится въ репертуарѣ. Въ Парижѣ пріѣхала молодая Итальянка, достойная соперница сестеръ Миланоло и Ферри, Эфрозина Борди. По словамъ знатоковъ музыки, она удивительно играетъ на скрипкѣ и дастъ нѣсколько концертовъ въ Парижѣ. — Александръ Дюма-отецъ находится въ настоящее время въ Марсели и ставитъ на сцену тамошняго театра новую драму, еще не игранную въ Парижѣ. Драма называется *Сирота*. Дюма купилъ въ Марсели небольшой пароходъ за 18 тысячъ фр., названный *Монтс-Кристо*, и отиравается въ Китай.

Одинъ изъ трехъ братьевъ Мабиль, содержателей увеселительнаго заведенія того же имени, умеръ недавно отъ аневризма.

Въ Берлинѣ ожидаютъ прибытія труппы театра  *Bouffes Parisiens*. Повообрачные принцъ и принцесса Прусские присутствовали недавно при представленіи оперы: *Макбетъ*. Итальянская труппа, гостившая нѣкоторое время въ Берлинѣ, состояла преимущественно изъ трехъ главныхъ лицъ: тенора Гомбоччи, сопрано—сильеры Вошети и баритона Джіордани; они хотя и непервоклассные артисты, но все-таки исполняютъ свои партіи удовлетворительно, прочіе же пѣвцы только сносны. Изъ оперъ даны: *Соннабула*, *Лучія* и *Любовный напитокъ*.

Въ Вѣнѣ Ристори начала свои представленія *Федрой*, затѣмъ явилась въ *Макбетъ* и *Адриеннъ Лекувереръ*. Левассоръ оставилъ самое пріятное впечатлѣніе въ Вѣнѣ; особенно понравилась пропѣтая имъ пѣсенка: *Les deux Gendarmes*.

Въ Лейпцигѣ концерты г-жи Віардо по-прежнему привлекаютъ публику.

Въ Гаповерѣ даны съ успѣхомъ двѣ оперы Верди: *Трубадуръ* и *Ивуходоносоръ*. Ристори дала здѣсь три представленія и явилась въ *Медель*, *Маріи Стюартъ* и *Камиль*. Изъ концертовъ замѣчательны были концерты Дрейшока и молодой артистки, играющей на скрипкѣ, Велгеймъ; ее называютъ 15-ти лѣтнимъ Паганини.

Въ Веймарѣ ждутъ прибытія Рубинштейна для исполненія его ораторіи: *Потерянный рай*. Изъ драматическихъ піесъ готовятъ: драму Юсифа Рикка, *Дети короля Манфреда*, и комедію Гизеке: *Ва-банкъ!* — послѣднюю очень хвалятъ.

Въ Прагѣ *Общество усовершенствованія музыкальнаго искусства* выбрало въ свои почетные члены: Обера, Гессе, Рубинштейна и Вьетана.

Въ Миланѣ скончался недавно князь Эмиліи Бельджіо-

зо 58 лѣтъ отъ роду. По мнѣнію Россіи, князь былъ царемъ салонныхъ теноровъ также какъ Рубини былъ царемъ театральныхъ теноровъ. Бельджіозо издалъ весьма-любопытное описаніе своей поѣздки на Востокъ.

Въ Неаполѣ болѣе 600 артистовъ, дилеттантовъ и учениковъ Консерваторіи, проводили тѣло Лаблаша, отираваемое во Францію. Меркаданте, давнишній другъ покойнаго, положилъ на гробъ пѣвца вѣнокъ изъ иммортелей и уналъ безъ чувствъ подлѣ катафалка. Въ настоящее время Верди въ Неаполѣ и пишетъ хоръ въ пользу пострадавшихъ отъ землетрясенія. Изъ оперъ на театрѣ *Санъ-Карло* готовятъ оперу Батиста: *Маріа Тюдоръ*, оперу Пачини *Rolandino Torristondo*.

Въ Венеціи, на театрѣ *Фениче* разучиваютъ оперу Виланса: *Gasconcello*, и *Enrico de Svezia*, кавалера Томази.

Въ Бергамо, въ бенечисъ примадонны Брамбиллы, даны отрывки изъ оперъ трехъ знаменитѣйшихъ современныхъ композиторовъ: 2-ое дѣйствіе *Севильскаго цирюльника*, сценка и каватина изъ *Giuramento* и 2-ое дѣйствіе *Трубадура*. Россіи, Меркаданте, Верди, соединились въ первый разъ въ одинъ вечеръ.

Въ Нью-Йоркѣ изъ всѣхъ европейскимъ артистовъ болѣе другихъ фуроръ производятъ Формезъ. Послѣ *донъ-Базиліо* онъ создалъ роль *Апорелио*, и вмѣстѣ съ г-жею Лагранжъ поддержалъ оперу Моцарта за слабымъ исполненіемъ прочихъ пѣвцовъ. Въ концертѣ Филармоническаго общества участвовали все итальянскіе артисты и Тальбергъ; исполненъ *Реквиемъ* Моцарта; соло пѣли: г-жи Кародори, Ангри, Мильперъ, Формезъ, Перрингъ и др. — Между прочими аріями Формезъ спѣлъ балладу Шуберта: *Der Wanderer*; на фортепіано аккомпанировалъ Тальбергъ. Эта простая, безыскусственная мелодія тронула всѣхъ до слезъ.

## КОНЦЕРТЪ ВЪ ПОЛЬЗУ ИВАЛИДОВЪ.

14 марта,

въ Большомъ Театрѣ.

Сообщаемъ въ высшей степени интересную программу концерта въ пользу Ивалидовъ. Подъ управленіемъ даровитаго капельмейстера, г. Дѣрфельда, онъ безъ сомнѣнія будетъ такъ же блистателенъ, какъ и въ прежніе годъ.

Программа.

Боже, Царя храни.

1. Маршъ «Atalie» . . . . . Мендельсонъ.
  2. Jubel - Overture . . . . . К. М. Веберъ.
  3. Соло для 4 кларнетовъ на мотивы оперы «Вильгельмъ Тель».
  4. Маршъ съ хоромъ . . . . . Костенко.
  5. Conjuraton и финалъ оперы «Гугеноты».
- Маршъ «Alexandre».
6. Увертюра «Коріоланъ» . . . . . Бетховенъ.
  7. Соло для флейты на мотивы оперы «Луcreція Борджіа».
  8. Финалъ оперы «Жизнь за Царя».
  9. Retraite militaire . . . . . Дѣрфельдъ.
  10. Соло для двухъ cornets à pistons на мотивы оперы «Пиратъ».
  11. Marche aux flambeaux . . . . . Меіерберъ.
- Куплеты Кавоса.

## НОВОИЗДАННЫЯ МУЗЫКАЛЬНЫЯ СОЧИНЕНІЯ.

### Піесы для фортепіано въ 2 руки:

	Руб.	Коп.
Alberti, op. 16 № 21. Bouquet de melodies. Otello. издание Дюфура.	—	85.
" " № 23. " " Guillaume Tell. изд. его же	1	—
Album de Verdi. Fantaisies sur Traviata, Trovatore, Giov. di Guzman et Rigoletto. Издание Стелловскаго	. 2	—
Ascher. La fiamina. Mazurka elegante. изд. Дюфура	—	40
Baranowska (née Badarzewska). Mazurka. издан. Стелловскаго	—	50
Beyer. op. 92 №. 15. Heures de loisir. Jenny Lind Polka. издан. Дюфура.	—	70
" " 117. Martha. изд. Нильсена въ Москвѣ	—	85
" " 126. Souvenirs de Voyage № 4. Cavatine-Valse de Ricci. издан. Дюфура	—	60
" " 126. Souvenir de Voyage Tic e Tic e Toc. изд. Дюфура.	—	60
Blumenthal op. 37. Douleur et Espoir. изд. Дюфура	—	60
Brunner. op. 270 № 15 Petite fantaisie sur Oberon. изд. Дюфура.	—	85
Chopin op. 27. Deux Nocturnes. изд. Стелловскаго.	1	—
" " 28 N 24. Prelude en ré-mineur. изд. Дюфура.	—	50
Cramer. H. Célébre Quatuor de Rigoletto. изд. Стелловскаго	—	60
Dumouchel. F. op. 44. Reverie. Собствен. Дюфура	—	60
Egghardt. op. 33. Chant du soir. Nocturne. изд. Дюфура.	—	60
Fumagalli. op. 100. N 24. Giov. di Guzman. его же	—	60
Goria. op. 80. Grande Valse de Concert. его же	—	70
Gutmann. op. 12. N 6. La Mélancolie. Etude. его же	—	40
Henselt. op. 36. Valse mélancolique. Собствен. Стелловскаго	1	—
" " Air bohémien. Собствен. Стелловскаго	—	40
" " et Thalberg. Mi manca la voce. Собствен. Стелловскаго	—	75
Häuten Sérénade de Schubert. Pièce facile. изд. его же.	—	30
John. Chr. op. 58. Souvenir de Moscou. Marche. Собств. Дюфура.	—	60
Kontsky op. 176. Sim. Boccanegra de Verdi. Собств. Стелловскаго.	1	15
Leschetitzky op. 25. Toccata. Morceau de Salon. Собств. Дюфура.	1	15
Mayer, Ch. op. 140. N 4. Gondolière. издан. Стелловскаго.	—	40
" " " 199. Une fleur animée. изд. его же	1	15
" " " 232. Nocturne sentimentale. изд. Дюфура.	—	40
Mendelssohn. op. 25. Concert (Sol mineur) Nouv. Edit. изд. Стел.	2	50
" " Andante cantabile. изд. Дюфура	—	40
Oesten, Th. op. 125. Fantaisie sur la Traviata de Verdi. изд. Дюфура.	—	60
Osborne. Traviata. Addio del pasato. Fantaisie. изд. Стелловскаго.	—	75
" " Trovatore. Addio Leonore et Misérère. изд. его же.	—	60
Pacher. op. 18. Grace et Coquetterie изд. его же.	—	60
Ravina, H. op. 37. Chanson à boire. изд. Дюфура.	—	85
Schulhoff. op. 45. Chants d'amitié, compl. изд. Стелловскаго	1	15
" " " N 1. La Promesse 50. Elegie 60. Toast.	—	50
Spindler. op. 79. N 1. Idylle. изд. Дюфура	—	40
Schultz. Mon songe. Polka-Mazurka fantastique. Собств. Стел.	—	50
Talxy. op. 19. Etude-Mazurka. изд. Стелловскаго	—	60
" " " 72 David devant Saül. Caprice brillant. изд. Стелловск.	—	75
Thalberg. op. 72. Home, sweet home. изд. Нильсена въ Москвѣ.	—	85
" " " 73. Martha. Fantaisie. изд. Стелловскаго	1	15
Vofs. op. 104 N 4. Rencontre inattendue. изд. Дюфура	—	40
" " Giovanna di Guzman. Fantaisie. изд. Стелловскаго	1	—
Wallace. op. 18. La Gondole. Souvenir de Venise. изд. Дюфура.	—	40
Weber. Minuetto capriccioso tiré d'oeuvre op 39. его же	—	70
Wrangell Baron. de. Idée fixe. Собств. Стелловскаго	—	40

### Танцы для фортепіано:

Braun. Herbstblumen-Walzer. Собств. Стелловскаго	—	85
Doppler. op. 250. Le Napolitain. Tarantelle-Galop.) изд. Дюфура	—	30
" " " 287. Sans repos. Galop	—	30
Faust. op. 16. Studenten-Polka-Mazurka. изд. Стелловскаго.	—	50
" " " 27. Treue Liebe. Polka-Mazurka изд. Дюфура	—	30
Горшковъ. Цыганская пѣсня. изд. Нильсена въ Москвѣ	—	40
Hubert. Quadrille sur des thèmes originaux. Собств. Дюфура	—	60
Keler-Bela. op. 19. Courier-Galop. изд. его же.	—	30

Les Lanciers. Quadrille original anglais, arr. p. Schubert съ объясненіемъ на русск. и франц. изд. Стелловскаго	—	60
" " " Veritable Quadrille, angl. изд. Дюфура	—	60
Liadoff. Mekki-Quadrille. Собств. Стелловскаго	—	60
" " Les Lanciers Англійскій кадр. изъ русскихъ пѣсень, съ объясненіемъ на русскомъ. Собств. Стелловскаго	—	60
Musard. Quadrille russe sur des thèmes nationaux. Издание Дюфура.	—	60
Spintler. Quadrille. Les vèpres siciliennes. изд. Дюфура	—	60
Радвиловъ. Галопъ. изд. Нильсена въ Москвѣ	—	40
Sachs. op. 65. Troubadour-Quad.	—	75
" " " 67. Elisabeth-Polka	—	50
" " " 68. Ideal-Polka	—	50
" " " 70. Тройка-Полька	—	50
Toutschkoff. Pet. Idée noire. Polka-Mazourka	—	50
" " " Quadrille	—	75
Vogler. Les Lanciers. Quadr. anglais.	—	60

### Піесы для фортепіано въ четыре руки:

Ascher, Jos. op. 40. Fanfare militaire. издание Дюфура.	1	—
Beyer. Fantaisie sur l'opéra: la Bohémienne de Balfe. Изд. Стелловскаго	1	—
" " " " " "	—	—
Булаховъ. Колыбельная пѣсня въ 4 руки Собств. Стелловскаго.	—	40
Cavallini, E. Souvenir de mes albums. Ouverture. Собств. Дюфура.	1	50
Diabelli 28 Melodische Uebungsstücke, op. 149. четыре тетр. «каждя 75 коп., всѣ вмѣстѣ 2 р. 50 к. изд. Стелловскаго.	2	—
Глянка. Мазурка изъ оперы Жизнь за Царя. Собств. Стелловскаго.	1	50
" " 3 антракта изъ Жизнь за Царя по 75 к. каждый его же.	—	—
" " Краковякъ. Собств. Стелловскаго	1	70
" " Танцы. Собств. его же	1	15
Pauer. Marche triomphale. изд. Дюфура	1	—

### Пѣсни и романы:

Бюхнеръ. Тройка Цыганская пѣсня. изд. Нильсена въ Москвѣ.	—	50
Булаховъ. Колыбельная пѣсенка для копртразьта. Нов. издание.	—	60
" " " для тенора или сопрано. Собств. Стелловскаго	—	60
Дютша. День и ночь я все мечтаю. изд. Дюфура.	—	40
Глянка. Признаніе, для контральта. Собств. Стелловскаго	—	40
Гурилевъ. Осенній день. Романсъ. его же	—	60
Югансена. Меня любила ты. изд. Дюфура.	—	40
Кравцова, П. Цоимешь ли ты. " "	—	40
Кугушевъ. Скажите мнѣ. изд. Нильсена въ Москвѣ	—	40
" " Какъ мила ея головка. " " "	—	40
Кузминскій. Слезы. Идилія. изд. Дюфура	—	70
Леонтьевъ. Дуютъ вѣтры. изд. Нильсена, въ Моск.	—	40
Радвиловъ. Музыкальный Экспромтъ. " " " "	—	50
Сабанѣвъ. Земляничка. Изд. Стелловскаго.	—	40

### Италіанскіе романы:

Verdi. Luisa Miller. Quando le sere. изд. Стелловскаго	—	50
" " Trovatore. Deserto sulla terra. его же	—	30
" " " Addio Leonora. его же	—	50
" " " Quel suon. Duettino. изд. Дюфура	—	60
" " " Si, la stanchezza. Duettino. изд. Дюфура	—	60
" " Traviata Parigi o cara. Duett. изд. Дюфура	—	60
" " " Un di felice. Duett.	—	50

### Французскіе романы:

Cavallini, E. Ah! ne me parlez pas d'amour. Собств. Дюфура	—	70
Ouroussoff. Devinez moi Romance. изд. Нильсена.	—	50

### Портреты:

Debassini, издание Дюфура	—	75
Глянка, собственность Стелловскаго.	—	75
Liszt. Frang. издание Дюфура.	—	75
Prudent. Emile.	—	75

Тѣже портреты на китайской бумагѣ по 4 р. сер.

Всѣ вышеозначенныя произведенія можно получать въ музыкальномъ магазинѣ Ф. Стелловскаго, въ Большой Морской, въ домѣ Лауферта № 27— въ С. П. Бургѣ.