

# ТЕАТРАЛЬНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ

# ВЪ С Т Н Ш КЪ.

ГОДЪ ЧЕТВЕРТЫЙ.

№ 22.

7 ЮНЯ 1859.

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

**Принимается подписка на получение Т. и М. Вѣстника въ настоящемъ 1859 г.**

въ Конторѣ журнала, находящейся въ С. Петербургѣ, при музыкальномъ магазинѣ Ф. Стелловскаго, поставщика Двора ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА, въ Большой Морской, д. Лауферта; въ Газетныхъ Экспедиціяхъ; въ Москвѣ, въ магазинахъ музыкальныхъ: Ленгольда и братьевъ Шлядбахъ, и въ книжныхъ: Базунова, Щепкина и Свѣшнікова.

Желающіе подписаться могутъ получить Вѣстникъ съ 1 №-ра со всеми приложеніями. Редакція находится въ Офицерской, близъ Большаго Театра, въ домѣ Кутнера, кв. № 23.

**Въ № 22-му прилагается: Колыбельная пѣсня безъ словъ, для фортепiano, соч. Еггарта.**

*Содержаніе:* ТЕАТРАЛЬНАЯ ЛѢТОПИСЬ (А. Г-ова). — Мейрберъ (окончаніе). — Вѣсти отсюда. — Матеріалы къ исторіи и теоріи смычковыхъ инструментовъ. — Шопенъ.

## ТЕАТРАЛЬНАЯ ЛѢТОПИСЬ.

Мы окончили нашу театральную лѣтопись бенефисомъ Щепкина, бывшимъ 17 мая. Послѣ повторенія этого бенефиса Щепкинъ оставилъ Петербургъ; съ отъѣздомъ нашего знаменитаго гостя и съ наступленіемъ лѣтняго сезона русскіе спектакли потеряли большую долю своего интереса и потому лѣтопись наша позволяетъ себѣ быть не совсѣмъ полной.

Но мы обязываемся сообщить нашимъ читателямъ объ исполненіи, 25 мая, пьесы уже извѣстной — «Карьера», въ которой въ первый разъ играли: роль Марьи Андреевны — г-жа Федорова и роль Орѣхина — г. Шемаевъ.

Роль скромной, молодой дѣвушки менѣе всего подходитъ къ обыкновенному амплу г-жи Федоровой, но она исполнила эту роль удовлетворительно, если оцѣнку этого исполненія основывать на вкусѣ и сценическомъ тактѣ. Обладая этими качествами, г-жа Федорова всегда выполнитъ удовлетворительно всякую роль; но если мы будемъ требовательнѣе, будемъ въ игрѣ ея искать живой передачи чувства, то увидимъ, что для настоящей роли — или артистическія средства г-жи Федоровой не совсѣмъ приспособлены, или вообще такая

№ 22

роль, кажется намъ, не свойственна ея таланту. Въ роли Марьи Андреевны главное мѣсто есть то, когда получается письмо Страхова о томъ, что онъ отказывается на ней жениться, — и это мѣсто вышло у г-жи Федоровой нѣсколько холодно. Эта непритворная, кроткая, но глубокая грусть, которую чувствуетъ молодая дѣвушка съ свѣжимъ и теплымъ сердцемъ, лишившись надежды быть замужемъ за любимымъ человѣкомъ, не довольно была выражена игрой г-жи Федоровой. Между тѣмъ невозможно указать, въ чемъ именно заключался недостатокъ исполненія этой роли, отчего впечатлѣніе на зрителей слабо: всякій жестъ, всякое движеніе голоса исполнены вкуса, вообще весь ensemble игры удовлетворителенъ. Въ концѣ пьесы, гдѣ является уже не дѣвушка, а замужняя женщина, игра г-жи Федоровой безукоризненна. Грустный, меланхолическій отъѣпокъ выражается въ каждомъ тѣлодвиженіи, въ каждомъ словѣ; порывъ добраго, чувствительнаго сердца, когда Марья Андреевна узнаетъ о несчастіяхъ своего бывшаго жениха, хочетъ помочь ему и беретъ къ себѣ его дѣтей, выраженъ былъ г-жею Федоровою особенно хорошо.

Г. Шемаевъ въ роли Орѣхина весьма удачно подражалъ Мартынову. Мы находимъ, что этотъ способъ исполненія роли былъ самымъ лучшимъ для г. Шемаева. Въ роли Орѣхина, не отличающейся вообще ни особенной глубиной мысли, ни особенной типичностью, и слѣдовательно не требующей со стороны артиста много оригинальности и творчества, трудно было явиться, создавъ эту личность по-своему, особенно послѣ Мартынова, комизмъ котораго въ подобныхъ роляхъ достигаетъ едва ли не до крайней возможной степени; притомъ же публика, привыкшая видѣть въ этой роли своего любимца, не иначе оцѣнивала бы всякаго другаго исполнителя, какъ посредствомъ сравненія. Другое дѣло — роль Расплюева, которую можно варіировать вслѣдствіе неоконченности и неопредѣленности ея въ самой комедіи и потому что личность эта при всемъ томъ создана съ глубокимъ

комизмомъ. Г. Шемаевъ въ этой послѣдней роли и не былъ только подражателемъ, о чемъ мы и говорили уже въ одномъ изъ предыдущихъ обзорѣхъ.

Въ роли же Орѣхина, повторяемъ, онъ во всемъ подражалъ Мартынову и, конечно, ему недоставало той яркости комизма, какимъ обладаетъ нашъ знаменитый комикъ; но чтобы отдать полную справедливость г. Шемаеву, мы обязаны сказать, что игра его не только была удовлетворительна, но даже прекрасна. Если бы г. Шемаевъ явился такимъ въ роли Орѣхина въ первый разъ представленія пьесы, то успѣхъ его былъ бы громаднымъ. Только въ томъ мѣстѣ, гдѣ Орѣхинъ пьянъ, — пластическая сторона игры г. Шемаева довольно слаба: мимика его недостаточно еще выработана.

Мы обязаны также замѣтить о фактѣ, имѣющемъ интересъ для любителей театра. Въ пьесѣ «Упрямство и настойчивость», данной 25-го мая, играла г-жа Липская въ первый разъ послѣ долгаго неоявленія своего на сценѣ. Громкимъ аплодисментомъ привѣтствовала публика свою любимицу.

Между прочими пьесами, болѣе или менѣе извѣстными, въ маѣ мѣсяцѣ даны были: «Сотрудники» ком. гр. Соллогуба и «Окно во второмъ этажѣ» Корженевскаго. Главные исполнители въ первой пьесѣ—гг. Максимовъ и Самойловъ, а во второй—г. Леонидовъ и г-жа Жулѣва.

А. Г-ОВЪ.

## МЕЙЕРБЕЕРЪ.

(Окончаніе.)

Тутъ въ жизни Мейербеера насталъ періодъ отдохновенія и бездѣйствія, въ продолженіи котораго геній его приготовился къ новому странствованію въ области искусства. Въ 1827 г. Мейербееръ женился и имѣлъ двухъ дѣтей, которыя умерли вскорѣ послѣ своего рожденія. Горькая утрата эта заставила композитора снова возвратиться къ религіозной музыкѣ; въ то время онъ написалъ: *Stabat, Miserere, Te Deum*, двѣнадцать псалмовъ и переложилъ на музыку восемь гимновъ Клопштока. Но между тѣмъ онъ приготовлялъ понемногу, въ тишинѣ уединенія, громадное произведеніе.

Вдохновеніе его наконецъ нашло болѣе обширное поле для своего таланта въ исторіи, представляющей въ фантастической рамкѣ чудесной легенды великую, вѣчную борьбу добра и зла, и 21 ноября 1831 г. *Робертъ* открылъ новую эру въ драматическомъ искусствѣ. Эта ученая, глубокая, чисто-психологическая музыка, полная чувства и страсти, соединявшая граціозныя мелодіи и величественное пѣніе съ таинственными и разнородными стремленіями нѣмецкаго супернатурализма, поразила критику, привела въ неописанный восторгъ публику и съ перваго раза приобрѣла невѣроятную популярность. Парижская Большая Опера, гдѣ *Робертъ* былъ исполненъ пѣвцами Нурри и Левассеромъ, г-ми Дорюсю, Даморо и Фалькопъ, обязана этому чудному произведенію, перешедшему въ короткое время за сто представленій, лучшимъ своимъ днямъ въ матеріальномъ отношеніи.

Докторъ Веронъ, бывший тогда директоромъ Большой Оперы, также обязанъ *Роберту* частью своего богатства. Либретто *Роберта* было переведено на всѣ языки и опера

Мейербеера явилась на всѣхъ сценахъ Франціи, Европы, цѣлаго міра.

Послѣ такого явленія своей творческой силы, Мейербееръ снова замолкъ; впродолженіи пяти лѣтъ онъ написалъ только нѣкоторыя драматическія мелодіи, какъ напр. *Le coen pendant l'orage, le Moine* и проч. Но 29 февраля 1836 г. явились *Гугеноты*, достойные преемники *Роберта*. Успѣхъ этого втораго французскаго произведенія, также исполненнаго пѣвцомъ Нурри и г-жей Фалькопъ, былъ безъ сомнѣнія огромный, но не столь быстрый и электрической какъ успѣхъ *Роберта*. Критика, не увлеченная общимъ восторгомъ на небо, осталась на землѣ и нашла въ новомъ солистѣ нѣкоторыя пятна. Между обоими произведеніями начались безконечныя сравненія; находили въ *Гугенотахъ* гораздо болѣе учености, но меньше мысли, болѣе силы, но менѣе глубины. Нѣкоторыя части, какъ напр. большой финальный дуэтъ 4 акта, стояли выше всякаго сравненія; но въ цѣломъ (была ли то вина либретто?) было мало единства и, при равномъ совершенствѣ обработки, вдохновеніе оказалось гораздо слабѣе.

*Пророкъ*, появившійся 13 лѣтъ спустя (16-го апрѣля 1849 г.), подобно своимъ предшественникамъ перешелъ за сто представленій. Онъ не возбудилъ большаго восторга и не возвысился до такой степени популярности, какъ предыдущія оперы, потому что равновѣсіе между вдохновеніемъ и трудомъ, вполне выдержанное въ *Робертѣ*, немного ослабнвшее въ *Гугенотахъ*, почти совершенно исчезаетъ въ *Пророкѣ*; страсть и чувство уступаютъ первое мѣсто наукѣ; мелодій, за исключеніемъ танцевъ, немного. Ученикъ Фоглера здѣсь снова проглядываетъ; религіозное величіе, преобладающее во всѣхъ произведеніяхъ Мейербеера, проявляется почти во всѣхъ драматическихъ положеніяхъ его оперъ и вредитъ ихъ дѣйствию, голоса теряются въ оркестрѣ, инструментовка господствуетъ надъ всѣмъ. Послѣ этой огромной драматической трилогіи, великій маэстро попробовалъ свои силы въ другомъ родѣ и въ 1854 г. на сценѣ Комической Оперы появилась *Съверная звезда*, имѣвшая большую успѣхъ во Франціи и на другихъ иностранныхъ сценахъ. Въ новой рамкѣ сюжета нашли тѣ же приемы, ту же превосходную методу. Въ изобиліи эффектовъ оркестра, неизвѣстныхъ до тѣхъ поръ на комической сценѣ, проглядывала та же грація и прелесть; мѣстный колоритъ военной жизни былъ очерченъ мастерски. Между *Гугенотами* и *Пророкомъ* Мейербееръ поставилъ на берлинскую сцену, 7-го декабря 1844 г., патристическую оперу подъ названіемъ: *Лагерь въ Силезіи (Das Feldlager in Schlesien)*, обязанную своимъ успѣхомъ народному сочувствію и таланту Жени Липшдъ; нѣкоторыя нумера изъ этой оперы Мейербееръ перенесъ въ *Съверную звезду*.—Кромѣ того онъ написалъ два *Марша съ факелами (Marches aux flambeaux)*, изъ которыхъ первый давно уже знаменитъ, и еще нѣсколько отдѣльныхъ музыкальныхъ пьесъ. Нынче лежитъ у Мейербеера еще одно произведеніе: *Африканка*, которая появится только тогда, когда взыскательный маэстро найдетъ достаточные голоса для полнаго успѣха своего новаго творенія. Наконецъ послѣднее его произведеніе, подъ названіемъ: *Le Pardon de Ploërmel*, представленное 4-го апрѣля 1859 г. на сценѣ парижской Комической Оперы, имѣло блестящій успѣхъ. Изъ вышеприведеннаго разбора оперъ Мейербеера видно, что ученость, преобладающая въ его музыкѣ, не исключаетъ однако вдохновенія, точно такъ, какъ въ образцовыхъ

произведеніяхъ Россіи вдохновеніе не исключаетъ учености. Во время довольно продолжительнаго молчанія Мейербеера можно было бы обвинить его въ бездѣйствіи и въ недостаткѣ плодovitости, но не должно забыть, что въ каждомъ изъ его великихъ и такъ долго жданныхъ твореній довольно музыки, чтобы обогатить многія оперы посредственныхъ композиторовъ. Его медленность въ воспроизведеніи происходитъ отъ любви къ искусству и уваженія къ публикѣ, которой онъ рѣшается представлять только лучшія формы своего воображенія. Но трудъ явно выказывается въ разсчитанныхъ эффектахъ, въ запутанной интригѣ дѣйствія; оттого-то появляются ученныя модуляціи, измученныя мелодіи, блестящіе гармоническіе пассажи— вмѣсто простаго развитія темы; оттого также происходитъ злоупотребленіе инструментовки и то губительное порабощеніе голосовъ, необходимое для прихоти маэстро. Вліяніе Мейербеера оказалось не безопаснымъ; оно подало примѣръ къ шумнымъ преувеличаніямъ его подражателей, не обладавшихъ гениемъ Мейербеера, и самъ онъ часто заставляетъ пѣвцовъ платить за обязанности ему триумфы совершеннымъ истощеніемъ, а иногда и потерей голоса.

Мейербееръ пользуется большимъ уваженіемъ. Онъ членъ многихъ ученыхъ обществъ и украшенъ почти всевозможными орденами: онъ кавалеръ французскаго Почетнаго легіона, кавалеръ бельгійскаго Леопольдова ордена, прусскаго Почетнаго ордена, шведскаго ордена Полярной звѣзды, голландскаго ордена Дубоваго вѣнца и т. д.

## ВѢСТИ ОТВСЮДУ.

Вѣсти изъ Кіева. — Италіанская труппа въ Одессѣ. — Tannhäuser въ Ригѣ — Вѣсти изъ Парижа. — Г-жа Міоланъ-Карвалло. — Адриенна Лекуверрь. — Комедія графа Соллогуба. — Кадриль Мюзара. — Ристори. — Фридрихъ въ Берлинѣ. — Извѣстія изъ Лондона, Вѣны и Дрездена. — Италіанскія оперы на разныхъ театрахъ.

Несмотря на то, что лѣтомъ театральная жизнь въ провинціяхъ замѣтно оживляется и усиливается, мы представимъ сегодня немного новостей провинціальныхъ нашимъ читателямъ.

Въ Кіевѣ театральная дѣятельность замѣтно пріостановилась съ отъездомъ талантливыхъ артистовъ русской труппы (извѣстно, что въ Кіевѣ двѣ труппы: русская и польская), г. Никитина и г-жи Фабіанской. Надобно замѣтить, что польская труппа въ Кіевѣ еще довольно хороша, но русская изърукъ-воиъ плоха, вотъ почему, не впадъ на афишѣ именъ любимыхъ артистовъ, кіевская публика совершенно бросила театръ и обратилась къ гуляньямъ, въ которыхъ ибѣтъ недостатка въ Кіевѣ; кромѣ того ибѣкоторыхъ заяло, какъ новость, *чтеніе современныхъ русскихъ авторовъ* г. Судовщиковымъ, хотя врядъ ли эта попытка серьезнаго чтенія будетъ имѣть успѣхъ.

Одесса, городъ преимущественно музыкальный, обзавелся новой италіанской труппой, такъ какъ опера сдѣлалась одной изъ необходимыхъ принадлежностей общественной жизни Одессы; кромѣ того будетъ и постоянный балетъ. Д-ца Поцци, любимица одесскихъ меломановъ, по-прежнему стоитъ въ главѣ примадоннъ.

Въ Ригѣ, въ бенефисъ лучшаго и любимаго комика Эйхенвальда, представлена была опера Вагнера «Tannhäuser». Опера шла плохо.

Перейдемъ теперь къ иностраннымъ извѣстіямъ, о которыхъ можемъ распространиться подробнѣе.

Въ Парижѣ, несмотря на лѣтнее время и сильныя жары, Лирической Театръ наполнился избранной публикой въ бенефисъ г-жи Міоланъ-Карвалло. Эта прелестная пѣвица, обладающая серебристымъ и симпатичнымъ голосомъ и безукоризненной методой, по справедливости пользуется любовью публики. Въ свой бенефисъ, состоявшій изъ отрывковъ разныхъ оперъ, г-жа Міоланъ простилась съ парижской публикой передъ отъездомъ своимъ въ Лондонъ, куда ангажирована на Ковентгарденскій Театръ. Она займетъ тамъ роль *Диноры* въ новой оперѣ Мейербеера: «Le Pardon de Ploërmel». Знаменитый маэстро, поставивъ свое произведеніе на италіанскую сцену, замѣнилъ разговоръ въ оперѣ речитативами. Очень жаль, что Петербургу не удастся послушать такую талантливую пѣвицу, такъ какъ посятся слухи, что г-жа Міоланъ-Карвалло не пріѣдетъ къ намъ, а вмѣсто нея будто бы ангажирована г-жа Шартонъ-Демеръ, поющая теперь въ Вѣнѣ. Но и этотъ слухъ нельзя назвать достовернымъ. Вообще неизвѣстно еще, кто займетъ мѣсто незабвенной Бозіо въ нашей италіанской труппѣ, но *qui vivra—verra!* ждать остается недолго.

Обратимся снова къ парижскимъ театрамъ. На французскомъ театрѣ Comédie Française возобновили пьесу Скриба и Легуве: «Adrienne Lecouvreur», написанную нарочно для Рашели. Всѣ знаютъ, какъ неподражаема была Рашель въ роли Адриенны: вмѣстѣ съ ней отличалась г-жа Алланъ въ роли принцессы Бульонской. Теперь главныя роли достались г-жамъ Плесси и Гюйонъ. «Г-жа Плесси, говоритъ критикъ газеты *Revue des théâtres*, сыграла роль Адриенны какъ опытная и искусная актриса, но игра ея была перовна; особенно басно: *Два юлуи*, проворковала она съ преувеличенной афектаціей и жеманствомъ. — Г-жа Гюйонъ превзошла свою предметницу въ роли пылкой и мстительной принцессы.

Читателямъ нашимъ уже извѣстно, что графъ Соллогубъ готовилъ комедію для одного изъ парижскихъ театровъ, возбуждшую много различныхъ толковъ. Всѣ ожидали чего-то необыкновеннаго, особеннаго, не потому, что авторъ Русскій, — ибѣтъ, Франція уже давно перестала называть Россію варварской землей. «Русскіе, говоритъ Ламартинъ, самая образованная нація Запада; они одарены рѣдкою способностью усвоивать обычаи, привычки и изящество цивилизаціи.» Итакъ, повторимъ, извѣстность графа Соллогуба, какъ литератора, достигла до Парижа, вотъ почему Парижане ожидали многого отъ произведенія, хотя графъ Соллогубъ никогда не занималъ перваго мѣста въ Россіи какъ драматическій писатель. Новая его комедія представлена на сценѣ Драматической Гимназіи; она называется: «Une preuve d'amitié». «Комедія графа Соллогуба, говоритъ одинъ изъ парижскихъ критиковъ, просто водевилъ безъ куплетовъ и, по своему легкому содержанию, взятому изъ такъ-называемаго полусвѣта, скорѣе бы имѣла большой успѣхъ на сценѣ Пале-Ройяля; нельзя отказать ея автору въ остроуміи и знаніи сцены, но все же комедія графа Соллогуба не выходитъ изъ ряда обыкновенныхъ пьесъ: ее можно назвать *un pastiche de la petite littérature dramatique*.» Вотъ въ короткихъ словахъ ея содержаніе: Молодая вдовушка, мадамъ де Серне, необыкновенно чититъ святость дружбы. Ради дружбы она рѣшается на съдующій поступокъ. Лучшая ея подруга Гортензія покинута виконтомъ де Пьерфономъ для извѣстныхъ дамъ полусвѣта, камелій и проч. Мадамъ де Серне общается своей подругѣ привести невѣрнаго къ ея ногамъ и начинаетъ всюду преслѣдовать виконта. Ради дружбы добродѣтельная вдовушка

посѣщаетъ балы *Maillon*, *Chateau aux Fleurs* и другія подобныя мѣста, гдѣ отличаются извѣстныя дамы въ извѣстномъ танцѣ; мало того—она, во что бы то ни стало, хочетъ навести на путь истинный блуднаго сына, но изъ разговора съ виконтомъ узнаетъ, что онъ не тотъ, кого она ищетъ и вовсе не знаетъ ея подруги Гортензій, но за то въ свою очередь мадамъ де Серне находитъ виконта дотога привлекательнымъ, что соглашается назвать его своимъ мужемъ. Вотъ и весь сюжетъ, растянутый на три довольно длинные акта.

Мюзаръ написалъ превосходный рыцарскій кадрилль на патристическую пѣсню Риттера, подъ названіемъ: *Пробужденіе Италіи*. На заглавномъ листѣ девять портретовъ: императора Наполеона, принца Наполеона, короля Виктора Эммануила, министра Кавура, генераловъ: Канробера, Бараге д'Илле, Макъ-Магона, Гарибальди, Ламармори.

Затѣмъ пройдемъ молчаніемъ драмы въ родѣ *les Ménages de Paris*, гдѣ повторяется вѣчно-новая исторія мужа, проматывающаго послѣдніи деньги на лоретку, или въ родѣ «Зельмы», замѣчательной развѣ только тѣмъ, что дѣйствіе происходитъ въ Крыму, но самый сюжетъ можетъ быть перенесенъ и въ Парижъ, и въ Дрезденъ, и на Алеутскія острова.—Прибавимъ только, что почти на всѣхъ театрахъ явились неизбежныя пьесы à propos, по-случаю войны съ Австріей, и конечно въ этихъ пьесахъ, какъ и на дѣлѣ, Австрійцамъ приходится очень очень плохо.

Ристори простилась съ парижской публикой въ «Медетъ», трагедіи Легуве, отринутая покойною Рашель: знаменитая артистка должна отправиться въ половинѣ лѣта въ Испанію и Португалію, а между тѣмъ посѣтитъ Бельгію и Голландію.

Мы уже писали, что г-жа Фридбергъ дебютировала въ Берлинѣ. Вотъ что пишутъ о ней въ одной нѣмецкой газетѣ: «Послѣ Надежды Богдановой явилась къ намъ Катарина Фридбергъ, также русская танцовщица. Г-жа Фридбергъ очень хорошенкая, гибкая блондинка, съ темными рѣсницами. Она танцуетъ съ большою легкостію и увѣренностію. Балетъ «Гентская красавица» очень выгодно выказалъ всѣ средства этой прелестной танцовщицы; зрители проводили ее шумными рукоплесканіями.»

Первый филармоническій концертъ въ Лондонѣ состоялся подъ управленіемъ скрипача Іоахима.

Въ Кристалльномъ дворцѣ было военное музыкальное празднество, въ честь прекращенія Индійской войны. Исполнены *Marche aux flambeaux* Мейербеера; произведенія Бетховена, Мендельсона, Вагнера и др.

На Дрюилленскомъ Театрѣ дебютировала въ «Травиатѣ» новая пѣвица, m-lle Саротта. «Дебютанткѣ, г-воритъ одна лондонская газета, только еще 18 лѣтъ; она происходитъ изъ благородной венгерской фамиліи (de Bajonovics). Послѣ долгаго изученія музыки въ Пестѣ, m-lle Саротта отправилась въ Парижъ, гдѣ и окончила свое музыкальное образованіе. Она выступила въ первый разъ въ Вантодурской залѣ въ роли Леоноры въ «Трубадурѣ» и съ перваго разу произвела впечатлѣніе своимъ пѣжнымъ, задушевымъ голосомъ и прекрасною наружностію. Въ Лондонѣ она имѣла также большой успѣхъ; повидимому молодой дебютанткѣ предстоитъ блестящая будущность.»

Любимый композиторъ и виртуозъ въ Вѣнѣ Тедеско, проведшій зиму въ Вѣнѣ, уѣхалъ на-дняхъ къ намъ въ Россію.

Опера Пачини «*Elisa Valasco*» не имѣла большого успѣха въ Вѣнѣ, несмотря на шумные толки, предшествовав-

шіе ей представленію. Пачини, престарѣлый композиторъ, пользующійся въ Италіи славою опытнаго и искуснаго маэстро, желая угодить современному вкусу, уклонился отъ классическихъ преданій старой школы и ввелъ въ свою оперу трубы и барабаны, но попытка почтеннаго маэстро вовсе не удалась.

Въ Дрезденѣ королевская капелла дала большой концертъ на придворномъ театрѣ, назначивъ сборъ съ него въ пользу памятника Вебера; въ этомъ концертѣ участвовалъ Дрейшокъ. Исполнены одни произведенія Вебера, за исключеніемъ новой пьесы Дрейшока: «*l'Inquietude*». Особенно понравилась мало извѣстная симфонія Вебера *C-dur*. Сборъ, исключая издержекъ, простирался до 1000 талеровъ.

По словамъ газеты *Blätter für Musik*, въ прошедшій зимній сезонъ 1858 и 1859 г. дано на 126 италіанскихъ театрахъ (считая тутъ и другіе иностранныя) всего 132 оперы (изъ нихъ 21 новая), написанныя 54 композиторами, изъ которыхъ 49 живыхъ и 5 умершихъ. Первое мѣсто по количеству занимаетъ Верди; его произведенія даны на 93 театрахъ. Послѣ него процвѣтали болѣе всего произведенія Доницетти (на 67 театрахъ), Беллини (на 36), Россини (на 26), Пачини (на 22), Меркаданти и Риччи (на 17), Мейербееръ (на 12) и т. д. Изъ оперъ чаще другихъ даны: «Трубадуръ» (на 35 театрахъ), «Травиата» (на 32), «Эриани» (на 23), «Риголетто» (на 22), «Севильскій цирюльникъ» (на 22), «Навуходоносоръ» (на 14), «Луcreція Боржіа» (на 13), «Сопнамбула» и «Норма» (на 13), «Линда», «Лучія» и «*Giugamento*» (на 11 театрахъ) и т. д.

Опера Вагнера «*Taanhäuser*» дана недавно въ первый разъ, съ большимъ успѣхомъ, въ Нью-Йоркѣ.

## МАТЕРІАЛЫ КЪ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ СМЫЧКОВЫХЪ ИНСТРУМЕНТОВЪ.

### I.

Какое огромное разстояніе между струной, натянутой на выдолбленную тыкву, или шнуркомъ, прикрѣпленнымъ къ согнутой въ дугу палкѣ, одинъ конецъ которой Негръ держитъ во рту, доставляя себѣ бречаньемъ на этомъ шнуркѣ музыкальное наслажденіе, и—между скрипками великихъ кремонскихъ мастеровъ Антонія Страдиварія и Джузеппе Гварнери!—а между тѣмъ отъ вышесказанныхъ первыхъ опытовъ начинается исторія строенія струнныхъ смычковыхъ инструментовъ.

Смычковые инструменты, кажется, должны быть арабскаго происхожденія. Отъ Арабовъ перешли они на сѣверные берега Африки и вѣроятно также и на берега Южнаго океана и Индіи. Въ Индіи встрѣчается двухструнный смычковый инструментъ, называемый раванастроиъ, котораго корпусъ сдѣланъ изъ раковины: на немъ играютъ такъ-называемые пандероны—родъ странствующихъ отшельниковъ. На островѣ Явъ встрѣчается *ребабъ*, также двухструнный инструментъ, на которомъ играютъ смычкомъ. У Арабовъ многіе подобныя инструменты въ употребленіи. Одинъ изъ нихъ называется *марабба*: онъ имѣетъ только одну струну, натянутую на узкую шейку, прикрѣпленную къ четырехъугольной рамкѣ, покрытой сверху и снизу мѣхомъ, такъ что инструментъ служитъ вмѣстѣ и барабаномъ и скрипкой. Другой—о трехъ струнахъ, натянутыхъ на кокосовый орѣхъ или на черепашью скорлупу, также покрытый звѣриной кожей; та-

кой инструментъ называется *ребабъ* (или *ребебъ*, *ребекъ*, *эрбебъ*).

Вѣроятно Арабы привезли *ребекъ* въ южную Италію и Испанію. Отъ этого ребека и происходятъ, какъ должно полагать, все европейскіе струнные инструменты. Въ одиннадцатомъ столѣтіи они были уже извѣстны въ Италію, Францію и Германію. Доказательствомъ тому служатъ разныя изображенія того времени. Въ церкви св. Михаила въ Павіи, на примѣръ, есть барельефы XI-го столѣтія, на которыхъ изображены музыканты со смычковыми инструментами. Въ церкви св. Георгія въ Бошверилѣ можно найти нѣсколько человѣческихъ фигуръ, высѣченныхъ изъ камня въ одиннадцатомъ столѣтіи, съ инструментами, похожими на скрипку, а въ Сен-Жерменскомъ аббатствѣ, въ Парижѣ, есть такія же изображенія, существующія, по многимъ догадкамъ, съ двѣнадцатаго столѣтія. Въ живописныхъ украшеніяхъ одного пергаментнаго манускрипта одиннадцатаго столѣтія смычковый инструментъ имѣетъ видъ пирамиды, округленной въ основаніи, съ тремя натянутыми струнами и шестью отверстіями на крышкѣ.

На вишнеткахъ парижскихъ манускриптовъ и въ живописи на стеклѣ тринадцатаго столѣтія, *ребекъ* приближается уже къ формѣ нынѣшнихъ скрипокъ. Посредній корпусъ его легкія углубленія обозначаютъ уже средніе дугообразные скрипичные выгибы; отверстія въ видѣ латинской буквы *f* начинаютъ замѣнять прежнія лунообразныя вырѣзки. Въ царствованіе Филиппа Прекраснаго въ 1235 г., въ Троя, Іоаннъ Шармиліонъ, за свою талантливую игру на ребекѣ, прозванъ королемъ скрипачей (*roi des ribauds*), а въ 1657 г. это же прозвище получилъ Константинополь.

Въ Прагѣ, въ Богемскомъ музеѣ, хранится пергаментный манускриптъ 1202—1212 годовъ, извѣстный подъ именемъ «*Mater verborum*»; на немъ въ числѣ миниатюрныхъ живописныхъ изображеній, исполненныхъ съ необыкновеннымъ искусствомъ для тогдашняго времени, находится ангелъ, держащій въ рукѣ скрипку. На другомъ пергаментномъ манускриптѣ Библии 1259 года изображено также нѣсколько фигуръ человѣческихъ, играющихъ на скрипкѣ.

Въ замкѣ Карлштейнѣ, въ Богеміи, построенномъ въ половинѣ четырнадцатаго столѣтія, существуютъ изображенія смычковыхъ инструментовъ, имѣющихъ почти совершенно нынѣшнюю форму скрипокъ. Богемское народное преданіе рассказываетъ о рыцарѣ Даллборѣ, жившемъ въ пятнадцатомъ столѣтіи и осужденномъ за возмущеніе на голодную смерть. Онъ былъ заточенъ въ столичномъ городѣ Прагѣ въ башню, называемую и донынѣ по его имени Даллборкой, и тамъ довелъ свою игру на скрипкѣ до такого совершенства (не игравъ прежде на ней), что народъ толпами собирался подъ окнами башни, заслушивая его игры и снабжая плѣнника пищей, которую спускали къ нему въ корзинкѣ.

Себастьянъ Вирдунгъ, въ Базелѣ, упоминаетъ (1511 г.) въ своей «*Musica*» о трехъ смычковыхъ инструментахъ. Первый называется *трумшейтъ*; это длинный, узкій, четырехъ-угольный ящикъ, который суживается въ томъ концѣ, гдѣ находится колки: на немъ натянуты двѣ струны, одна длинная, другая короткая. Второй инструментъ называетъ Вирдунгъ «*большой скрипкой*»; она имѣетъ довольно забавный видъ: двѣ среднія дуги очень длинныя и вырѣзаны очень глубоко; лунообразныя отверстія находятся въ обѣихъ верхнихъ доскахъ, а струны (числомъ девять) прикрѣпляются къ крышкѣ и къ колкамъ почти также, какъ на нынѣшнихъ ги-

тарахъ. Третій инструментъ, названный «*маленькая скрипка*», формой своей походить на мандолину. На немъ три струны, ручка съ колками (*Wirbelkasten*) принимаетъ видъ улитки и имѣетъ уже нѣчто въ родѣ струнной подставки (кобылки), но оба отверстія подлѣ подставки сохраняютъ еще серпообразный видъ луны. Смычки большой и малой скрипокъ нѣсколько безобразны, а смычки вышеупомянутыхъ инструментовъ имѣютъ все форму лука, употребляемаго для пусканія стрѣлъ.

Между тѣмъ строеніе скрипокъ сдѣлало вообще гораздо большіе успѣхи въ Италію, чѣмъ въ Германію; еще нынѣ можно найти въ Италіи скрипки, сдѣланныя въ шестнадцатомъ столѣтіи и имѣющія уже большею частію форму нынѣшнихъ скрипокъ, какъ на примѣръ скрипки Гаспара ди Сало въ Бресчии. Къ тому же игра на скрипкѣ во второй половинѣ того же столѣтія уже довольно распространилась въ Италію.

## II.

Балтазарини, великій скрипачъ, котораго маршалъ Бриссакъ съ цѣлымъ обществомъ другихъ скрипачей послалъ изъ Пьемонта къ Катеринѣ Медичи, ввелъ скрипичную игру при французскомъ дворѣ и былъ опредѣленъ этой принцессой въ званіе перваго камердинера и капельмейстера. Галлей говоритъ въ своихъ діалогахъ, что «скрипка и басъ, или виолончель, изобрѣтены Италианцами, кажется даже—Неаполитанцами», а Монтень, пріѣзжавшій въ 1580 г. въ Верону, рассказываетъ, что «обѣдня въ соборной церкви сопровождалась игрою на органѣ и на скрипкахъ».

Кто далъ скрипкѣ ея нынѣшнее устройство и вышній видъ, неизвѣстно и узнать это едва ли есть возможность. Многіе называютъ первымъ скрипичнымъ мастеромъ Тестатора съ прозвищемъ *il vecchio*; онъ жилъ въ концѣ пятнадцатаго столѣтія въ Миланѣ; по тутъ же прибавляется, что Тестаторъ только старался уменьшить объемъ виолы и сдѣлать изъ нея инструментъ болѣе удобный въ употребленіи, и потому назвалъ его *violino*, то-есть, маленькая виола.

Слѣдовательно форма скрипки была уже найдена прежде его. Еще одна скрипка пятнадцатаго столѣтія мастера Дуифо-пругара попала въ руки любителя скрипокъ, очень счастливаго въ отысканіи подобныхъ рѣдкостей въ Пестѣ. По сообщенію намъ описанію эта скрипка имѣетъ вмѣсто улитки—античную человѣческую голову, бока ея украшены золотыми надписями, на нижней доскѣ великолѣпное украшеніе. Она удивительно хорошо сохранилась, форматъ ея особенно пріятенъ и удобенъ для игры, а топъ сильный, прекрасный, благородный, величественный. Говорятъ, что эта «*сокровище-скрипка*» куплена богатымъ любителемъ и собирателемъ инструментовъ, княземъ Юсуповымъ.

Далѣе мы перечислимъ имена итальянскихъ скрипичныхъ мастеровъ до половины прошедшаго столѣтія въ томъ порядкѣ, какъ они усердно собраны любителями и знатоками въ теченіи нѣсколькихъ лѣтъ.

Описывать главный характеръ устройства и наружности скрипокъ разныхъ мастеровъ мы не рѣшаемся, потому что это едва возможно сдѣлать посредствомъ рисунка, тѣмъ мѣнѣе—словами; еще труднѣе было бы описать все оттѣпки тона.

Главною колыбелью итальянскихъ скрипокъ, кажется, была Бресча, гдѣ уже въ началѣ шестнадцатаго столѣтія Гаспаръ ди Сало (1535 г.) является мастеромъ, котораго труды и работы донынѣ очень высоко цѣнятся. Инструменты уч-

ника его Джіов. Паоло Маггини получили недавно популярность через скрипку, которою нынѣ владѣетъ Вьетанъ. Третій мастеръ изъ Бресчин, по имени Перегрини Запето, оставилъ нѣсколько скрипокъ 1602 и 1603 года. Антонио Марія Лаусса и Пиетро Лаусса работали послѣ.

Въ Кремонѣ, высшей школѣ строенія скрипокъ, встрѣчаемъ мы имя Амати. Андреа Амати былъ родоначальникъ этого знаменитаго поколѣнія; въ Швейцаріи видѣли скрипку его работы съ надписью 1575 годъ. Джіов. Марія дель Буссето, кажется, былъ его современникомъ. Два сына Андреа Амати, Антонио и Геронимъ, работали большею частию вмѣстѣ подъ общею фирмою: Hieronymus et Antonius Amati Andreae filii (1602—1617). Впрочемъ встрѣчаются скрипки и съ однимъ именемъ Геронима (1604, 1628). Самую большую славу между членами этого семейства приобрѣлъ Николай Амати Hieronymi filius et Antonii nepos (1658 — 1688). Скрипки его однако большею частию имѣютъ небольшой форматъ, такъ называемый  $\frac{3}{4}$  до  $\frac{7}{8}$ , и потому болѣе употребляются для комнатной игры (à la camera), нежели для концертовъ. Тонъ этихъ инструментовъ отличается необыкновенною пріятностію.

Второе высоко-знаменитое семейство есть Гварнери. Андреа Гварнери (1665—1694) былъ ученикъ Николая Амати и работалъ подъ патронатствомъ святой Терезіи. Въ Прагѣ существуетъ виолончель его работы изъ превосходнаго дерева и лака, съ изумительно-прекраснымъ тономъ. Сынъ его, подъ фирмою: Josephus Guarnerius filius Adraeae sub titulo S. Teresiae (1709, 1710), былъ вмѣстѣ достойнымъ ученикомъ его. Свѣтломъ всѣхъ Гварнери былъ другой Юсифъ Гварнери съ прозвищемъ del Gesu (1728—1742). Тонъ его инструментовъ, особенно послѣднихъ его годовъ (1730—1740), называется «блестящимъ». Многіе виртуозы предпочитаютъ тонъ скрипокъ Гварнери всѣмъ другимъ. Избранная, любимая скрипка Напавини, князя скрипичной игры, была произведена Джузеппе Гварнери: она хранится нынѣ въ музеѣ Генуи, какъ святыня.

Кромѣ кремонскихъ Гварнери есть еще два Пиетро Гварнери. Первый (Petrus Guarnerius filius Josephi cremonensis) работалъ въ Венеціи (1740—1751); второй (Petrus Guarnerius cremonensis) въ Мантуѣ (1712 — 1713). Прибавленіе Sub titulo S. Theresiae на подписяхъ послѣдняго показываетъ, что онъ былъ, или сынъ, или близкій родственникъ Андреа Гварнери. Рядъ этого поколѣнія заключается монахинею Катериною Гварнери изъ Кремона.

Одинъ изъ величайшихъ мастеровъ кремонскихъ, Антонио Страдивари, является совершенно одинъ.

Онъ умеръ восьмидесятилѣтнимъ старцемъ въ 1738 г., оставивъ послѣ себя трехъ сыновей, которые частию обратились къ другимъ отраслямъ занятій, частию же занимались только почииваніемъ скрипокъ; по-крайней-мѣрѣ ни одно изъ нихъ именъ не дошло до позомства ни чрезъ какое замѣчательное произведеніе. Творческій періодъ Страдиварія обнимаетъ періодъ времени почти въ шестьдесятъ лѣтъ. Инструменты его отличаются — не говоря о величинѣ и благородствѣ тона — особенною окончательностью формы; этому обстоятельству и обязаны онѣ тѣмъ, что имъ вездѣ подражаютъ, копируютъ ихъ и что они до-сихъ-поръ служатъ лучшими образцами.

### III.

Въ семействѣ Руджеровъ выше всѣхъ стоитъ Франческо Руджеръ съ прозвищемъ il reg. Онъ работалъ во вто-

рой половинѣ семнадцатаго столѣтія (1665). Хотя онъ и вышелъ, какъ кажется, изъ школы Амати, но скрипки его носятъ на себѣ самостоятельный отпечатокъ, особенно въ формѣ своихъ  $\S\S$ . Випченцо Руджеръ, также съ прозвищемъ il reg, жилъ въ это же время въ Кремонѣ. Третій — Іоаннъ Бан. Руджеріусъ, ученикъ Николая Амати, жилъ, какъ полагаютъ, въ Мантуѣ въ 16 годахъ, а надпись на одной изъ его подлинныхъ скрипокъ въ Прагѣ указываетъ на 1709 годъ.

Сверхъ того должно назвать еще слѣдующихъ мастеровъ кремонскихъ: Грегорио Монтаде (1620), потомъ Пиетро Палестриери, Лауренціусъ Сторіони и Карло Бергонци; послѣдніе трое были ученики Страдиварія и переходятъ уже во вторую половину восемнадцатаго столѣтія.

Амати и Гварнери вмѣстѣ съ Антонио Страдивари первые основатели славы Кремоны въ искусствѣ дѣлать скрипки; отсюда искусство это распространилось въ прочіе города итальянскіе, а потомъ черезъ Тироль перешло и въ Германію. Прибавленіе «кремонская» (cremonensis), которое многіе мастера употребляли вмѣстѣ съ своими именами на своихъ инструментахъ, считалось лучшею рекомендаціею.

Прочихъ скрипичныхъ мастеровъ назовемъ мы по порядку городовъ, гдѣ они работали.

**Миланъ.** Джіов. Грассини (al segno della Corona in Contrada larga di Milano 1659); также фирма Фрателли Грассини; потомъ Лауренціусъ Гвадальдини, Антонио Марія Лакассо, Сантино Сауцца, Франческо Милани. Карло Джузеппе Тесторе (in Contrada larga di Milano al Segno dell'Aquila), Карло Фердинандо Ландолфи (nella Contrada di S. Margarita), — всѣ въ половинѣ семнадцатаго столѣтія.

**Піаченца.** Іоаннъ Баптистъ Гвадальдини, ученикъ Страдиварія, работы котораго очень уважаются.

**Мантуя.** Кромѣ названнаго уже Пиетро Гварнери былъ еще Томасъ Палестриери.

**Верона.** Іоаннъ Баптистъ Заполи и Даниеле.

**Падуа.** Пагателла.

**Венеція.** Кромѣ названнаго выше между кремонскими мастерами втораго Пиетро Гварнери были еще: Доменико Монтиньяна, Санктусъ Серафинусъ Уттинензисъ, Анзелмусъ Беллозіо, Петрусъ Валентинусъ Новелло, ученикъ Беллозіо, Маркусъ Антониусъ Новелло, Карлъ и Іоаннъ де Топонисъ, Пиетро Анзелмо, Доменико Бузанъ (судя по имени, долженъ быть изъ Далмаціи), Гаetano Боно, Бодіо, Матео Кофриллеръ и Франческо Кофриллеръ (вѣроятно германскаго происхожденія) и Францискусъ Кобетти.

**Тревизо.** Пиетро Антонио дела Коста.

**Туринъ.** Іоаннъ Баптистъ Гвадальдини, ученикъ Страдиварія.

**Лукка.** Паулусъ Палма.

**Флоренція.** Бартоломео Кристофори, Іоаннъ Баптиста де Габбицели.

**Ливорно.** Гранани, Александръ Дулфенъ (Александръ Дулфенъ) fecit in Livorno 1699).

**Болонья.** Антониусъ Брензіусъ, Іоаннъ Флоренусъ Квидаутусъ.

**Римъ.** Давидъ Дехлеръ, Нѣмецъ.

**Пезаро.** Гаспаро д'Азалоне, въ семнадцатомъ столѣтіи.

**Неаполь.** Николай Гальани (въ концѣ 17 столѣтія), Фердинандъ Гальани, Каппа ди Салуццо, Гансъ Манъ.

Джіов. Доменико Серазати работалъ около 1675 года; мѣстопробываніе его неизвѣстно.

Хотя между упомянутыми скрипичными мастерами встречаются и такие, которых произведения не были превосходны, но всё они держались в главных чертах преданий кремонских; хорошо сохранившиеся произведения их до сих пор заботливо отыскиваются любителями.

Из Ломбардии искусство дѣлания скрипокъ перешло въ Тироль. Въ семнадцатомъ столѣтїи уже два Итальянца: Паоло и Матео Албани, поселились въ Ботценъ (третій—Албани, по имени Михаилъ, поселился въ Грацѣ). По основательнымъ предположеніямъ выучился Іаковъ Стайперъ этому искусству у двухъ ботценскихъ Албани, хотя онъ потомъ, для усовершенствованія себя, и жилъ нѣсколько времени въ Кремонѣ.

(Продолженіе впрѣдъ).

## ШОПЕНЪ.

(Этюдь Лудвига Фоглера).

Видъ страждущаго возбуждаетъ въ насъ всегда глубокое участіе и сожалѣніе; если же сверхъ того онъ страдаетъ невинно, или по долгу чести, то соболѣзнованіе наше еще болѣе увеличивается. Исторія человѣчества богата подобными примѣрами. Каждое столѣтіе имѣло своихъ «мучениковъ сердца» и «мучениковъ фантазїи»? Такой страдалецъ своего вѣка былъ Шопенъ (умершій въ Парижѣ, въ 1849 г.); онъ принадлежалъ къ тѣмъ натурамъ, которыя вкусомъ определили свой вѣкъ и, несмотря на испорченность своего времени, имѣли на него болѣе или менѣе вліянія. Слѣды ихъ существованія тѣмъ глубже западаютъ въ нашу память, чѣмъ менѣе замѣчательными кажутся намъ эти люди, и трудно представить себѣ, повидимому, болѣе тѣсную и лишнюю всякихъ приключеній жизнь, какъ жизнь Шопена; про него можно сказать: «Онъ страдалъ, сочинялъ и умеръ». Такое грустное земное странствованіе должно было истощить силы великаго артиста, но развѣ его чудныя произведенія не указываютъ на богатую даромъ, сильную внутреннюю жизнь? Не олицетворяютъ ли онѣ замѣчательный, неописанный и невозможный описать романъ, одинъ изъ тѣхъ романовъ, которые Гёте называетъ самыми поучительными и потрясающими? Францъ Листъ поставилъ достойный памятникъ своему знаменитому другу въ мастерской монографїи, появившейся первоначально на французскомъ языкѣ, а потомъ присоединенной къ сочиненіямъ Листа, изданнымъ на нѣмецкомъ языкѣ.

Остроумныя изрѣченія современныхъ софистовъ доставили этому удивительному сочиненію не эфемерную славу всѣхъ книгъ написанныхъ *à propos*, какъ говорятъ Французы; нѣтъ, передъ нами раскрылась волифъ глубокая, любящая душа задумчиваго артиста, гордая привѣтливость зрѣлаго, развитаго гения, приподнимающая легкой рукой нѣжный покровъ, подъ которымъ скрываются тайны человѣческаго сердца, представляющаго намъ удивительныя вышенія искусства, безъ всякой примѣси тяжелой, философической анатомїи. Однако одинъ періодъ этой тихой артистической жизни остается для насъ необъяснимымъ; біографъ, упоминая объ ранней кончинѣ Шопена, говоритъ: «онъ не могъ долго пережить разрыва своей дружбы съ г-жею Жоржъ-Сандъ». Къ этимъ таинственнымъ словамъ прибавлена еще поговорка г-жи Сталь: «Въ любви бывають только начала»; но о причинахъ сердечнаго кризиса покойнаго композитора мы ничего болѣе не знаемъ. Пробовали изъ частныхъ сообщеній съ остроумной писательницей дополнить то, о чемъ біографъ доброволь-

но или по необходимости умолчалъ, но принуждены были удовольствоваться гипотезами, имѣющими однако глубокое значеніе.

Шопенъ былъ изъ тѣхъ впечатлительныхъ, задумчивыхъ, сосредоточенныхъ людей, которые по сту разъ въ день бываютъ ранены въ сердце суровою дѣйствительностью, тогда какъ другіе на ихъ мѣстѣ едва трогаются въ подобныхъ же случаяхъ. «*He was a mighty poet, and a subtle souled psychologist*»—можно сказать о Шопенѣ вмѣстѣ съ Шеллеемъ. А женственность, граціозная нѣжность его произведеній, служащихъ изліаніемъ неземной, скорбящей души, этихъ музыкальныхъ потоковъ слезъ, какъ выразился одинъ изъ поклонниковъ Шопена, заставляютъ насъ согласиться съ Жанъ-Полемъ, что гармонїя оставляетъ тихую грусть въ сердцѣ. Безъ сомнѣнія, сильно, правдиво, возвышено и гениально дѣйствуютъ только свѣтлыя природы, даже и элегическія производятъ на насъ глубокое впечатлѣніе.

Напротивъ Жоржъ-Сандъ, эта гениальная женщина, вступившая въ борьбу съ цѣлымъ обществомъ, явилась въ своихъ чудныхъ романахъ въ мужскомъ платьѣ, съ мужскими пріемами: въ самыхъ ея заблужденіяхъ проявляется сильная, мощная душа, смѣлый и покоряющій духъ; она женщина съ мужской душой, Шопенъ мужчина съ женскимъ сердцемъ, и французская поговорка: *Les extremes se touchent*, нигдѣ такъ мало не оправдывается какъ въ дружбѣ. Спнпоза увѣряетъ, что, для сохраненія прочной дружбы между двумя лицами, необходимо даже сходство въ фигурѣ и движенїи. Двѣ такія противоположныя природы должны были непременно сблизиться, но прочнаго союза не могло между ними существовать. Какой организмъ щуетъ своего разрушенія? Каждое самостоятельное существо не станетъ ли стремиться къ самохраненію? Шопенъ, неспособный принимать участіе въ житейской комедїи того смутнаго времени, жаловался, но никого не обвинялъ, между-тѣмъ какъ его гениальная подруга вела открытую борьбу съ государствомъ и обществомъ; здѣсь арфа Эола, тамъ боевая труба, здѣсь плакучая ива, тамъ шлемъ съ щитомъ и мечемъ, здѣсь Іеремїа, тамъ Амазонка. До тѣхъ поръ, пока продолжалось очарованіе артистической, свободной, идеальной, кочевой жизни, союзъ казался непарушимымъ, и долгое время по возвращенїи воспоминанїе о чудныхъ дняхъ, проведенныхъ на островѣ Майоркѣ, приводило обоихъ друзей въ сладостный трепетъ и восторгъ; такое счастье судьба доставляетъ даже своимъ любимцамъ только разъ въ жизни. Но не долго въ тѣсной жизни вдвоемъ собственныя я приносилась въ жертву; скоро появилось молчаливое настроеніе духа, появилось недоразумѣніе и въ ясную безоблачную жизнь вкралось незаметно страдательное чувство, уничтожившее недавнее счастье.

Опасно заболѣвъ съ 1840 г., Шопенъ проводилъ лучшіе мѣсяцы каждаго лѣта въ Ноганѣ, имѣніи Жоржъ-Сандъ; тамъ находилъ онъ болѣе всего облегченїя и такимъ образомъ поддерживалъ до 1846 г. свое угасающее здоровье, окруженный заботливыми попеченїями. Въ 1846 году слабость великаго артиста усилилась, стѣсненїе въ груди мѣшало каждому его движенію и даже чудный воздухъ не производилъ своего обыкновеннаго благотворнаго дѣйствїа. Но съ физическимъ ослабленіемъ усилилась охота къ занятїямъ и Шопенъ сочинялъ болѣе чѣмъ когда-либо; онъ какъ бы торопился дополнить и исправить то, что успѣлъ создать въ продолженіе своей короткой жизни. Шопенъ трудился неутомимо и каждый часъ, въ который не страдалъ, посвящалъ стра-

стно-любимой музыкѣ. Однажды, когда, углубленный въ свой мысленный трудъ, окруженный гудами поть, Шопенъ позабылъ обо всемъ земномъ, въ комнату вошла его подруга съ готовымъ манускриптомъ въ рукахъ. Утреннее солнце освѣщало ея благородныя черты, большіе глаза сіяли радостью и побѣдой: одинъ изъ послѣднихъ ея романовъ электрически взволновалъ весь Парижъ, всю Францію и снова она подарила литературу произведеніемъ, въ которомъ выставила «жгучій вопросъ» вѣка, самостоятельность индивидуума, уполномоченную свободу одинокой жизни въ противоположность деспотизму общественнаго мнѣнія.

«Великія дѣла человѣчества, начала она, обращаясь къ Шопену, не возбудили твоего вниманія, дорогой другъ, по біеніе пульса свѣта могло подкрѣпить тебя и поднять съ одра болѣзнь. Музыка должна играть не послѣднюю роль въ великомъ турнирѣ свѣта, она должна стоять впереди въ геральдической фалангѣ мыслей! Шопенъ открылъ рояль, развернулъ ноты и заигралъ только-что оконченную музыкальную піесу, одну изъ тѣхъ игривыхъ прелестныхъ піесъ, въ которыхъ выказывается его великій, неподражаемый талантъ, гдѣ онъ такъ быстро переноситъ насъ въ волшебный міръ, въ которомъ, въ очарованномъ туманѣ, представляются намъ неясно очерченныя фигуры. Подруга слушала, казалось, со вниманіемъ, но душа ея не была способна безгранично предаваться лирическимъ впечатлѣніямъ. Черезъ минуту, когда послѣдніе звуки музыки тихо замерли, она снова обратилась къ начатому разговору, прерванному игрой Шопена. — «Ты долженъ, сказала Жоржъ-Сандъ, попробовать свои силы въ болѣе обширной сферѣ; твой гений принадлежитъ народу. Вотъ текстъ героической оперы. Подумай, разсмотри и примись за работу. Протло время элегій, любовныхъ напѣвовъ, тихой грусти. Будь твердъ и увѣренъ въ своихъ силахъ награда и слава не замедлятъ увѣнчать тебя. Сильныя темы показываютъ сильныя мысли, благородныя формы не терпятъ некрасивой одежды, и чѣмъ драгоценнѣе награда, тѣмъ выше слава.— Прекрасныя, высокія силы должно употреблять на прекрасное и высокое». Но Шопенъ молча пробѣжалъ пальцами по клавишамъ и заигралъ трогательную прелюдію, его любимѣйшее сочиненіе.

Жоржъ-Сандъ сѣла около рояля и слушала элегическіе звуки съ страннымъ безпокойствомъ. Но мало-по-малу она стала выказывать нетерпѣніе, устремивъ свои пылающіе гнѣвомъ глаза на задумчиво-фантазировавшаго виртуоза. Вдругъ она встала, раздула огонь въ каминѣ и, когда пламя ярко разгорѣлось, бросила съ гнѣвомъ текстъ своей героической оперы въ огонь. Шопенъ не сказалъ ни слова, но въ его влажныхъ отъ слезъ глазахъ отражалось алчное пламя, на которое онъ пристально смотрѣлъ. Казалось пламя пожирало вмѣстѣ съ бумагой его сердце. Гордая женщина дождалась, пока рукопись ея превратилась въ пепелъ, потомъ медленно вышла изъ комнаты, куда не намѣрена была болѣе возвращаться. Кризисъ совершился, чудный союзъ двухъ гениальныхъ людей навѣки нарушенъ! Довольно было одной минуты, чтобъ развернуть пропасть между этими двумя, повидимому родственными душами. Сосудъ переполнился; постепенный раздоръ дошелъ до такой степени, что достаточно было одной капли, чтобъ уничтожить дружбу многихъ лѣтъ. Шопенъ прожилъ не болѣе двухъ лѣтъ послѣ этого разрыва. Если углубиться въ философскій анализъ этого удивительнаго явленія, то выводомъ его будетъ все та же «вѣчная загадка» человѣческаго сердца, сниксъ всѣхъ столѣтій, — женщина! Явилось разочарованіе и все погнбло: мужество, довѣріе, самопожертвованіе, вѣра! Кто же осмѣлился бы осудить тутъ человѣка, котораго душа парила въ мірѣ созерцанія, цѣвца тихой грусти, трогательной жалобы, въ душѣ котораго не было мѣста земнымъ заботамъ и тревоженіямъ житейскимъ, составлявшаго съ своей музой одно тѣло и одну душу, жившаго въ томъ заоблачномъ мірѣ, гдѣ блещутъ звѣзды и поютъ херувимы, человѣка, котораго вся любовь сосредоточилась въ искусствѣ? Но съ другой стороны, кто же осудитъ и его подругу, женщину съ героической душой, смѣло вступившую въ борьбу съ цѣлымъ обществомъ? Эта женщина, еще ребенкомъ приписывая своему гению безирримѣрныя жертвы, развѣ достойна осужденія! Развѣ сила генія не имѣетъ права на законныя требованія и развѣ женщина не можетъ отвѣчать на вызовъ? На эти вопросы отвѣтитъ намъ, быть можетъ, когда-нибудь сама Жоржъ-Сандъ!

**Въ музыкальномъ магазинѣ Ф. Стелловскаго, поставщика двора ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА, коммисіонера придворной пѣвческой капеллы и училища Императорскихъ театровъ, въ Большой Морской, въ домѣ Лауферта № 27, въ С. Петербургѣ.**

ТОЛЬКО ЧТО ВЫШЛИ ИЗЪ ПЕЧАТИ, НОВЫМЪ ИЗДАНІЕМЪ:

**BERTINI H. 25 études musicales à quatre mains. NB. Le but de cet ouvrage est de faire aux élèves un exercice spécial de la mesure, du rythme et de la phrase musicale. Oeuv. 37 № 1 et 2 chaque 1 r. 40 k.**

Печатать дозволяется. С. Петербургъ, 6 Іюня 1859 года. Цензоръ А. Ярославцовъ.

Въ типографіи Іонсона.

Редакторъ М. РАППАПОРТЪ.  
Издатель Ф. СТЕЛЛОВСКІЙ.