

Евгеній Альбрехтъ.

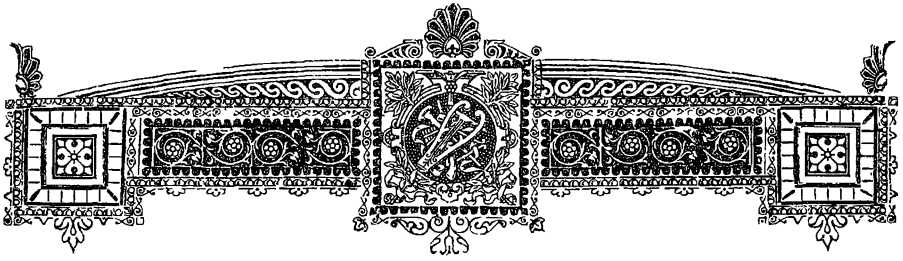
С.-ПЕТЕРБУРГСКАЯ
КОНСЕРВАТОРІЯ.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ
Типографія Эдуарда Гонпе
53 Вознесенскій просп. 53
1891.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 9-го февраля 1891 г.

Цѣна 75 коп.



Несмотря на сравнительно блестящие результаты, достигнутые нашими консерваторіями за первыя 29 лѣтъ ихъ существованія *), въ обществѣ, интересующемся развитіемъ музыкальнаго образованія въ Россіи, съ каждымъ годомъ все болѣе и болѣе увеличивается число сторонниковъ крупныхъ преобразованій во внутреннемъ строѣ этихъ учреждений — преобразованій, по моему мнѣнію, крайне необходимыхъ и неотложныхъ. Наши консерваторіи съ самаго ихъ основанія страдаютъ отъ неправильной постановки всей ихъ дѣятельности, вслѣдствіе чего онѣ не удовлетворяютъ и не могутъ удовлетворять тѣмъ законнымъ, вполне естественнымъ требованіямъ, которыя образованное общество въ правѣ предъявлять къ высшимъ музыкальнымъ школамъ въ Россіи.

Въ дѣятельности консерваторіи — выражаясь музыкальнымъ терминомъ — постоянно звучитъ диссонирующій вводный тонъ; нотка эта не только доходитъ до тонкаго музыкальнаго уха директора, профессоровъ, учащихся, но не ускользаетъ также отъ вниманія публики въ широкомъ смыслѣ слова, прислушивающейся ко всѣмъ отголоскамъ внутренней жизни нашей консерваторіи. Если есть крупные недостатки, то отчего ихъ не устраняютъ, отчего они какъ будто сами все болѣе укореняются? Пишущему эти строки не приходилось встрѣчать въ печати сколько нибудь обстоятельныхъ дѣльныхъ указаній на общую постановку преподаванія въ нашихъ спеціальныхъ музыкальныхъ учебныхъ учрежденіяхъ — мало того, никогда не

*) Спб. Консерваторія основана въ 1862 г.

приходилось даже слышать о какой либо системѣ или ясно опредѣленной программѣ преподаванія. Поэтому не удивительно, что въ качествѣ сторонняго наблюдателя, не находящагося въ близкомъ соприкосновеніи съ консерваторіями, я невольно прихожу къ тому заключенію, что система преподаванія еще окончательно не установилась, что она въ концѣ болѣе чѣмъ двадцатидевятилѣтняго періода все еще вырабатывается, что она попрежнему все еще идетъ ощупью. Иногда мнѣ даже кажется, что система какъ будто совершенно отсутствуетъ — нельзя же называть и считать системой одинъ лишь внѣшній, чисто формальный распорядокъ занятій.

Сказать откровенно — теперешній порядокъ преподаванія въ нашихъ консерваторіяхъ производитъ на меня впечатлѣніе чего-то недодѣланнаго: нѣтъ выработанныхъ самой практикой, т. е. жизнью, твердо установившихся взглядовъ на методъ развитія будущаго художника-музыканта или вообще музыкальнаго дѣятеля высшаго разряда, нѣтъ яснаго пониманія, какихъ людей мы воспитаемъ, какую роль каждый изъ нихъ долженъ играть на музыкальномъ поприщѣ, не поставленъ даже вопросъ, какіе способы и средства слѣдуетъ признать наиболѣе цѣлесообразными для рѣшенія простѣйшей задачи — образовать *полезныхъ* музыкальныхъ дѣятелей изъ среды массы учащихся, не обладающихъ сколько нибудь выдающимся талантомъ.

Этотъ пессимистическій выводъ основанъ на близкомъ знакомствѣ съ нашимъ музыкальнымъ міромъ; но едва ли не самое лучшее доказательство полнѣйшей безсистемности преподаванія въ консерваторіяхъ, доказательство наглядное, общедоступное и неопровержимое — это періодически повторяющіеся »внутренніе перевороты« въ консерваторіяхъ при перемѣнѣ директора. Всѣмъ намъ уже не разъ приходилось быть свидѣтелями того, какъ новый директоръ совершенно забраковывалъ дѣятельность своего предшественника. (Я буду говорить объ одной только Петербургской консерваторіи, ибо она даетъ тонъ и направленіе всѣмъ остальнымъ. Московская консерваторія — точная копія Петербургской и не менѣе ея нуждается въ преобразованіяхъ.)

Какъ могла подобная ломка повториться послѣ болѣе чѣмъ 29-ти-лѣтняго существованія консерваторій? Почему и въ настоящее время еще весьма мало надежды на скорое

удовлетвореніе назрѣвшихъ въ музыкальномъ мірѣ нуждъ? Полагаю, что поставленные мною вопросы — вопросы перво-степенной важности. Въ разрѣшеніи ихъ должны принять посильное участіе, по моему глубокому убѣжденію — всѣ, кому близки и дороги общіе интересы нашего художественнаго и въ частности — музыкальнаго развитія.

Не претендуя на непогрѣшимость и авторитетность, я позволю себѣ, руководствуясь выводами моей долготѣней практической дѣятельности на музыкально-артистическомъ поприщѣ, высказать свой личный взглядъ на это дѣло.

Во главѣ Импер. Русскаго Музыкальнаго Общества поставлена Главная Дирекція. Главная Дирекція состоитъ изъ предсѣдателя общества, помощника предсѣдателя, директоровъ консерваторій общества, двухъ постоянныхъ членовъ и членовъ-уполномоченныхъ, по одному отъ дирекцій каждаго изъ мѣстныхъ отдѣленій (ст. 25 Устава). Это высшая инстанція, завѣдующая всѣми музыкально-административными дѣлами. Въ разныхъ губернскихъ городахъ имѣются мѣстныя »Отдѣленія« общества. Отдѣленіямъ непосредственно подчинены мѣстныя консерваторіи и музыкальныя школы. Въ члены Главной Дирекціи, какъ и въ члены мѣстныхъ Отдѣленій выбираются, по уставу, только такія лица, которыя платятъ ежегодный взносъ въ размѣрѣ отъ 100 до 300 рублей. Такъ какъ между специалистами-музыкантами никогда не было охотниковъ жертвовать такой сравнительно крупной суммой за удовольствіе числиться членомъ общества, то и оказывается, что въ нашемъ спеціально-музыкальномъ обществѣ въ дѣйствительности *нѣтъ* музыкантовъ, нѣтъ ни одного профессора самой Консерваторіи — за исключеніемъ, конечно, директоровъ консерваторій и музыкальных директоровъ провинціальныхъ Отдѣленій общества въ разныхъ городахъ. По своимъ прямымъ обязанностямъ и въ силу занимаемаго ими офиціального положенія эти лица состоятъ членами мѣстной Дирекціи (§ 46 Устава). Такимъ образомъ, въ каждомъ городѣ, гдѣ есть Отдѣленіе Импер. Русскаго Музыкальнаго общества, имѣется въ обществѣ всего только по одному представителю музыкантовъ-спеціалистовъ, и этотъ спеціалистъ завѣдуетъ всѣмъ музыкальнымъ дѣломъ единолично. Если Главная дирекція и приглашаетъ въ свои засѣданія постороннихъ лицъ, то эти лица пользуются лишь правомъ

совѣщательнаго голоса. Далѣе, хотя всѣ эти единичные представители общества въ разныхъ городахъ дѣйствуютъ и распоряжаются, по буквѣ и смыслу Устава, совершенно самостоятельно, но на дѣлѣ Петербургская консерваторія, вслѣдствіе своего положенія въ столицѣ, въ центрѣ всего русскаго музыкальнаго міра, невольно является руководительницей всѣхъ другихъ подобныхъ учрежденій и школъ. Итакъ, на директора Петербургской консерваторіи, состоящаго, какъ сказано выше, единственнымъ специалистомъ-музыкантомъ и представителемъ музыкальныхъ школъ въ должности члена Главной Дирекціи среди директоровъ, постоянно проживающихъ въ Петербургѣ, возложены самыя обширныя полномочія и обязанности по управленію всею административно-музыкальною частью въ Имперіи.

Представьте себѣ теперь въ такомъ же положеніи какое либо другое общество, занимающееся спеціальною отраслью той или другой науки, или хотя бы ремесла; представьте себѣ, напр., медицинское общество съ однимъ только медикомъ, минералогическое общество — съ однимъ только минералогомъ, наконецъ, общество садоводства — съ однимъ только садовникомъ! Безъ сомнѣнія, вы скажете, что это чистѣйшій абсурдъ, а между тѣмъ у насъ существуетъ спеціально-музыкальное общество съ однимъ только музыкантомъ.

Само собою разумѣется, что при подобной постановкѣ дѣла въ такомъ громадномъ учрежденіи, какъ Импер. Русское Музыкальное Общество съ его двумя консерваторіями и десятками Отдѣленій, директора консерваторій и музыкальныхъ школъ, каждый въ своемъ городѣ, являются полновластными вершителями судебъ своихъ учрежденій и своихъ товарищей — членовъ общества, ибо ихъ товарищи по завѣдыванію дѣлами общества, не будучи специалистами, не изучившіе основательно теорію и практику музыкальнаго дѣла, въ концѣ концовъ должны вполнѣ подчиняться единственному музыканту общества, признавать исключительную авторитетность и безапелляціонность его приговоровъ по всѣмъ музыкальнымъ вопросамъ. Никто изъ нихъ не въ состояніи контролировать дѣятельность директора, никто изъ нихъ не можетъ помочь ему ни практическимъ совѣтомъ, ни живымъ дѣломъ, а потому слѣпая поддержка съ ихъ стороны является въ сущности только неизбежнымъ послѣдствіемъ самой

системы, притомъ едва ли не вынужденною — просто ради поддержки внѣшняго строя общаго дѣла.

Изъ исторіи музыкальныхъ обществъ Вѣны, Лейпцига и другихъ городовъ, гдѣ музыкальныя и концертныя учрежденія существуютъ уже много десятковъ лѣтъ, даже цѣлое столѣтіе, извѣстно, что всѣ они обязаны своимъ возникновеніемъ богатымъ и вліятельнымъ лицамъ. Музыканты по профессіи почти всегда находились въ такомъ угнетенномъ и зависимомъ положеніи, что собственными силами не могли создать никакой организаціи, да и кругозоръ ихъ всегда былъ настолько узокъ, что идея широкаго распространенія любви къ искусству въ массахъ, при помощи правильно устроенныхъ учреждений, не пользовалась ихъ симпатіями, или же они понимали ее до того своеобразно, что нерѣдко даже губили дѣло, прекрасно начатое, прежде чѣмъ оно успѣло развиваться и окрѣпнуть *).

Итакъ, если музыкантамъ нужна поддержка и помощь людей просвѣщенныхъ, независимыхъ, сильныхъ, то съ другой стороны музыкальныя общества, поручающія веденіе избранной ими спеціальности всего только одному специалисту-музыканту, волею-неволею будутъ страдать односторонностію и излишнимъ педантизмомъ, даже тогда если это лицо относится добросовѣстно къ своему дѣлу; въ противномъ же случаѣ — его распушенность поведетъ все дѣло къ упадку: и такъ, и сякъ общество будетъ находиться въ полной зависимости отъ своего директора-музыканта; отъ его дарованія и направленія исключительно будутъ зависеть вся дѣятельность, успѣхи или неудачи самого общества.

Всѣ эти явленія наблюдались въ жизни Импер. Русскаго Музыкальнаго общества; и понынѣ они повторяются какъ въ центральныхъ его учрежденіяхъ, такъ и въ мѣстныхъ отдѣленіяхъ. Между музыкантами, представителями Отдѣленій, въ настоящее время нѣтъ собственно никакой общей связи: между ними не происходитъ никакого обмѣна мыслей по интересующимъ ихъ вопросамъ, они не сообщаютъ другъ

*) Интересующіеся исторіею музыкальныхъ обществъ найдутъ въ книгѣ Ганслика „Geschichte des Concertwesens in Wien“ множество фактовъ, по которымъ можно прослѣдить, какъ развитіе музыканта шло рука объ руку съ общимъ соціальнымъ развитіемъ народа и какъ музыка постепенно стала достояніемъ всего образованнаго общества. Что касается собственно возникновенія и развитія музыкальныхъ обществъ, то Петербургъ представляетъ много сходства съ Вѣною.

другу результатовъ своей дѣятельности, не дѣлятся своимъ опытомъ на пользу общаго дѣла, они не получаютъ даже матеріальной поддержки отъ Главной Дирекціи. Каждый работаетъ самостоятельно и, не будучи самъ подготовленъ къ административно-педагогической дѣятельности, ведетъ все преподаваніе на-угадъ, ощунью, предоставляя успѣхъ случайности и счастью.

Надѣюсь, читатель согласится со мной, что такого рода единоличное управленіе столь важнымъ и сложнымъ дѣломъ не только тормозитъ дальнѣйшее развитіе наше въ цѣлой художественной отрасли, но и можетъ, если не совсѣмъ загубить, то расшатать и изуродовать прекрасно начатое дѣло насажденія и развитія музыкальнаго искусства въ Россіи. Не слѣдуетъ забывать, что у насъ предъявляются къ Импер. Русскому Музыкальному обществу гораздо болѣе широкія требованія, чѣмъ ко всѣмъ подобнымъ обществамъ заграницею. Поэтому участіе въ обществѣ неспеціалистовъ — людей преданныхъ искусству и вліятельныхъ, болѣе необходимо, чѣмъ гдѣ либо, но вмѣстѣ съ тѣмъ количество музыкальной работы въ такомъ громадномъ обществѣ одному лицу рѣшительно не по силамъ. При обществѣ долженъ состоятъ *комитетъ изъ спеціалистовъ*, руководящихъ всѣмъ ходомъ музыкальныхъ дѣлъ въ обществѣ и преподаванія въ спеціальныхъ училищахъ при непосредственной помощи неспеціалистовъ, присутствіе которыхъ необходимо для правильнаго административнаго управленія дѣлами общества.

Мнѣ могутъ возразить на это, что въ консерваторіи есть *художественный совѣтъ*, который рѣшаетъ всѣ спеціально-музыкальные вопросы. Но совѣтъ этотъ, во-первыхъ, состоитъ изъ профессоровъ, находящихся въ полной зависимости отъ директора, имѣющаго власть уволить любого изъ нихъ безъ всякихъ даже объясненій, что уже не разъ и случалось на практикѣ; во-вторыхъ, на разсмотрѣніе совѣта не поступаютъ общіе музыкальные вопросы, касающіеся самого общества. Дѣятельность художественнаго совѣта консерваторіи ограничивается исключительно внутренними вопросами этого учебнаго заведенія, вопросами, главнымъ образомъ относящимися до учащихся; это скорѣе педагогическій совѣтъ преподавателей, чѣмъ главный художественный совѣтъ всего общества.

Не касаясь болѣе дѣятельности и организаціи Русс. Муз. Общества, такъ какъ это не входитъ въ программу моей статьи, я перейду теперь къ устройству и положенію собственно консерваторій.

Педагогія, повидимому, процвѣтаетъ въ нашихъ консерваторіяхъ. Курсъ продолжается отъ 6 до 10 лѣтъ! *) Поступаютъ дѣти безъ всякой общей и спеціально-музыкальной подготовки и остаются до совершеннолѣтія, такъ что по выходѣ изъ консерваторіи ученики ея болѣею частью ни къ чему другому, кромѣ музыки, не подготовлены и обречены на добываніе себѣ хлѣба насущнаго исключительно практическою музыкальною дѣятельностью. Консерваторіи взвалили на свои плечи громадную отвѣтственность передъ обществомъ и передъ своими питомцами, а директоръ Консерваторіи является уже не только въ роли спеціалиста-музыканта—онъ еще и администраторъ, и *педагогъ*, воспитатель и другъ юношества, и въ этой новой для него роли, онъ *единственное* отвѣтственное лицо передъ музыкальнымъ міромъ и всѣмъ обществомъ, всей Россіи! Кто знаетъ, какое трудное дѣло педагогика вообще и какъ мало разработана, въ особенности у насъ, музыкальная педагогика въ частности, тотъ пойметъ, что на нашихъ директоровъ консерваторій возложена отвѣтственность громадная и что при данныхъ условіяхъ законныя требованія публики не могутъ быть удовлетворены. Нѣтъ на свѣтѣ такого геніальнаго человека, который *одинъ*, единолично, могъ бы все знать и все вѣдать, всѣмъ распоряжаться и все контролировать, и до тѣхъ поръ, пока теперешній порядокъ управленія консерваторіями и Имп. Русскимъ Музыкальнымъ Обществомъ не будетъ измѣненъ, должны существовать и всегда будутъ обнаруживаться крупныя пробѣлы, промахи и даже непоправимыя ошибки въ образованіи и воспитаніи музыкантовъ.

Еслибъ наши консерваторіи были устроены такъ же, какъ иностранныя, то задачи и отвѣтственность ихъ были бы совсѣмъ иныя. Я далекъ отъ мысли рекомендовать рабское подражаніе западнымъ консерваторіямъ; напротивъ, я желаю выяснитъ разницу между тѣми и другими, чтобы нагляднѣе представить главныя основанія предлагаемыхъ

*) Полный курсъ московской консерваторіи растянутъ на 10 лѣтъ.

мною преобразованій, которыя отчасти приложимы и къ системѣ музыкальнаго образованія за границею. Въ иностранныя консерваторіи поступаютъ, главнымъ образомъ, потому, что обученіе въ нихъ дешевле, чѣмъ у частныхъ преподавателей музыки; иностранныя консерваторіи не даютъ никакихъ правъ; научные предметы не входятъ въ ихъ программу преподаванія. При этомъ надо имѣть въ виду, что въ западно-европейскихъ государствахъ все подрастающее поколѣніе обязательно проходитъ курсъ общаго образованія, хотя бы только элементарнаго. Консерваторіи, какъ школы спеціальныя, занимаются только однимъ предметомъ — музыкою. За границею, гдѣ уже нѣсколько столѣтій существуютъ цехи музыкантовъ, гдѣ почти во всѣхъ мало-мальски благоустроенныхъ городахъ существуютъ городскіе (общественные) оркестры и театры, гдѣ еще съ начала нынѣшняго столѣтія введено раціональное обязательное обученіе пѣнію во всѣхъ начальныхъ городскихъ и сельскихъ школахъ — тамъ консерваторіи являются не такимъ важнымъ факторомъ народнаго просвѣщенія, какъ у насъ въ Россіи; у насъ всего этого нѣтъ и долго еще не будетъ, если Импер. Русское Музыкальное Общество не расширитъ круга своей дѣятельности въ указанномъ направленіи. Допустимъ, что въ нѣкоторыхъ заграничныхъ консерваторіяхъ отдѣльные предметы преподаванія музыки поставлены хуже, чѣмъ въ нашихъ, о чемъ я неоднократно слышалъ отъ директоровъ и профессоровъ нашихъ консерваторій (тѣмъ лучше для насъ) — но что это значитъ въ сравненіи съ общею постановкою музыкальнаго образованія? Намъ приходится работать при совсѣмъ иныхъ условіяхъ, мы должны создавать и организовать все то, что за границею давнымъ давно уже существуетъ.

Черезъ наши консерваторіи, рядомъ съ массою посредственностей (въ лучшемъ случаѣ они всегда останутся ремесленниками музыкальнаго дѣла), проходятъ и тѣ болѣе богато одаренныя натуры, изъ числа коихъ нѣкоторыя особо отмѣченныя могутъ стать славой и гордостью русскаго народа. Все валится въ одну кучу. Мы требуемъ отъ своихъ консерваторій подготовки музыкантовъ всѣхъ категорій: намъ нужны композиторы во всѣхъ родахъ музыки, намъ нужны оперные и концертные пѣвцы, нужны исполнители въ духовныхъ и свѣтскихъ хорахъ, нужны музыканты-соли-

сты, музыканты камерной музыки, музыканты придворныхъ и частныхъ (даже странствующихъ) оркестровъ; подавай намъ также учителей музыки, специальныхъ преподавателей свѣтскаго и духовнаго пѣнія въ общеобразовательныхъ школахъ; вообще, требуются музыкальные дѣятели всѣхъ отраслей и степеней. Скажите, есть ли какая нибудь физическая возможность воспитать всю эту массу, сообразно съ природными наклонностями и дарованіямъ каждаго отдѣльнаго ученика, въ одномъ, хотя бы даже самомъ обширномъ учебномъ заведеніи, по одной и той же программѣ, подъ руководствомъ одного всевластнаго лица, какъ бы авторитетно и высоко даровито оно ни было? А что выйдетъ при этой системѣ, если у насъ не хватитъ »геніевъ« для замѣщенія поста директора консерваторій?!

Въ стѣнахъ нашихъ консерваторій соединены въ одномъ учрежденіи элементарное преподаваніе и высшее; учатся музыки и малолѣтнія дѣти, и взрослые; подъ одной и той же крышей обучаются одному и тому же музыкальному предмету лица, не получившія почти никакого общаго образованія, и кончившіе курсъ университета или другихъ высшихъ учебныхъ заведеній, военные, женщины и дѣвушки, окончившія институты, гимназіи, педагогическіе курсы и проч., и такія малолѣтнія дѣвочки, которыя посѣщаютъ еще научные классы консерваторіи. И всѣ называются »учениками Консерваторіи«, а въ извѣстныхъ случаяхъ всѣ соединяются въ одинъ общій ученическій хоръ!

Въ университетъ поступаютъ молодые люди, съ успѣхомъ прошедшіе весьма серьезный восьмилѣтній гимназическій курсъ; въ консерваторіи принимаютъ всѣхъ, даже дѣтей и взрослыхъ безъ всякой музыкальной подготовки; хотя и имѣются подготовительные классы, но система преподаванія для всѣхъ одинаковая, при полномъ смѣшеніи всѣхъ возрастовъ и половъ.

Въ искусствѣ надо отдѣлить одну отъ другой двѣ степени образованія; изучать и двигать искусство можно только тогда, когда лицо, занимающееся имъ, вполне владѣетъ техникой, т. е. ремесленной стороной дѣла. Слѣдовательно, прежде всего необходимо отдѣлить въ системѣ преподаванія ремесло отъ искусства.

На необходимость подраздѣленія нашихъ консерваторій

на самостоятельныя музыкальныя школы, высшія и низшія, а именно на общія подготовительныя музыкальныя школы отдѣльно для лицъ мужскаго и для лицъ женскаго пола, и на спеціальныя высшія школы, собственно консерваторіи, я указывалъ въ печати еще въ 1883 году («Новое Время» № 2569). Моя статья была прочтена многими и возбудила живой интересъ къ предложенной мною реформѣ, но разговоры, къ сожалѣнію, ни къ какимъ результатамъ не привели. Возражали, между прочимъ, что предлагаемая мною реформа требуетъ слишкомъ большой ломки, издержекъ и т. п. Новый директоръ консерваторіи, послѣ опыта нѣсколькихъ лѣтъ, однако, вполне убѣдился въ правильности высказанныхъ мною положеній и основалъ въ 1887 году «С.Петербургскую Музыкальную Школу» — нѣчто въ родѣ отдѣленія консерваторіи. Къ сожалѣнію, онъ не успѣлъ еще открыть эту школу, какъ явился другой директоръ, который разомъ уничтожилъ всѣ подготовительныя мѣры — къ этому новому дѣлу, находя подобныя школы ненужными, и вновь соединилъ все преподаваніе въ одномъ учебномъ заведеніи. Я убѣжденъ, что послѣ нѣсколькихъ лѣтъ наблюденій надъ ходомъ обученія въ консерваторіи, теперешній директоръ ея также согласится вновь открыть подобныя музыкальныя школы, которыя только облегчатъ ему принятый имъ на себя трудъ; самый надзоръ за системою преподаванія музыки станетъ болѣе сосредоточеннымъ и серьезнымъ; наконецъ, Имп. Русское Музыкальное Общество ходатайствуетъ передъ правительствомъ, чтобы всѣ частныя музыкальныя школы были подчинены главному контролю общества — тогда онѣ могли бы стать тѣмъ самымъ, чѣмъ онѣ должны быть, т. е. подготовительными школами для консерваторій.

Самый главный недостатокъ въ общей системѣ преподаванія въ нашихъ консерваторіяхъ состоитъ, по моему мнѣнію, въ томъ, что даже лучшіе ученики, окончившіе курсъ, за весьма рѣдкими исключеніями, почти совсѣмъ неподготовлены къ практической дѣятельности на музыкальномъ поприщѣ. Самыя существенныя достоинства всякаго музыканта — обладать тонкимъ слухомъ и ритмическимъ чувствомъ. То и другое — даръ природы, но и менѣе одаренныя натуры при усидчивыхъ занятіяхъ достигаютъ замѣча-

тельныхъ результатовъ въ этомъ отношеніи. Къ сожалѣнію, именно эта сторона музыкальнаго воспитанія остается въ нашихъ консерваторіяхъ въ самомъ первобытномъ состояніи, на эти драгоцѣнныя качества музыканта не обращается почти никакого вниманія.

Въ музыкальномъ образованіи я различаю двѣ главныхъ, очень важныхъ задачи: первая — это спеціальное изученіе предмета, техническое обученіе игръ на томъ или другомъ инструментѣ; это работа подготовительная. Вторая задача — общее музыкальное развитіе будущаго музыканта.

Спеціальное изученіе инструмента, его техники, приѣмовъ для производства на немъ звуковъ — вообще основныхъ правилъ игры должно происходить подъ руководствомъ и наблюденіемъ отдѣльнаго преподавателя. Зато общее музыкальное развитіе, въ особенности развитіе слуха и ритмическаго чувства, чтеніе съ листа, и что тоже очень важно, развитіе вкуса и любви къ искусству — все это задача спеціальныхъ музыкальныхъ школъ. Преподаватель, какъ поставщикъ доставляетъ архитектору матеріалъ для постройки: лѣсъ, камень, желѣзо и проч. Школа, по заранѣе начерченному плану, строить зданіе — смотря по таланту каждаго лица, простую хижину или великолѣпный дворецъ. Преподаватель, подготавливая матеріалъ, даетъ школѣ возможность обучать ученика чтенію съ листа (какъ грамотный читаетъ книгу), постепенно знакомить его съ классической литературой музыки, сначала хотя бы въ объемѣ обыкновенной христоматіи, чтобы затѣмъ перейти къ болѣе труднымъ и сложнымъ композиціямъ.

Одно внѣшнее ознакомленіе ученика съ техникою инструмента, если ученикъ при этомъ не получаетъ общаго музыкальнаго развитія, превращаетъ начинающаго музыканта въ акробата, совершенно бесполезнаго въ жизни. Ученики консерваторіи, ищущіе потомъ хлѣбныхъ занятій въ видѣ исполненія музыкальныхъ сочиненій, въ стѣнахъ консерваторій слишкомъ мало занимаются со-
вмѣстной игрой, *musique d'ensemble*, камерной и оркестровой музыкой, вслѣдствіе чего у всѣхъ у нихъ недостаетъ ритмическаго музыкальнаго чувства, того именно, что составляетъ всю сущность музыки и безъ чего музыка совершенно немислима. Правда, эта основа музыкальности неполнѣ усвои-

вается въ юные годы, она достояніе уже болѣе или менѣе искусившихся музыкантовъ, много лѣтъ игравшихъ въ четыре руки или въ оркестрахъ, и тѣхъ кому часто приходилось читать съ лица произведенія камерной музыки; при всемъ томъ школа не должна пренебрегать этой важной для музыканта задачей, удовлетворительное разрѣшеніе которой всегда будетъ одной изъ главныхъ цѣлей музыкальнаго образованія.

Въ нашихъ консерваторіяхъ, повидимому, убѣждены, что развитіе музыкальности въ ученикѣ достигается посредствомъ обученія его теоріи музыки. Этотъ предметъ занимаетъ почтенное мѣсто въ программѣ преподаванія; не желая, съ своей стороны, проронить ни одного слова противъ этого, быть можетъ совершенно справедливаго взгляда на значеніе теоріи музыки, я однако нахожу, что въ консерваторіи не соблюдается надлежащее равновѣсіе между занятіями теоріею и занятіями практическими; я убѣдился, что изученіе теоріи не сопровождается практическими занятіями въ той мѣрѣ, какъ бы слѣдовало, а они нужны исполнителю еще болѣе, чѣмъ даже самая теорія.

Всѣ музыканты болѣе или менѣе знаютъ теорію музыки, но если проэкзаменовать напр. любаго изъ знаменитыхъ пѣвцовъ, восхищающихъ публику своимъ пѣніемъ, то большинство навѣрное провалится, быть можетъ даже на элементарной теоріи; многіе даже окажутся полными невѣждами по этому предмету. Точно также и многіе хорошіе оркестровые музыканты, полезные и нужные музыкальному искусству, окажутся довольно слабыми по теоріи музыки, между тѣмъ какъ на практикѣ они бываютъ незамѣнимы по своей спеціальности. Этимъ я вовсе не хочу сказать, что теорія не нужна; напротивъ, я увѣренъ, что пѣвецъ и музыкантъ, знающіе теорію, навѣрное будутъ стоять выше того, кто ее не знаетъ; но — повторяю — одна теорія безъ практическихъ занятій бесполезна; давая перевѣсъ преподаванію теоріи надъ практическими занятіями или если изученіе теоріи будетъ происходить за счетъ послѣднихъ, нельзя ожидать выработки хорошихъ музыкантовъ-практиковъ. Одинъ очень извѣстный, прекрасный профессоръ фортепіанной игры въ нашей консерваторіи часто жаловался мнѣ, что его ученики, прекрасно владѣющіе техникою, не могутъ сыграть съ листа даже самыхъ легкихъ пьесъ. Обвинялъ онъ въ

этомъ своего товарища профессора элементарной теоріи и гармоніи, увѣряя, что посредствомъ изученія солфеджій и проч. вырабатываются музыканты! Нѣтъ, чтеніе съ листа, музыкальное чувство, ритмъ — все это приобрѣтается исключительно посредствомъ упражненій за инструментомъ, а не за бумагой съ перомъ въ рукахъ. Сначала мы учимся говорить, а потомъ уже насъ обучаютъ грамматикѣ, т. е. намъ преподаютъ теорію языка, чтобы мы могли сознательно говорить и писать правильно, усвоивъ всѣ тонкости литературной рѣчи въ прозѣ и въ ея высшихъ художественныхъ формахъ; но сама теорія не создала еще ни одного, хотя бы посредственнаго поэта, ни даже посредственнаго оратора, ни, наконецъ, хорошаго чтеца.

ОРКЕСТРОВЫЙ ОТДѢЛЪ.

С.-Петербургская Консерваторія не безъ гордости упомянула въ отчетѣ, составленномъ по случаю 25 лѣтняго ея существованія, что въ числѣ артистовъ, служащихъ въ оркестрахъ Императ. Театровъ, 70 человѣкъ получили музыкальное образованіе въ ея стѣнахъ. По специальности, они раздѣляются такъ: 44 артиста, играющихъ на струнныхъ, 25 артистовъ, играющихъ на духовыхъ инструментахъ, и одинъ піанистъ. Послѣ того какъ Итальянская опера закрылась, при Дирекціи оставалось 5 оркестровъ, состоящихъ изъ 8 капельмейстеровъ и 226 музыкантовъ; такимъ образомъ ученики консерваторіи составляютъ лишь $\frac{1}{3}$ всего числа служащихъ при Дирекціи оркестровыхъ музыкантовъ. Въ спискахъ Дирекціи кромѣ этихъ учениковъ консерваторіи найдется еще до 30 человѣкъ съ русскими именами, такъ что мы имѣемъ около сотни артистовъ оркестра, получившихъ музыкальное образованіе въ Россіи.

Въ спискахъ Дирекціи 1801 *) года, $\frac{2}{3}$ всего числа служащихъ того времени съ русскими именами и $\frac{1}{3}$ музыкантовъ съ иностранными. Эта одна треть тогда занимала лучшія и отвѣтственныя мѣста въ оркестрахъ, и иностранцы,

*) Перепечатанныхъ въ прибавленіи къ составленному мною „Общемъ Обзорѣ дѣятельности Спб. филармоническаго Общества“. Спб. 1883 г.

пользовавшіеся большими льготами, были какъ-бы учителями младшей братіи, поступившей въ оркестры или изъ числа учениковъ придворной пѣвческой капеллы, или вслѣдствіе неспособности къ драматическому и балетному искусству, изъ Театральнаго училища, или-же, наконецъ, просто изъ существовавшихъ тогда помѣщичьихъ оркестровъ изъ крѣпостныхъ.

Во всякомъ случаѣ неудивительно, если въ то время не было, за весьма рѣдкими исключеніями, хорошихъ или выдающихся оркестровыхъ музыкантовъ, ибо негдѣ было учиться, не было специальныхъ музыкальных школъ, не было тогда даже потребности въ этомъ, чѣмъ и пользовались иностранцы, съ радостью пріѣзжавшіе въ Россію, въ которой они пользовались большимъ почетомъ и особыми правами уже послѣ 10-ти лѣтняго срока службы (пенсіею).

Все это теперь измѣнилось. Иностранцы пенсіи больше не получаютъ. Россія имѣетъ въ настоящее время специальныхъ музыкальных школы, которыя дали уже нѣсколько прекрасныхъ музыкантовъ. Въ иностранцахъ мы больше нуждаться не должны, и не будемъ, но когда настанетъ это желанное время, сказать трудно, если мы и въ этомъ дѣлѣ будемъ ползти черепашинымъ шагомъ и не позаботимся о скорѣйшемъ введеніи реформъ.

Раздаются патріотическіе голоса, которые находятъ не только естественнымъ, но и вполне возможнымъ и своевременнымъ освобожденіе нашихъ оркестровъ отъ наплыва иностранцевъ, но имъ, какъ на наглядный примѣръ, можно указать хотя бы на вновь сформированный оркестръ Императорскаго Русс. Муз. Общества (списокъ именъ музыкантовъ этого оркестра напечатанъ въ программахъ перваго концерта отъ 21 октября 1889 г.) Оказывается, что изъ 54 артистовъ — только 25 окончили курсъ Спб. и Московской Консерваторій; изъ 20 артистовъ на духовыхъ и ударныхъ инструментахъ оказалось всего только 5 человекъ своихъ способныхъ музыкантовъ. Остальные 29 иностранцы, вновь приглашенные изъ за-границы, и въ томъ числѣ даже нѣсколько первыхъ скрипокъ, первый виолончелистъ и всѣ музыканты; играющіе на мѣдныхъ и ударныхъ инструментахъ. Какъ видно, цифры краснорѣчивѣе словъ! Чѣмъ-же объяснить такое печальное явленіе?

Дирекція Императорскихъ Театровъ всегда относилась чрезвычайно внимательно къ своимъ отечественнымъ музыкантамъ, окончившимъ курсъ Спб. Консерваторіи, и, принимая ихъ на службу безъ должной практической подготовки давала имъ возможность приобрѣсти таковую въ театрахъ

Въ числѣ 70 артистовъ, состоящихъ на службѣ и окончившихъ курсъ Консерваторіи, процентъ музыкантовъ, занимающихъ первыя мѣста въ оркестрахъ, очень ничтоженъ. Такъ, изъ всего числа служащихъ при Дирекціи 226 музыкантовъ за первыми 16 духовыми инструментами въ оперѣ и балетѣ имѣется всего 2 трубача изъ Консерваторіи, за 18 первыми духовыми инструментами въ трехъ водевильныхъ оркестрахъ — всего только четверо. Изъ числа 52 музыкантовъ, играющихъ партіи вторыхъ духовыхъ инструментовъ въ оперѣ и балетѣ, всего 19; изъ 35 первыхъ скрипачей только 12, а изъ 86 вторыхъ скрипачей, альтовъ, віолончелистовъ и контрбасистовъ, только 30 артистовъ, учившихся въ Спб. Консерваторіи. Такимъ образомъ 28 лицъ за первыми, 33 лица за вторыми духовыми инструментами и 79 музыкантовъ квартета учились внѣ стѣнъ Спб. Консерваторіи, т. е. большею частіею за границею.

Для большей наглядности приведу таблицу всѣхъ музыкантовъ казенныхъ оркестровъ съ указаніемъ, сколько на каждомъ инструментѣ окончившихъ курсъ въ Спб. Консерваторіи.

Всѣхъ музыкантовъ:		Въ томъ числѣ:	
67 скрипачей	19	учен. консерваторіи.	
21 альтъ	5	»	
18 віолончелистовъ	10	»	
17 контрбасистовъ	8	»	
12 флейтистовъ	2	»	
10 гобоистовъ	3	»	
12 кларнетистовъ	3	»	
10 фаготистовъ	4	»	
15 вальдгорнистовъ	5	»	
15 трубачей	7	»	
10 тромбонистовъ	1	»	
2 тубаистовъ	—	»	
12 музыкант. турец. музыки	—	»	

Всѣхъ музыкантовъ:

Въ этомъ числѣ:

2 органистовъ и піанистовъ 1 учен. консерваторіи.

4 арфиста 2 »

Итого 226 музыкантовъ и въ томъ числѣ 70 консерватористовъ, т. е. менѣе чѣмъ $\frac{1}{3}$ числа всѣхъ оркестровыхъ артистовъ.

Изъ этого списка мы видимъ: что 1) Консерваторія готовить слишкомъ мало оркестровыхъ музыкантовъ вообще, и во 2) въ числѣ кончающихъ курсъ Консерваторіи недостаточное число способныхъ занять первыя мѣста въ оркестрахъ (въ особенности на духовыхъ инструментахъ въ оперѣ и балетѣ).

Съ основаніемъ Консерваторій, т. е. высшихъ музыкальныхъ школъ, можно было надѣяться и даже рассчитывать, что русскія музыкальныя учрежденія не будутъ болѣе нуждаться въ иностранцахъ — оркестровыхъ музыкантахъ; никто ихъ не считаетъ геніями или особыми талантами, но эти труженики нужны намъ, — и что же мы видимъ? Само Императорск. Русс. Муз. Общество пригласило еще въ прошломъ году въ составъ своего оркестра $\frac{2}{3}$ нѣмцевъ-иностранцевъ, — весьма многихъ изъ оркестровъ Павловска и Зоологическаго сада, за неимѣніемъ своихъ русскихъ, питомцевъ Консерваторій. Если въ оркестрѣ есть два, три хорошихъ русскихъ музыканта, получившихъ музыкальное образованіе въ Спб. Консерваторіи, то они представляютъ собою не болѣе какъ рѣдкія исключенія, единичные примѣры удачнаго образованія за весь 29-ти лѣтній періодъ существованія специальныхъ музыкальныхъ школъ.

Для непосвященнаго въ тайны оркестроваго дѣла непонятно, почему Консерваторія не могла и не можетъ намъ дать на примѣръ литавристовъ, тромбонистовъ, тубаистовъ, даже играющихъ на треугольникахъ и проч. И теперь въ оркестрѣ Импер. Русс. Муз. Общества всѣ эти лица *иностранцы*, а въ Император. Русс. оперѣ уже болѣе 150 лѣтъ для игры на литаврахъ и тубѣ приглашаются исключительно иностранцы. Почему же это такъ? Неужели для этого нужны какія-либо исключительныя, особыя, геніальныя натуры, а не простые смертныя, которыхъ можно было бы выучить играть на этихъ инструментахъ? Неужели бѣдный русскій музыкантъ не можетъ заработать себѣ кусокъ хлѣба также, какъ и пріѣзжій иностранецъ?

Наша Консерваторія, повидимому считаетъ унижительнымъ для себя заняться подготовкою полезныхъ и нужныхъ музыкальному искусству литавристовъ, тубаистовъ и проч.; пусть такъ, но почему Консерваторія въ то же время не можетъ подготовить достаточнаго числа артистовъ, способныхъ занять первыя мѣста въ оркестрахъ? Ясно, что изъ всего числа учениковъ, кончившихъ курсъ Консерваторіи, слишкомъ малый контингентъ получаетъ надлежащую подготовку въ оркестровой игрѣ, и это служитъ нагляднымъ подтвержденіемъ необходимости приступить безъ дальнѣйшихъ проволочекъ къ преобразованіямъ въ нашихъ Консерваторіяхъ.

Россіи нужны музыканты всѣхъ категорій. Намъ нужны оркестры разныхъ степеней, для художественныхъ и увеселительныхъ цѣлей, для театровъ, для цирка, для баловъ и садовъ. Словомъ, нужно создать цѣлый классъ людей, не имѣющихъ пока въ Россіи, а именно: музыкантовъ-ремесленниковъ; если же мы отъ нихъ отвернемся, то число переселенцевъ-иностранцевъ еще болѣе увеличится въ виду повсемѣстнаго развитія общественной жизни. Эти иностранцы отнимутъ заработокъ у неимущаго русскаго люда, который будетъ слушать ихъ музыку и платить имъ дань.

Готовить музыкантовъ исключительно для Императорскихъ театровъ не можетъ быть основной задачей Консерваторіи. Если изъ числа ея питомцевъ извѣстная часть удостоится особеннаго вниманія и получить ангажементъ въ высшее для музыканта учрежденіе—мы говоримъ объ Императорскихъ театрахъ—то это должно составлять особую гордость для ученика, его преподавателя и того учебнаго заведенія, гдѣ онъ воспитывался. Императорскіе театры — съ своей стороны, должны быть чрезвычайно строги въ выборѣ своихъ музыкантовъ, дабы театры стояли всегда на подобающей имъ высотѣ.

Гнушаться воспитаніемъ музыкантовъ-ремесленниковъ Импер. Русс. Муз. Общество не имѣетъ основанія, хотя бы уже по однимъ чисто практическимъ соображеніямъ, которыя играютъ здѣсь, какъ и всюду, немаловажную роль.

Лицамъ, сомнѣвающимся въ вѣрности того общаго вывода изъ приведенныхъ мною фактовъ, что у насъ вообще мало сво-

ихъ русскихъ музыкантовъ, я совѣтую, для повѣрки его, обратиться въ любой частный оркестръ: театральный, садовый, въ циркъ или въ труппу странствующихъ музыкантовъ, и прислушаться, на какомъ языкѣ говорятъ всѣ эти лица между собою? Въ оркестрахъ Петербурга (Акваріума, Аркадіи, Ливадіи), Павловска и всѣхъ городовъ Россіи, гдѣ только имѣются оркестры, если они не военные, большая часть музыкантовъ нѣмцы или чехи, а во многихъ оркестрахъ русскихъ музыкантовъ и вовсе нѣтъ; притомъ русскіе — не ученики Консерваторіи, а бывшіе военные музыканты, играющіе второстепенные голоса. Вотъ почему я думаю, что наши Консерваторіи, какъ единственные пока у насъ поставщики профессиональных музыкантовъ всѣхъ родовъ, имѣютъ впереди обширное поле дѣятельности; онѣ должны наконецъ, приступить, выражаясь просто, къ «фабрикаціи» нужнаго намъ матеріала. Но для этого прежде всего необходимо, чтобы руководители музыкальных школъ выяснили себѣ, что требуется отъ каждаго спеціалиста по музыкальной части, что ему необходимо знать и какъ его учить, т. е. какими приѣмами онъ долженъ усвоить себѣ, не теряя лишняго времени, необходимое умѣнье и знаніе по избранному имъ спеціальному инструменту.

Скажу еще нѣсколько словъ о преподаваніи на отдѣльныхъ оркестровыхъ инструментахъ въ нашей консерваторіи.

Считая оркестровую игру основою при обученіи на оркестровомъ инструментѣ, я утверждаю, что собственно *оркестроваго класса* въ Консерваторіи въ настоящее время не имѣется. Ученики берутъ уроки игры на отдѣльныхъ инструментахъ у своихъ профессоровъ по 4—5 человѣка въ часъ, по два раза въ недѣлю; профессоръ показываетъ имъ приѣмы, и они выучиваютъ такимъ образомъ, въ продолженіе 4—5 учебныхъ лѣтъ, кое-какія соло. Разъ или два въ недѣлю они собираются для совмѣстной игры, подъ управленіемъ лица, никогда не игравшаго въ оркестрѣ или ученика-теоретика, махающаго дирижерскимъ жезломъ въ первый разъ въ своей жизни; такъ они выучиваются играть по нѣскольку оркестровыхъ пьесъ, большею частью очень трудныхъ, имъ непосильныхъ, или же проходятъ одинъ или два акта какой-нибудь оперы для спектаклей, устраиваемыхъ къ экзамену пѣвцовъ и пѣвицъ. По установившимся

въ Консерваторіи правиламъ, этимъ оркестровымъ классомъ до сихъ поръ, большею частью, управлялъ самъ директоръ, или профессоръ, или ученикъ, которые раньше никогда не занимались этимъ дѣломъ, а если это и случалось, то очень рѣдко, такъ какъ онъ, собственно говоря, учился дирижировать ученическимъ же оркестромъ и само собою разумѣется не могъ вслѣдствіе этого принести особой пользы учащимся.

Въ консерваторіи оркестровый классъ долженъ быть порученъ опытному солидному практику-музыканту, дирижеру, напрактиковавшемуся въ самомъ оркестрѣ; только такой дирижеръ можетъ приучить молодежь къ музыкальной дисциплинѣ, ансамблю, стройности игры и тонкому исполненію. Всего этого тщетно было бы ожидать отъ ученика-дирижера изъ піанистовъ или теоретиковъ.

Нынѣшній оркестровый классъ въ нашей Консерваторіи является, въ сущности, одной только забавой и бесполезнымъ препровожденіемъ времени на этотъ предметъ: во 1) назначено слишкомъ мало уроковъ въ недѣлю; во 2) самъ дирижеръ учится дирижировать, а не оркестръ молодежи учится у дирижера и въ 3) исключена вся литература легкой музыки, т. е. какъ разъ тотъ именно жанръ, который даетъ очень многимъ изъ оркестровыхъ музыкантовъ средства къ существованію, — жанръ нужный ученику тотчасъ-же по оставленіи имъ школьной скамьи, на первыхъ-же порахъ его практической дѣятельности, какъ на примѣръ при ангажементѣ въ загородномъ театрѣ, въ саду и проч.

Считая совмѣстную игру, *musique d'ensemble*, однимъ изъ главнѣйшихъ условій для музыканта-практика, я нахожу, кто кромѣ ежедневныхъ оркестровыхъ ученическихъ упражненій, кромѣ постоянныхъ и обязательныхъ упражненій ихъ въ квартетной игрѣ, каждый, окончившій Консерваторію ученикъ изъ оркестроваго класса долженъ бы играть одно или два лѣта подъ рядъ въ одномъ изъ садовыхъ оркестровъ, подъ руководствомъ опытнаго дирижера, прежде чѣмъ поступить въ привилегированные оркестры, въ родѣ Императорскихъ, не только оперныхъ, но и водеvilльных. На самомъ-же дѣлѣ все обученіе въ оркестровомъ классѣ консерваторіи ограничивается большею частію выше указанными двумя уроками въ недѣлю, вслѣдствіе чего окончившій курсъ совсѣмъ не подготовленъ къ оркестровой игрѣ. Вся си-

стема практическаго преподаванія оказывается совершенно непроеводительной.

Въ результатѣ получается то, что ученикъ, пробывъ шесть лѣтъ въ высшемъ учебномъ заведеніи, въ которомъ преподаватель сулитъ ему обыкновенно самую блестящую артистическую карьеру и поддерживаетъ въ немъ это заблужденіе долгіе годы, по выходѣ изъ школы сразу узнаетъ всю непривлекательную сторону житейской прозы, и дѣлается несчастнымъ, недовольнымъ человѣкомъ, въ виду горькой необходимости изъ за куска хлѣба заниматься уже безъ всякаго разбора какой угодно музыкой, даже той, о которой въ Консерваторіи всегда отзывались съ презрѣніемъ, т. е. балльной или балетной-опереточной. Можетъ-ли человѣкъ при такихъ условіяхъ продолжать заниматься усовершенствованіемъ на своемъ инструментѣ? Даже въ числѣ поступившихъ въ оркестры Императорскихъ театровъ есть недовольные своею судьбою и переставшіе вовсе интересоваться своею спеціальностію.

Переходя затѣмъ къ отдѣльнымъ классамъ струнныхъ и духовыхъ инструментовъ, я хотѣлъ бы высказать нѣсколько замѣчаній относительно разницы въ игрѣ на тѣхъ и другихъ.

Каждую партію струнныхъ инструментовъ играетъ въ оркестрѣ не одинъ, а нѣсколько человѣкъ одновременно, почему только-что начинающій играть въ оркестрѣ (если играетъ осторожно) мало по малу и привыкаетъ къ своему дѣлу; совершенно противоположное явленіе представляетъ собою игра на духовыхъ инструментахъ, здѣсь каждый музыкантъ играетъ самъ по себѣ и за себя, и малѣйшій промахъ, малѣйшая ошибка ставятся въ упрекъ цѣлому оркестру, съ капельмейстеромъ во главѣ. Публика, слушая музыку, не желаетъ да и не можетъ даже знать или принимать въ соображеніе, кто испортилъ ей впечатлѣніе своей игрой: старый-ли, опытный музыкантъ или же неопытный новичекъ! Вотъ почему неопытнаго музыканта на первые голоса духовыхъ инструментовъ сажать нельзя, и артисту, не продолжающему постоянно заниматься на своемъ инструментѣ, очень рѣдко удастся перейти со втораго голоса на первый.

Кромѣ того, сама Консерваторія почти ничего не дѣлаетъ для своихъ выпускныхъ учениковъ. Она интере-

суется ими лишь до тѣхъ поръ, пока готовить ихъ къ показнымъ, публичнымъ консерваторскимъ экзаменамъ, а тамъ хоть трава не расти!... Не успѣетъ она сбыть съ рукъ однихъ, какъ на смѣну имъ являются другіе, на которыхъ вновь распространяется все вниманіе Консерваторіи, занятой новымъ выпускомъ учениковъ. А какая участь ожидаетъ эту молодежь впереди, до этого ей, повидимому, нѣтъ никакого дѣла! Я говорю объ этомъ отнюдь не голословно. Напротивъ, я могу подтвердить и доказать справедливость моихъ словъ тѣмъ фактомъ, что кромѣ массы недоучившихся учениковъ, уже теперь составляющихъ извѣстный пролетаріатъ русскихъ музыкантовъ, что Консерваторія такъ тщательно скрываетъ, Императорское Русское Музык. Общество весьма рѣдко выпускаетъ даже лучшихъ своихъ учениковъ на эстраду своихъ симфоническихъ концертовъ, а если это иногда и случается, то каждаго не болѣе какъ по одному разу, и во вторыхъ, тѣмъ, что это же самое Общество устроило себѣ монополію для своихъ квартетныхъ вечеровъ; въ продолженіе болѣе 32 лѣтъ общество позволило у себя играть лишь двумъ профессорамъ Консерваторіи первую скрипку въ квартетѣ, и только съ прошлой зимы Обществу пришла благая мысль выучить помаленьку квартетной игрѣ двухъ начинающихъ музыкантовъ, бывшихъ питомцевъ Консерваторіи, на второй скрипкѣ и альтѣ.

Такимъ образомъ, — спеціальные исполнители камерной музыки вообще и сколько нибудь выдающіеся хорошіе музыканты-скрипачи въ частности не могутъ у насъ выработаться до тѣхъ поръ, пока Консерваторія не обратитъ особаго вниманія не только на техническую сторону игры учениковъ, но и на ихъ общее музыкальное образованіе и развитіе, не научить ихъ интересоваться музыкальнымъ искусствомъ и его литературою.

Классъ скрипки.

Въ исторіи игры на скрипкѣ принято различать нѣкоторыя школы. Оставляя въ сторонѣ скрипачей прошлаго и начала нынѣшняго столѣтія, мы остановимся на маститомъ скрипачѣ Шпорѣ, служащемъ и теперь еще образцомъ для юной

скрипичной школы, по своему сильному, красивому, звучному тону, солидности игры, замѣчательной классической техникѣ и простотѣ.

Въ противоположность Шпоровской школы мы имѣемъ другую, начало которой относится къ появленію итальянца Паганини. Отличительными чертами ея является: легкость, нѣжность смычка, изящность въ выраженіи исполняемаго при незначительномъ тонѣ, и высокая техника.

При основаніи Русскаго Музыкальнаго Общества, С.-Петербургская Консерваторія пригласила изъ-за границы одного изъ первоклассныхъ артистовъ-скрипачей французско-бельгійской школы, исполненіе котораго еще долгіе годы будетъ служить идеаломъ для молодаго поколѣнія скрипачей. За время его пребыванія въ Консерваторіи число его учениковъ было не велико, потому что самъ онъ не долго оставался въ Петербургѣ и вообще не особенно аккуратно и охотно занимался преподаваніемъ скрипичной игры, такъ какъ самъ постоянно занимался усовершенствованіемъ своей игры въ области сольной и камерной музыки.

Въ настоящее время въ С.-Петербургской Консерваторіи принятъ методъ преподаванія, котораго нельзя причислить ни къ одной изъ вышеупомянутыхъ школъ скрипичной игры. У учениковъ этой школы нѣтъ могучаго тона Шпоровскаго смычка, и нѣтъ французской элегантности, легкости и законченности въ выраженіи исполняемаго; хотя все что они играютъ выходитъ довольно чисто, гладко, но вслѣдствіе отсутствія пѣвучести смычка игра ихъ не производитъ желательнаго впечатлѣнія и даже мало интересуетъ слушателя.

Что касается педагогическихъ способностей, то теперешній профессоръ считается прекраснымъ преподавателемъ, хотя изъ числа его уже многочисленныхъ учениковъ, выдающихся пока еще весьма немного, и нѣтъ ни одного, который былъ бы въ состояніи продолжать его *»школу«* съ будущимъ поколѣніемъ учащихся.

Какъ на наиболѣе наглядное доказательство можно указать на то, что до сихъ поръ, по крайней мѣрѣ, никто изъ учениковъ его не подаетъ надежды на занятіе когда либо мѣста профессора и солиста въ Петербургской Консерваторіи, и это, несмотря на долготѣнную педагоги-

ческую дѣятельность почтеннаго артиста. И если найдется, положимъ, ученикъ, который въ состояніи будетъ замѣнить его въ качествѣ солиста, то этотъ же солистъ, въ свою очередь, не въ состояніи будетъ замѣнить его также въ качествѣ перваго скрипача въ квартетѣ.

Для оркестровой игры необходимо ввести раньше или позже методъ сильнаго могучаго тона Шпоровской школы.

Между скрипачами С.-Петербургской Консерваторіи было весьма много талантливыхъ молодыхъ людей; я знаю ихъ по выпускнымъ экзаменамъ Консерваторіи, на которыхъ они исполняли иногда весьма трудные концерты, зазубренные подъ непосредственнымъ наблюденіемъ профессора. Но спустя одинъ, много два-три года эти скрипачи, за весьма малыми исключеніями, пропадали куда-то безслѣдно. Отчего это происходитъ? Быть можетъ, имъ негдѣ было показаться, а быть можетъ они перестали вовсе работать по полученіи вожелѣннаго аттестата или диплома Консерваторіи? Вѣдь Консерваторія не выпускаетъ по скрипичному классу музыкантовъ-практиковъ, а только скрипачей-техниковъ, людей, любящихъ процессъ игры, но не искусство вообще. Музыкальную литературу камерной и оркестровой музыки они не знаютъ, почему ее и не любятъ, весь музыкальный матеріалъ ихъ ограничивается нѣсколькими скрипичными концертами и общеизвѣстными этюдами.

Квартетный и оркестровый классы посѣщаются учениками не охотно, начальство смотритъ на эти классы какъ на побочныя занятія учениковъ; профессоръ скрипки, уже въ классѣ раздѣлившій своихъ учениковъ на »способныхъ« и »неспособныхъ«, т. е. на солистовъ и оркестровыхъ музыкантовъ, этимъ самымъ уже опредѣлилъ положеніе оркестровыхъ музыкантовъ между учениками, почему нареченные солисты съ первыхъ же своихъ шаговъ смотрятъ на оркестръ свысока. Руководителями этихъ классовъ назначаются лица, никогда не занимавшіяся ни *musique d'ensemble*, ни квартетной игрой. Для класса *musique d'ensemble* были приглашены даже одно время посторонніе артисты за особую плату. Эти лица обязаны были играть съ ученицами, исполнявшими фортепіанную партію; для экзаменовъ съ этими ученицами приглашались артисты опернаго оркестра.

Кончая свою замѣтку о классѣ скрипки, я желалъ бы

еще сказать, что отъ первоначальнаго обученія на эотмъ инструментѣ, какъ и на всѣхъ другихъ, зависитъ очень многое, почему весьма важную роль играютъ адъюнкты, называющіеся въ настоящее время тоже профессорами и подготовляющіе старшему профессору юнаго ученика. По установившемуся обычаю старшій приглашаетъ по своему личному усмотрѣнію младшихъ профессоровъ, т. е. своихъ помощниковъ, слѣдовательно, выборъ адъюнктовъ производится чисто семейнымъ образомъ. Консерваторія, окруженная ореоломъ непогрѣшимости, разумѣется, отвѣчаетъ и за успѣшность преподаванія въ этомъ направленіи!

Классъ альтъ.

Альтъ та-же скрипка, но только большаго размѣра, и пріемы игры на ней тѣ же, что и на скрипкѣ. Чтеніе нотнаго ключа не представляетъ никакихъ трудностей, и маломальски способный скрипачъ можетъ выучиться играть на альтѣ въ одну недѣлю, даже и скорѣе.

Что касается до требованій, предъявляемыхъ къ играющему на альтѣ, то они въ значительной степени снисходительнѣе тѣхъ, которые предъявляются къ играющему на скрипкѣ; этимъ и объясняется, что въ прежнее время на этотъ инструментъ назначали или инвалидовъ, или плохихъ музыкантовъ. Въ настоящее время, когда композиторы стали сочинять и для альтъ трудныя партіи и пассажи, требуются уже хорошіе исполнители.

Но какую бы роль въ будущемъ ни пришлось играть этому инструменту, самостоятельный классъ съ профессоромъ для него, въ томъ видѣ, какъ онъ существуетъ въ настоящее время въ нашей консерваторіи, не можетъ быть допущенъ безъ ущерба для самаго искусства; тѣмъ болѣе нельзя допускать, чтобы ученики, оказавшіеся совершенно неспособными къ скрипкѣ, переводились въ »профессорскій« классъ альтъ, и по окончаніи курса получали аттестатъ съ тѣми же точно правами, какія даются и другимъ, болѣе способнымъ скрипачамъ. На альтѣ должны играть всѣ скрипачи, а потому самостоятельнаго профессорскаго класса для этого инструмента вовсе не требуется.

Классъ віолончели.

Это, безспорно, одинъ изъ лучшихъ классовъ въ петербургской Консерваторіи изъ всѣхъ ея инструментальныхъ классовъ, классъ образцовый не только для русскихъ, но и для многихъ заграничныхъ консерваторій. Впрочемъ, Петербургъ еще издавна славился количествомъ своихъ прекрасныхъ артистовъ на віолончели и нельзя не порадоваться, что подрастающее поколѣніе старается поддерживать упрочившуюся за ними репутацію.

Грустно только одно, что наша музыкальная публика до сихъ поръ остается въ невѣдѣніи даже относительно самаго существованія крупныхъ талантовъ по этой спеціальности, такъ какъ не всѣ они выступали въ публичныхъ концертахъ.

Какъ при постройкѣ дома важенъ прочный фундаментъ, такъ важенъ и тотъ первоначальный фундаментъ, который кладется въ основу музыкальнаго зданія, и, съ этой стороны, заслуга профессора, подготовляющаго для высшихъ классовъ всѣхъ учениковъ на віолончели, не можетъ быть достаточно оцѣнена. Жаль только, что не у всѣхъ профессоровъ другихъ спеціальностей такіе же способные и преданные своему дѣлу помощники.

Классъ контрбаса.

Классъ контрбаса безспорно находится въ хорошихъ рукахъ, и результаты его весьма солидны, но такъ какъ этотъ инструментъ причисляется къ группѣ инструментовъ несамостоятельныхъ, то поэтому и обученіе его неразрывно связано съ обученіемъ игрѣ на какомъ-либо другомъ музыкальномъ инструментѣ.

Хорошій оркестровый скрипачъ и вообще всякій хорошій музыкантъ оркестра, по моему мнѣнію, можетъ выучиться играть на контрбасѣ весьма порядочно въ какихъ нибудь 1—2 года, держать же ученика 5—6 лѣтъ исключительно на этомъ инструментѣ — нелѣпо, болѣе того, это должно быть отнесено къ разряду тяжкихъ преступленій, ибо, при полномъ отсутствіи музыкальной литературы для этого инструмента, продолжительная игра на немъ умерщ-

вляеть и притупляеть въ самомъ зародышѣ всѣ лучшія стремленія и способности ученика.

Отъ контрбасиста, какъ отъ всѣхъ вообще музыкантовъ, требуется, чтобы онъ былъ хорошимъ практикомъ, техническія же требованія предъявляются, въ сравненіи съ играющими на другихъ инструментахъ къ нему, весьма ограниченные, даже ничтожныя. Доказательствомъ тому служить уже то обстоятельство, что почти ни у одного контрбасиста нѣтъ дома своего инструмента, никто изъ нихъ не упражняется на своемъ инструментѣ и всѣ приходятъ въ оркестръ играть на казенномъ или капельмейстерскомъ инструментѣ. Для этого инструмента нѣтъ вовсе самостоятельной литературы, если не считать нѣкоторыхъ упражненій, школъ и гаммъ.

Для развитія музыкальнаго чувства отъ контрбасиста слѣдуетъ требовать изученія еще и другаго струннаго инструмента, имѣющаго музыкальную литературу и могущаго служить ему еще и для заработка внѣ оркестра. Если же это почему либо неосуществимо, то можно обучать такого ученика одновременно еще на одномъ изъ мѣдныхъ духовыхъ инструментовъ, тоже не сложномъ, напр., на тромбонѣ или тубѣ, чтобы выборъ оркестра былъ ему доступнѣе. Такую подготовку получаютъ почти всѣ иностранные музыканты этого разряда; иностранецъ-контрбасистъ обязательно играетъ еще на одномъ или двухъ мѣдныхъ инструментахъ.

Духовые инструменты.

Что касается до духовыхъ инструментовъ, то первое условіе при обученіи состоитъ въ выборѣ первокласснаго артиста для каждаго отдѣльнаго инструмента. Деревянные какъ и мѣдные духовые инструменты еще далеко не достигли по своей конструкціи послѣдней степени совершенства. Техническая изобрѣтательность нашего вѣка не исчерпана, а потому и эта часть музыкальнаго дѣла постоянно совершенствуется, и требованія, предъявляемыя какъ къ артисту, такъ и къ мастеру инструментовъ, съ каждымъ годомъ все увеличиваются. Передовой артистъ, интересующійся своимъ инструментомъ, слѣдитъ за всѣми усовершенствованіями, между тѣмъ какъ другой обыкновенный музыкантъ

довольствуется старымъ, т. е. тѣмъ, къ чему онъ уже давно привыкъ.

Профессора консерваторіи на духовыхъ инструментахъ, въ силу физическихъ требованій, обусловливающихъ игру на этихъ трудныхъ инструментахъ, должны быть въ порѣ полного развитія своей спеціальной дѣятельности, а потому избраніе ихъ пожизненными профессорами представляется дѣломъ совершенно неестественнымъ и вреднымъ. Первое условіе обученія искусству—это личный *примеръ*, профессоръ обязанъ не только показать, но и сыграть ученику то, что онъ отъ него требуетъ.

Но главную роль, конечно, играетъ самый методъ обученія. Какъ я уже говорилъ, духовые инструменты совершенствуются все болѣе и болѣе; притомъ у каждаго играющаго артиста своя особая манера, извѣстные приемы, свой индивидуальный тонъ въ игрѣ.

Всѣ эти мельчайшіе оттѣнки, эти тонкости игры словами передать нельзя, а потому самъ профессоръ долженъ предварительно сыграть данное музыкальное произведеніе, а ученикъ съ возможною точностью долженъ воспроизвести сыгранное профессоромъ, и только при такомъ способѣ можно рассчитывать на успѣшность занятій. Но если учитель самъ плохо играетъ, или если онъ играетъ некрасивымъ тономъ на своемъ инструментѣ, то при этихъ условіяхъ, конечно, нельзя требовать чего-либо дѣльнаго и путнаго отъ ученика.

Къ сожалѣнію, мы должны засвидѣтельствовать тотъ прискорбный фактъ, что результаты, достигнутые нашими консерваторіями по классу духовыхъ инструментовъ, въ продолженіе болѣе чѣмъ 29 лѣтъ весьма ничтожны, о чемъ свидѣлствуетъ вышеприведенный списокъ артистовъ Императорскихъ театровъ, принятыхъ изъ числа учениковъ консерваторіи.

Виноваты ли одни только преподаватели и нѣтъ ли другой еще болѣе важной причины въ самой системѣ преподаванія, т. е. опять таки въ постановкѣ и методѣ обученія, вообще во всемъ административномъ и педагогическомъ строѣ нашихъ консерваторій?

Можетъ ли выработаться хорошій оркестровый ученикъ, занимающійся у профессора въ классѣ не болѣе двухъ разъ въ

недѣлю по четверти часа и имѣющій, сверхъ того, всего два часа занятій въ такъ называемомъ оркестровомъ классѣ, подъ руководствомъ капельмейстера, который самъ-то только учится дирижировать? Достаточно-ли это для образованія оркестроваго музыканта, даже если онъ будетъ учиться по такому способу отъ 5 до 6 лѣтъ? Я убѣжденъ, что въ такой постановкѣ дѣла и кроется крупная ошибка нашихъ музыкальных школъ и что въ этомъ и заключается главная причина безуспѣшности занятій и ничтожности результатовъ!

Въ оркестровый классъ Консерваторіи принимаютъ лицъ, большею частію, безъ всякой предварительной музыкальной подготовки. Всѣ почти поступающіе — дѣти бѣдныхъ родителей, которымъ убѣждены, что обученіе оркестровой игрѣ дастъ вѣрный кусокъ хлѣба. Многіе изъ этихъ учениковъ получаютъ стипендіи отъ самой Консерваторіи, такъ какъ они не въ состояніи не только платить за обученіе, но и не могутъ даже содержать самихъ себя во время ученія. При такихъ условіяхъ, конечно, они и не мечтаютъ приобрести рояля или фортепіано, а ограничиваются игрою въ стѣнахъ консерваторіи и изученіемъ своего спеціальнаго инструмента. Между тѣмъ были такіе случаи, что музыкантъ, учившійся въ продолженіе 5 — 6 лѣтъ исключительно на одномъ изъ духовыхъ инструментовъ и слѣдовательно подготовленный только къ одному роду занятій для снисканія средствъ къ существованію, вслѣдствіе слабости груди или начинающейся чахотки лишался возможности заработать себѣ кусокъ хлѣба игрою на духовомъ инструментѣ; не обученный ничему другому онъ пропадалъ, жизнь его была искалѣчена на всегда! Это одна изъ причинъ, почему каждаго начинающаго музыканта, обучающагося игрѣ на духовомъ инструментѣ, необходимо обучать одновременно на нѣсколькихъ оркестровыхъ инструментахъ, въ томъ числѣ на одномъ изъ струнныхъ. Учиться же играть исключительно на фоготѣ, тромбонѣ или на тубѣ, на инструментахъ для которыхъ не существуетъ даже литературы — музыкальный абсурдъ; возможно-ли такое обученіе называть музыкально-художественнымъ развитіемъ? Если подобныя явленія встрѣчаются въ полкахъ, то такой музыкантъ и не имѣетъ претензіи называться артистомъ; по нуждѣ онъ выучивается играть совершенно механически только на одномъ инструментѣ, хотя-бы

и на тубѣ, удовлетворяя требованіямъ полковой музыки, что никоимъ образомъ не можетъ быть допущено въ спеціальномъ художественномъ заведеніи.

Такъ напримѣръ, между массою играющихъ и учащихъ на фортепіано есть много лицъ, никогда не достигающихъ блестящихъ результатовъ, не идущихъ дальше посредственнаго исполненія, но въ то же время эти лица, благодаря обширной фортепіанной литературѣ, могутъ достигать значительнаго музыкальнаго развитія и порядочно читать съ листа; почему же этимъ лицамъ не учиться также играть на одномъ изъ мѣдныхъ или деревянныхъ духовыхъ инструментахъ? Тромбонъ, корнетъ, туба такіе инструменты, что игра на нихъ не представляетъ особыхъ техническихъ трудностей. Піанистъ, изучившій еще одинъ мѣдный духовой инструментъ, можетъ поступить, смотря по совершенству своей игры, въ весьма порядочный оркестръ и въ то же время продолжать свои уроки на фортепіано. Во всякомъ случаѣ обученіе оркестровой игрѣ должно быть начато заблаговременно. Только одна оркестровая, т. е. совокупная игра, въ состояніи выработать хорошаго музыканта, заинтересовать его и развить въ немъ музыкальное чувство.

Практика вполне доказала справедливость этого взгляда, почему нѣмцы и чехи (можно сказать, что инструментальная музыка какъ бы срослась съ ними) обучаютъ начинающихъ музыкантовъ на нѣсколькихъ оркестровыхъ инструментахъ одновременно, причемъ одинъ всегда считается главнымъ.

Благодаря этому обстоятельству музыкантъ всегда находитъ себѣ ангажементъ, поступая въ оркестръ на тотъ именно инструментъ, гдѣ имѣется въ данную минуту вакансія.

Въ Нѣмецкой «Musiker Zeitung» каждодневно приходится читать, что то здѣсь, то и тамъ, требуется музыкантъ, умѣющій играть на нѣсколькихъ инструментахъ, напримѣръ на второй скрипкѣ, альтѣ, кларнетѣ или на литаврахъ или же требуется контрбасистъ умѣющій играть на тромбонѣ и на тубѣ; или трубачъ, играющій также на вальдгорнѣ и кларнетѣ. Разумѣется, при такихъ условіяхъ не требуется вполне артистическая игра, ибо эти требованія

обусловливаются другими соображеніями, чаще всего экономическими. Но развѣ всѣ, обучающіеся только на одномъ духовомъ инструментѣ, достигаютъ виртуозности? Такъ или иначе, но музыкантъ играющій на нѣсколькихъ инструментахъ, не говоря уже о томъ, что получаетъ необходимую рутину, всегда найдетъ себѣ средства къ жизни и сдѣлается полезнымъ дѣятелемъ общества, которое нуждается въ музыкантахъ всѣхъ родовъ.

Не имѣя возможности входить въ подробности системы преподаванія, скажу только, что если первые три года обученія будутъ посвящены исключительно приготовительнымъ работамъ, то второе трехлѣтіе посвящается главнымъ образомъ практическимъ ансамбльнымъ занятіямъ, и этотъ кадръ второго трехлѣтія будетъ служить собственно оркестромъ Консерваторіи.

Лѣтомъ оркестръ учениковъ можетъ играть въ какомъ нибудь саду, подѣ строжайшимъ надзоромъ музыкальной школы. Исполненіе должно быть безъ всякой претензіи на художественное исполненіе и называться ученическимъ. Всѣхъ-же стипендіатовъ Консерваторіи слѣдуетъ обязать отслужить свою стипендію сначала въ оркестрѣ Консерваторіи при небольшомъ содержаніи, подобно тому, какъ такія же правила давно существуютъ для стипендіатовъ нашихъ высшихъ учебныхъ заведеній (военно-медицинской академіи и т. п.). Тогда только появится у насъ тотъ классъ людей, которыхъ Консерваторія намъ теперь не даетъ и не въ состояніи дать потому, что она ограничивается развитіемъ одной техники и нисколько не заботится о развитіи музыкальности своихъ учениковъ.

Повторяю, что въ этой школѣ всѣ ученики должны учиться на двухъ духовыхъ инструментахъ одновременно, чтобы имѣть возможность, по личному желанію, выбрать себѣ главный инструментъ. Теорію и исторію музыки оркестровому музыканту можно преподавать въ самомъ ограниченномъ размѣрѣ, зато необходимо обратить особое вниманіе на квартетную и вообще совмѣстную игру, представляющую единственный вѣрный путь для выработки практика, т. е. полезнаго дѣятеля.

Военные капельмейстеры.

По поводу военных капельмейстеровъ не такъ давно появилось нѣсколько статей въ «Гражданинѣ» и «Новомъ Времени». Газеты эти не безъ основанія высказали удивленіе, почему специально-музыкальное учрежденіе, подвѣдомственное Императорскому Русскому Музыкальному Обществу, — Консерваторія — не дала намъ въ продолженіе своего болѣе чѣмъ четверть вѣковаго существованія ни единого выдающагося русскаго военнаго капельмейстера. Директоръ Консерваторіи отвѣтилъ въ газетѣ «Новое Время», что забота эта главнымъ образомъ должна лежать на обязанности Военнаго Министерства. Съ этимъ мнѣніемъ едва-ли можно согласиться; мнѣ наримѣръ положительно извѣстно, что Консерваторія была бы очень счастлива дать полковымъ оркестрамъ хорошихъ капельмейстеровъ, если бы только умѣла рѣшить эту задачу. Въ ея программѣ преподаванія имѣется даже особый классъ инструментовки военной музыки, съ профессоромъ во главѣ; но именно въ невозможности достигнуть намѣченной цѣли при настоящемъ веденіи преподаванія, отчасти и въ незнаніи того, что требуется отъ практическаго руководителя военнаго хора, и кроется причина безрезультатности всѣхъ усилій по этой части.

Нельзя же предполагать, чтобы Консерваторія находила обязанности и кругъ знаній военнаго капельмейстера столь сложными и высокими, что должна вовсе отказаться отъ подготовки своихъ учениковъ къ этому поприщу. Мнѣ кажется, что и въ этомъ случаѣ все зависитъ отъ кореннаго недоразумѣнія; Консерваторія не разъяснила себѣ основной вопросъ, какія требованія должны быть предъявлены къ капельмейстеру военной музыки. Провѣрьте музыкальныя познанія большей части нашихъ военныхъ капельмейстеровъ изъ иностранцевъ, не умѣющихъ болѣею частію даже объясняться по русски, и вы будете поражены ихъ невѣжествомъ въ музыкальномъ искусствѣ! Число знающихъ свое дѣло нѣмецкихъ капельмейстеровъ, находящихся на русской военной службѣ, столь же незначительно, какъ и число собственно русскихъ хорошихъ капельмейстеровъ; всѣ они охотно согласятся со мною, что реформа въ образованіи и

ангажментъ хорошихъ капельмейстеровъ положительно необходима. Я знаю, напримѣръ, такихъ музыкантовъ, которые не играютъ ни на одномъ изъ духовыхъ инструментовъ, были плохими вторыми скрипачами, а въ послѣдствіи занимали должность военныхъ капельмейстеровъ долгіе годы. Какъ это могло случиться? Чѣмъ они держались? Отвѣтъ очень простой: своимъ общимъ музыкально-практическимъ развитіемъ!

Отъ хорошаго военнаго капельмейстера требуется, чтобы онъ могъ указать солдатикамъ-музыкантамъ приемы на различныхъ инструментахъ, чтобы онъ умѣлъ играть на всѣхъ инструментахъ хоть немного, а на одномъ очень хорошо, чтобы онъ зналъ характеръ каждаго духоваго инструмента и умѣлъ инструментовать музыкальныя пьесы для своего хора, но главнымъ образомъ требуется, чтобы онъ былъ практикъ, былъ бы музыкантомъ въ полномъ смыслѣ этого слова, зналъ бы между прочимъ репертуаръ легкой музыки; необходимо также, чтобы военный капельмейстеръ любилъ свое дѣло. Наши ученики Консерваторіи, получающіеся къ должности капельмейстера, большею частію получаютъ прекрасную подготовку, учатся военной инструментовкѣ и пишутъ партитуры на славу, но къ практическимъ занятіямъ они не подготовлены, во первыхъ, потому что въ стѣнахъ Консерваторіи имъ прививается отвращеніе къ легкой музыкѣ, столь нужной военнымъ хорамъ, а во вторыхъ, потому, что имъ никогда не удавалось испытать свои капельмейстерскія способности на практикѣ. Поступая затѣмъ въ полкъ, они не знаютъ темповъ ни одного попури, ни одной аріи или опернаго мотива, вообще не знакомы вовсе съ литературою военныхъ хоровъ, которымъ нельзя, конечно, поручить разыгрывать симфоніи Бетховена.

Вотъ почему старый оркестровый музыкантъ, игравшій во всевозможныхъ клубахъ, театрахъ, садахъ и на балахъ и знающій всю программу опереточной музыки наизусть, поступая капельмейстеромъ въ полкъ, кое-какъ справляется съ предъявляемыми къ нему требованіями и всегда предпочитается неопытному новичку изъ учениковъ Консерваторіи.

По моему мнѣнію, было бы цѣлесообразно командировать тѣхъ учениковъ Консерваторіи, которые пожелаютъ посвятить себя этой спеціальности, по окончаніи ими курса

въ Консерваторіи, къ опытнымъ военнымъ капельмейстерамъ гвардейскихъ полковъ съ тѣмъ, чтобы они въ продолженіе года или двухъ состояли ихъ помощниками, учили бы солдатъ-рекрутовъ и дирижировали бы во всѣхъ случаяхъ, когда не представляется особенной необходимости управлять оркестромъ самому капельмейстеру.

Состоя первоначально помощникомъ опытнаго капельмейстера, всякій уже смѣлѣе и энергичнѣе займется самостоятельнымъ изученіемъ полковой музыки, и вслѣдствіе этого будетъ работать уже съ большею увѣренностью въ своихъ силахъ, чѣмъ явившись прямо со школьной скамьи.

Я полагаю, что полковые командиры не только не откажутъ Консерваторіямъ въ пріемъ ея учениковъ, но примутъ ихъ весьма охотно, ибо въ случаѣ внезапной болѣзни капельмейстера, въ лицѣ его помощника всегда будетъ наготовѣ временный замѣститель.

Только такому ученику Консерваторіи, который пройдетъ практическую школу подъ руководствомъ опытнаго капельмейстера, смѣло можно будетъ выдать аттестатъ военного капельмейстера.

Я убѣжденъ даже въ томъ, что Военное Министерство, если оно убѣдится въ практической пользѣ моихъ предложеній, не откажется зачислить такимъ кандидатамъ время, проведенное ими въ полку въ качествѣ помощниковъ, въ срокъ ихъ военной службы.

Только этимъ путемъ мы освободимся отъ иностранцевъ, контроль надъ которыми, при настоящихъ условіяхъ, въ музыкальномъ отношеніи немислимъ. Если же число русскихъ капельмейстеровъ съ хорошими теоретическими познаніями увеличится, то мы можемъ съ полною увѣренностью ожидать, что и полковая музыка скоро усовершенствуется и не отстанетъ отъ заграничной, ни даже отъ австрійской, считающейся въ настоящее время лучшей во всей Европѣ.

Кончая замѣтку о военныхъ капельмейстерахъ, я не могу не сказать нѣсколько словъ о нашихъ солдатахъ-музыкантахъ. Новобранецъ — большею частью безграмотный паренъ изъ деревни — черезъ два года играетъ въ хорѣ! Результатъ на лицо — онъ играетъ и исполняетъ свое назначеніе! Почему же мы не можемъ имѣть своихъ капель-

мейстеровъ? Это лишь вопросъ времени, и откладывать его болѣе не слѣдуетъ.

Классъ фортепіано.

Было время, когда ни одна Консерваторія въ Европѣ не давала столь блестящихъ результатовъ по фортепіанному классу, какъ наша. Наша Консерваторія выпускала прекрасныхъ техниковъ на этомъ инструментѣ, нѣкоторые стяжали себѣ большую славу даже заграницею. Говорю — техниковъ, потому что опять таки все вниманіе преподаванія было обращено на акробатическую ловкость пальцевъ, а музыкальность оставалась на заднемъ планѣ. Я самъ знаю не мало лицъ, которыя, составляя главный контингентъ этого класса, играли на выпускномъ экзаменѣ наитруднѣйшія пьесы Листа и другихъ подобныхъ композиторовъ съ удивительнымъ совершенствомъ и чистотою, а между тѣмъ не въ состояніи были сыграть въ тактъ въ четыре руки съ листа легкую увертюру или симфонію Бетховена, или аккомпанировать самый простой романсъ, не говоря уже о скрипичномъ концертѣ Мендельсона или віолончельномъ Шумана. Аккомпаниаторовъ вообще и хорошихъ въ особенности у насъ, какъ извѣстно, совсѣмъ мало. Да большею частью піанисты и не интересуются самою музыкою, для нихъ важна, собственно говоря, только одна внѣшняя часть, какъ держать руки и другія хотя и важныя частности, но относящіяся исключительно до техники.

При этомъ у всѣхъ этихъ солистовъ-фортепіанистовъ весьма ограниченный репертуаръ пьесъ, заученныхъ подъ руководствомъ профессора; не имѣя музыкальности и самостоятельности, они совершенно теряются безъ руководителя и играютъ заученныя такимъ образомъ пьесы большею частию антимузыкально или скучно, вядо, не интересуя никого изъ слушателей своею игрою.

Объ исполненіи учениками камерной музыки и говорить нечего, они ее совсѣмъ не знаютъ, и если иногда играютъ, то передаютъ однѣ только ноты, т. е. передаютъ внѣшнюю сторону композиціи.

Въ настоящее время въ Петербургѣ нѣтъ даже ни одного выдающагося техника, за исключеніемъ, разумѣется, самого

директора Консерваторіи, которому представляются несомненно частые случаи убѣждаться въ справедливости моихъ словъ, и который самъ нерѣдко обреченъ слушать до невозможности искаженную игру на фортепіано легіона окружающихъ его піанистовъ и піанистокъ. Удивительно, что эта масса піанистовъ, слушая такъ часто этого единственного и величайшаго піаниста нашего времени, не можетъ позаимствовать у него хоть сотой доли той прелести и того очарованія, которыми отмѣчены его игра; такъ какъ онъ самъ занимается преподаваніемъ фортепіанной игры, то подробное разсмотрѣніе этого предмета я считаю пока преждевременнымъ. Замѣчу только, что число фортепіанистовъ-спеціалистовъ въ Консерваторіяхъ слѣдуетъ уменьшить, что ихъ нельзя учить только фортепіанной technikѣ, что имъ необходимо упражняться въ камерной музыкѣ и въ игрѣ въ четыре руки, и что вообще учениковъ необходимо воспитывать такъ, чтобы выходили настоящіе музыканты и музыкантши.

Среди огромной массы учениковъ піанистовъ обоего пола, процентъ болѣе или менѣе выдающихся артистовъ весьма ничтоженъ. Ихъ можно сосчитать по пальцамъ, тогда какъ остальные, а ихъ цѣлыя сотни, принадлежатъ безусловно къ разряду музыкантовъ-ремесленниковъ. Въ особенности мало талантовъ мы видимъ между женщинами; при всей ихъ усидчивости, терпѣніи, а иногда и страшно утомительной работѣ онѣ достигаютъ очень малаго и рѣдко чего либо самостоятельнаго. Но такъ какъ фортепіанная игра входитъ въ число предметовъ женскаго воспитанія, то кому, какъ не Консерваторіи, съ Императорскимъ Русскимъ Музыкальнымъ Обществомъ во главѣ, надлежитъ позаботиться о возможно лучшей и правильной постановкѣ этого предмета въ школѣ и семьѣ.

Классъ пѣнія.

Я имѣлъ счастье служить въ Итальянской оперѣ 17 лѣтъ въ качествѣ скрипача оркестра въ то время, когда эта опера процвѣтала въ Петербургѣ. Имена Патти, Нильсенъ, Лукка, Фіоретти, Маріо, Тамбурины, Граціани, Кальцолари, Тамберлика и другихъ знаменитыхъ пѣвцовъ, украшавшихъ тогдаш-

нюю итальянскую оперную сцену, говорить сами за себя. Въ продолженіе моей долготѣней службы при театрѣ я имѣлъ возможность прислушиваться къ настоящему итальянскому *bel canto*, не разъ восхищаться прекрасными голосовыми средствами и умѣньемъ владѣть усовершенствованной техникою пѣнія. Всѣ артисты инструментальной музыки могли учиться у этихъ пѣвцовъ художественной передачѣ исполняемаго, выразительности игры.

Когда же я впервые посѣтилъ въ Парижѣ *Opéra comique*, то понялъ, что можно прекрасно пѣть и безъ особыхъ первоклассныхъ голосовыхъ средствъ. Мнѣ пришла мысль сравнить пѣвца со скрипачемъ; тогда какъ итальянцы играли на чудныхъ инструментахъ, положимъ *Страдивариусахъ*, пѣвцы комической оперы довольствовались менѣе звучными и дорогими инструментами, но какъ тѣ, такъ и другіе — великіе мастера на своихъ инструментахъ. Я убѣдился, что умѣніе пѣть не зависитъ исключительно отъ однихъ голосовыхъ средствъ, и что съ менѣе хорошимъ голосомъ можно также превосходно пѣть — все зависитъ отъ школы, т. е. отъ правильной постановки голоса и отъ полного художественнаго пониманія исполняемаго. Пѣніе въ *Opéra comique* произвело на меня впечатлѣніе чего-то вполне готоваго, всѣ пѣвцы отлично владѣли своими голосовыми средствами, пѣли съ полною увѣренностью, сознаніемъ своего совершенства, съ достоинствомъ и вообще было видно, что это доставляетъ имъ громадное удовольствіе. О волненіи и неувѣренности, о трудностяхъ исполняемаго не могло быть и рѣчи. У нихъ у всѣхъ на первомъ планѣ были слова, они какъ бы выговаривали мелодію, почему мелодія получала у нихъ округленное, вѣрное, вполне законченное выраженіе и заставляла слушателя поневолѣ интересоваться пѣвцами. Этому выразительному пѣнію соотвѣствовали всѣ ихъ движенія, мимика, игра. Видно было, что пѣвцы поютъ съ наслажденіемъ, что пѣніе потребность, ихъ назначеніе, ихъ вторая натура, наполняя собою всю ихъ жизнь.

Подобное же ощущеніе, но только въ другой степени, я испытываю каждый разъ, когда слушаю французскую оперетту. И здѣсь французскіе пѣвцы доказываютъ своимъ исполненіемъ законченность вокальной школы и большое пониманіе исполняемаго; живой темпераментъ, вѣрная декла-

мація и любовь къ дѣлу проглядываютъ всюду. Замѣьте при этомъ, что французъ никогда не исполняетъ технически трудныя партіи выше своихъ силъ и выступаетъ передъ публикою не иначе, какъ только вполнѣ овладѣвши исполняемой ролью; вы тотчасъ же невольно замѣчаете въ его школѣ столько прекрасныхъ качествъ, и нельзя не обратить на нихъ особеннаго вниманія, такъ какъ эти положительныя качества являются вмѣстѣ съ тѣмъ и основными принципами его школы.

Не будучи профессоромъ пѣнія, я, конечно, не могу указать всѣ подробности французской школы пѣнія, но, какъ музыкантъ, я могу говорить о томъ впечатлѣніи, которое производитъ на меня эта школа.

Что же мы видимъ у большей части нашихъ пѣвцовъ? Аффектацію, изобиліе чувствъ, неувѣренность, тяжеловатость и чуть не съ перваго дня сценической жизни вибрацію голоса. Между русскими пѣвцами только ничтожная часть произноситъ слова ясно и понятно для слушателя, огромное большинство могутъ пѣть даже по китайски, публика, все равно, не понимаетъ ни одного слова изъ всего, что они поютъ.

У большей части нашихъ пѣвцовъ и пѣвицъ голоса весьма недурные, но они вовсе не обработаны. Тотъ, кто имѣлъ случай хоть разъ присутствовать на послѣднихъ годичныхъ испытаніяхъ лицъ, желающихъ поступить на Императорскую русскую оперную сцену, пойметъ, что я несколько не преувеличиваю; слушатель сидитъ, скрѣпя сердце и вооружась нечеловѣческимъ терпѣніемъ, слушаетъ исполненіе нѣсколькихъ десятковъ пѣвцовъ и пѣвицъ, которое можно назвать въ лучшемъ смыслѣ любительскимъ, до того пѣвцы эти поютъ неумѣло, неувѣренно, безъ малѣйшихъ признаковъ какой бы то ни было школы, хотя нѣкоторые изъ нихъ, случается, обладаютъ даже прекраснымъ отъ природы голосомъ.

Что бы сказали знаменитые дѣятели прежней итальянской оперы, еслибы ихъ пригласили присутствовать при такихъ испытаніяхъ въ качествѣ жюри? Они несомнѣнно пришли бы въ ужасъ отъ такого »искусства« пѣнія.

Не знаю, что и сказать про учителей этихъ несчастныхъ пѣвцовъ и пѣвицъ! Неужели они не понимаютъ, что человѣческій голосъ, даже самый ничтожный, долженъ быть сначала

вѣрно поставленъ, что звуки должны выходить изъ гортани естественно, что обработка и развитіе голоса достигается техникой и что безъ техники немыслима даже малѣйшая музыкальная фраза; что въ пѣніи, также какъ и на инструментѣ, сначала должны быть отдѣльные правильно и вѣрно взятые звуки, что соединеніе этихъ звуковъ въ отчетливое музыкальное цѣлое и есть основаніе всего музыкальнаго и вокальнаго искусства? Неужели всего этого они не понимаютъ? Вибрація голоса, присущая почти всѣмъ нашимъ пѣвцамъ, есть своего рода болѣзнь, весьма опасная для будущности поющего. Этой болѣзнью страдаютъ уже почти поголовно всѣ начинающіе учиться пѣть, такъ, что при малѣйшемъ переходѣ отъ одного звука къ другому голосъ учащагося производитъ такія невообразимыя колебанія и неправильности, что мало мальски опытный слухъ, вмѣсто отчетливыхъ и ясныхъ звуковъ, слышитъ цѣлую гамму какихъ-то неопредѣленныхъ, едва уловимыхъ, фальшивыхъ и некрасивыхъ звуковъ, такъ что слушать это пѣніе положительно несносно.

Гдѣ тутъ вокальная законченность, увѣренность, свобода и простота звука итальянской школы пѣнія или граціозность, отчетливость фразировки, чистота интонаціи и выразительная декламація французской школы?

Пѣвицы, умѣющихъ хорошо пѣть романсы, очень мало, пѣвцовъ же почти совсѣмъ нѣтъ.

У насъ въ Россіи развилась еще другая страшная болѣзнь между пѣвицами и пѣвцами, а именно — болѣзнь попасть на сцену Императорской Русской оперы. Поступающій въ Консерваторію чуть ли не съ перваго же дня начинаетъ мечтать, какъ бы скорѣе получить ангажементъ, и не дожидается того момента, когда профессоръ приступаетъ къ разучиванію съ ними оперныхъ ролей. Профессора же заражены болѣзненнымъ тщеславіемъ провести своихъ учениковъ на оперную сцену, вслѣдствіе чего разучиваются роли тогда, когда ученики совсѣмъ еще не подготовлены. Наши пѣвцы почти никогда не оканчиваютъ своего вокальнаго развитія и, остановившись на полпути, оставляютъ дальнѣйшее обученіе. Они слишкомъ легко смотрятъ на данный имъ самою природою голосъ, и поощряемы близорукими льстецами и наивными друзьями, воображаютъ себя готовыми пѣвцами, которымъ стоитъ только показаться на эстрадѣ,

чтобы удивить свѣтъ, или пѣть не хуже другихъ любимцевъ публики.

При этомъ большая часть совсѣмъ не развиты музыкально. Попробуйте даже съ оперными пѣвцами составить квартетъ à capella (т. е. безъ аккомпанеента), и вы убѣдитесь въ тщетности вашихъ желаній! Извѣстно, что въ нашемъ обществѣ, среди многочисленныхъ его любителей, и даже среди артистовъ-пѣвцовъ, вы никогда не услышите четырехголосное пѣніе, и оно не будетъ существовать до тѣхъ поръ, пока сами пѣвцы не сдѣлаются музыкальнѣе, въ смыслѣ общаго развитія и пониманія искусства, и вообще пока въ основу музыкальнаго обученія не будетъ положенъ другой, болѣе надежный и прочный фундаментъ.

Способный ученикъ-пѣвецъ долженъ въ продолженіе 2—3 лѣтъ ежедневно заниматься съ своимъ профессоромъ и учиться technikѣ такъ же, какъ и всякій инструменталистъ. Въ оперные пѣвцы должны быть допущены только такіе артисты, которые получили законченное музыкальное образованіе и въ состояніи въ 4 руки играть съ листа легкую вещь; исключенія могутъ быть допущены для феноменальныхъ или вообще изъ ряда выдающихся голосовъ. На сцену должны готовиться такіе пѣвцы, которые дѣйствительно способны къ этого рода дѣятельности, и эти обязаны предварительно выучиться выразительно и ясно исполнять лучшіе романсы. На сцену же они должны поступать съ самымъ ограниченнымъ жалованьемъ, и уже потомъ постепенно переходить на большія и отвѣтственныя роли, съ соотвѣтственнымъ увеличеніемъ платы! У насъ же дѣлается, какъ разъ, все наоборотъ: ученикъ, никогда еще не бывшій на сценѣ, сразу начинаетъ свой дебютъ съ большой роли, результатомъ чего и является естественно робость, неувѣренность, дрожаніе голоса и проч. А въ случаѣ удачи этого перваго дебюта, его претензіи и ожиданія, самоувѣренность и смѣлость становятся чрезмѣрными, невозможными, и вслѣдствіе этого не прочными.

Я долженъ, однако, оговориться, что всѣ наши замѣчанія, быть можетъ, нѣсколько суровыя, но подсказанныя одною лишь искреннею любовью къ дѣлу, относятся къ современному состоянію вокальнаго искусства, такъ какъ въ прежнее время, лѣтъ 15—20 тому назадъ, оно стояло у

насть несравненно выше и отвѣчало болѣе строгимъ требованіямъ, которыя тогда предъявлялись къ молодымъ, начинающимъ свою карьеру пѣвцамъ. Именно, указанный нами періодъ и подарилъ русскую оперную сцену всѣми тѣми выдающимися пѣвцами-артистами, которыми она вправѣ гордиться, и блестящіе, но къ сожалѣнію, немногочисленные представители которой остались еще въ видѣ рѣдкихъ исключеній на русской оперной сценѣ.

Объ отдѣльныхъ талантахъ выдающихся пѣвцовъ я здѣсь не упоминаю, они всегда были и будутъ; но это рѣдкія исключенія и если даже консерваторская школа способствовала ихъ развитію, то это еще не есть доказательство, что школа хороша; ибо при строгомъ разборѣ увидимъ, что талантъ при общемъ развитіи создаетъ передовыхъ людей и внѣ специальныхъ школъ; даже при неправильномъ обученіи всегда выдѣляются таланты и Богомъ одаренныя натуры. Объ этихъ исключеніяхъ я говорить не буду. Масса нуждается въ правильной постановкѣ учебнаго плана.

Главную вину во всѣхъ неудачахъ слѣдуетъ приписать нашимъ учителямъ и учительницамъ пѣнія. Учатъ пѣть у насъ даже и такія лица, которые сами никогда этимъ серьезно не занимались, а пробавлялись однимъ диллетантизмомъ по части пѣнія и въ музыкальномъ искусствѣ очень мало смыслятъ. Я знаю такихъ учительницъ пѣнія, которыя чистосердечно сознаются въ своемъ невѣжествѣ по этому предмету и извиняются просто тѣмъ, что »ѣсть хочется«! Публика не разбираетъ сути дѣла; ее морочатъ рекламой. Выдающихся профессоровъ въ настоящее время очень мало, зато всѣ потерявшіе голосъ и состарѣвшіеся пѣвцы и пѣвицы, всѣ они считаютъ себя призванными учителями пѣнія, всѣ учатъ, и въ то же время всѣ недовольны методомъ соперниковъ. Въ концѣ концовъ у всѣхъ въ результатѣ получается нуль, не считая, конечно, рѣдкихъ большею частію случайныхъ исключеній.

Быль когда-то у насъ въ Петербургѣ профессоръ пѣнія, покойная Ниссенъ Саломонъ; на нее въ свое время не мало нападали, и тѣмъ не менѣе это была почти единственная учительница пѣнія, оставившая замѣтные слѣды своей вокально-педагогической дѣятельности. Прямая обязанность руководителей Консерваторіи и Дирекціи Императорскаго

Русскаго Музыкальнаго Общества — выяснить себѣ причины общаго упадка преподаванія пѣнія; необходимо принять рѣшительныя мѣры, чтобы поднять уровень вокальнаго искусства въ Россіи.

Классъ теоріи и композиціи.

По общепринятому понятію, классы теоріи и композиціи поставлены у насъ весьма хорошо. Между всѣми предметами преподаванія въ Консерваторіи теорія играетъ преобладающую роль, и какъ специальный предметъ, она ведется прекрасно. То же самое можно сказать и про классъ композиціи.

При всемъ томъ я не могу не привести отзыва нѣкоего Autodidactos'a, высказаннаго имъ въ книгѣ »Aphorismen über Musik« еще въ 1823 году и сохранившаго свое значеніе и въ наше время. »Теоретики всего міра, говоритъ авторъ, не имѣютъ большаго успѣха съ своими композиціями. Какъ изученіе игры на томъ или другомъ инструментѣ, такъ и изученіе теоріи въ ея полномъ объемѣ требуетъ отъ 10—12 лѣтъ усидчиваго труда и постоянныхъ упражненій, а продолжительность теоретическихъ занятій стѣсняетъ развитіе безпристрастнаго пониманія музыки.

»Изученіе гармоніи ведется большею частію такъ односторонне, механически, скучно и сухо, что убиваетъ всякое самостоятельное музыкальное развитіе, подавляетъ фантазію, заглушаетъ и губитъ естественное стремленіе къ красивой, выразительной мелодіи и умерщвляетъ возвышенное чувство къ благородному искусству.

»При извѣстной усидчивости не трудно выработать въ себѣ или въ своихъ ученикахъ механическую ловкость фактуры вообще, ибо для этого не требуется глубокаго вниканія въ искусствѣ, ни чувства къ изящному, требуется только напряженное, доходящее до мелочности, прилежаніе. Но эта механическая музыкальная ловкость, какъ бы ее ни восхваляли, собственно говоря еще очень немного«.

Далѣе онъ пишетъ: »Произведенія искусства, являющіяся результатомъ расчитаннаго творчества, не захваты-

вають и не трогають насъ; они не исходятъ изъ души и поэтому оставляють насъ холодными. Вотъ почему фуга, канонъ и другія изощренія не оказываютъ на насъ дѣйствія, какъ и вообще всякая вычурность въ музыкѣ можетъ только поражать, но не трогать. Слишкомъ долгое изученіе контрапункта вредно, — онъ долженъ быть пройденъ быстро, — ибо душа не имѣетъ ничего общаго съ разсчетами холоднаго разсудка. Наше теперешнее преподаваніе искусственной, эффектной гармоніи портитъ молодаго композитора и дѣлаетъ его неспособнымъ къ созданію мелодій, протекающихъ прямо изъ чувства — а такимъ только путемъ возникаютъ сочиненія, вѣчно юныя, оригинальныя, истинныя и опять-таки вліяющія на душу и чувство другихъ людей. Одно это составляетъ цѣль всѣхъ композицій, а изученіе теоріи есть лишь средство для достиженія этой цѣли.»

Ограничиваясь передачею этого безъ сомнѣнія вѣрнаго взгляда, я спрашиваю, что такое собственно теоретикъ на практикѣ? Теоретикъ, если онъ не ограничитъ свою практическую дѣятельность сухимъ преподаваніемъ той же теоріи, мечтаетъ сдѣлаться композиторомъ или капельмейстеромъ. Но чтобы быть, напримѣръ, композиторомъ, надо имѣть, прежде всего, талантъ. Дарованіе нельзя пріобрѣсти въ школѣ, но профессоръ можетъ развитъ музыкальность въ даровитомъ ученикѣ и дать извѣстное направленіе его композиторской дѣятельности. Если же въ сочиненіяхъ самого профессора нѣтъ широко написанныхъ мелодій, если профессорскій идеалъ композиторской дѣятельности состоитъ въ детальной разработкѣ отдѣльных фразъ и тактовъ, то и ученикъ будетъ заниматься мозаичной разработкой данной ему мелодіи, фразы или такта; если у самого профессора нѣтъ выдающагося таланта, если онъ сухой теоретикъ-математикъ, то и отъ ученика его нельзя требовать ничего инаго, кромѣ умѣнія правильно комбинировать звуки. Бываютъ конечно и исключенія, но они весьма рѣдки и консерваторія на нихъ разсчитывать не можетъ.

Какъ по всѣмъ музыкальнымъ предметамъ вообще, такъ по теоріи и композиціи въ частности, ученикъ является всегда болѣе или менѣе копіею своего учителя, почему и самые оригиналы получаютъ такую огромную важность при обученіи учениковъ искусству.

Представьте себѣ, на примѣръ, покойнаго Рихарда Вагнера учителемъ композиціи въ нашей консерваторіи; развѣ у насъ не народилась бы цѣлая армія маленькихъ Вагнеровъ? Будь Шуманъ или Мендельсонъ профессорами, мы имѣли бы массу маленькихъ мелодистовъ à la Шуманъ и Мендельсонъ! Всѣ представители разныхъ направленій въ музыкѣ, будь они профессорами, непременно создадутъ себѣ подражателей, изъ которыхъ отдѣльные таланты, смотря по своему дарованію и природному влеченію, должны, конечно, со временемъ выйти на самостоятельный путь.

СПб. Консерваторія безспорно счастлива тѣмъ, что имѣетъ достойнаго представителя Берліозовской школы, своего »русскаго Берліоза«. Этотъ теоретикъ въ полномъ смыслѣ слова превосходный и блестящій инструментаторъ и остроумный композиторъ, полная и безпристрастная оцѣнка котораго возможна лишь въ будущемъ. Между учениками этого профессора есть уже теперь такіе, которые практически развиваютъ данное имъ музыкальное направленіе, почему классъ этого почтеннаго профессора и есть дѣйствительно нѣчто цѣльное, характерное, вполне опредѣленное и сложившееся.

Въ Консерваторіи не было профессора, занимающагося сочиненіемъ камерной музыки, и что же мы видимъ? Этотъ родъ музыки какъ будто совсѣмъ забытъ, ибо то ограниченное число сочиненій, которое дошло до публики, такъ ничтожно, что о нихъ и говорить не стоитъ *). О симфоніяхъ тоже мало слышно, хотя онѣ и поощряются начальствомъ ради инструментовки, зато мечтанія всякаго ученика и даровитаго, и бездарнаго направлены всѣ въ одномъ направленіи, а именно, быть опернымъ композиторомъ и приступить по возможности еще въ Консерваторіи къ сочиненію ораторіи или же прямо пятиактной большой оперы.

Такое направленіе, мнѣ кажется, не совсѣмъ правильно въ педагогическомъ отношеніи, а потому и по этому классу слѣдуетъ непременно приступить къ нѣкоторымъ крупнымъ измѣненіямъ въ программѣ преподаванія.

Не вдаваясь затѣмъ въ разсмотрѣніе композиторской

*) Нѣтъ надобности упоминать, что ученикъ перваго выпуска, пріобрѣтшій европейскую знаменитость и славу, составляетъ unicum во всѣхъ отношеніяхъ.

дѣятельности отдѣльныхъ профессоровъ, я скажу теперь нѣсколько словъ о практическихъ занятіяхъ молодыхъ теоретиковъ и перейду къ капельмейстерской дѣятельности.

Я считаю неправильнымъ тотъ взглядъ многихъ гг. профессоровъ, будто теоретикъ-композиторъ можетъ быть и дирижеромъ оркестра, что главное—знаніе, а управленіе оркестромъ второстепенная, легко выполняемая задача. Этому противорѣчатъ ежедневные примѣры въ практической музыкальной жизни. Мы знаемъ, на примѣръ, прекрасныхъ теоретиковъ, которые совсѣмъ не умѣютъ дирижировать оркестромъ, а съ другой стороны мы видимъ на каждомъ шагѣ дирижеровъ, даже большихъ оркестровъ, выработавшихся изъ оркестровыхъ музыкантовъ, большей частію скрипачей, которые обладаютъ лишь элементарными свѣдѣніями по теоріи и гармоніи. Я не говорю, чтобы это было правильно, но это фактъ, тогда какъ теоретики съ своими обширными иногда познаніями дальше кабинетной работы не пошли. И у насъ въ Петербургѣ найдутся тоже такіе дирижеры, которые на теоретическомъ экзаменѣ въ Консерваторіи навѣрное бы провалились, но тѣмъ не менѣе они управляютъ большими оркестрами и управляютъ ими изъ года въ годъ къ общему удовольствію своихъ слушателей.

Дѣло въ томъ, что дирижеръ, имѣя въ своемъ распоряженіи мало-мальски порядочныхъ и опытныхъ музыкантовъ, руководить главнымъ образомъ только общимъ ансамблемъ, слѣдить за оттѣнками и особымъ характеромъ исполняемаго, и если взмахъ его палочки спокойный, увѣренный и ритмичный, если самъ онъ обладаетъ музыкальнымъ чутьемъ и вкусомъ, то для обыкновенныхъ концертовъ этого бываетъ совершенно достаточно. Другое дѣло въ оперныхъ театрахъ, гдѣ приходится проходить съ отдѣльнымъ артистомъ всю оперу, разучивать съ оркестромъ партитуру и поправлять манускрипты, тутъ безъ серьезныхъ познаній, конечно, обойтись нельзя. Но во всякомъ случаѣ, не маловажную роль играетъ при этомъ практика, которая одна вырабатываетъ капельмейстера. Оркестръ,—это инструментъ, на которомъ надо учиться играть такъ же, какъ учатся играть на скрипкѣ, фортепіано и другихъ музыкальныхъ инструментахъ. Только усидчивый, долготѣный трудъ приводитъ къ результатамъ.

Если Консерваторія поставила себѣ цѣлью образовывать музыкантовъ съ серьезнымъ направлениемъ, то это ея прямое призваніе: но если весь складъ современной, общественной и народной жизни повсюду таковъ, что требуется не одна только серьезная, а также и занимательная музыка, то Консерваторія, дающая своимъ ученикамъ знанія, и чрезъ нихъ и положеніе, и средства, не можетъ и не должна оставаться равнодушною къ болѣе широкимъ требованіямъ самой жизни только потому, что это выходитъ изъ ея же намѣченныхъ и, какъ я уже доказывалъ, совершенно неправильныхъ по существу, рамокъ ея музыкальной дѣятельности. Консерваторіи по настоящее время не допускали даже и мысли, чтобы какой нибудь изъ ея учениковъ осмѣлился написать легкую салонную музыку, въ родѣ сочиненій Штрауса или Оффенбаха. Такого смѣльчака уподобили бы блудному сыну, потерявшему путь къ спасенію; его сочли бы кандидатомъ въ съумасшедшій домъ, а, пожалуй, предали бы анаѳемѣ такого еретика.

Если требуется русскій композиторъ или даже дирижеръ для водевильнаго театра, то ученики-теоретики Консерваторіи, понятно, должны съ ужасомъ отворачиваться, какъ это случилось недавно при соисканіи должности капельмейстера въ одномъ изъ Императорскихъ театровъ; исторія эта надѣлала много шума въ нашихъ высшихъ музыкальныхъ сферахъ.

Когда, наконецъ, цѣломудренный трепетъ за утрату консерваторскихъ добродѣтелей при одной мысли объ исполненіи водевильно-антрактной музыки немного улегся, то сейчасъ же стали высказывать желаніе, какъ бы увеличить число музыкантовъ, составить репертуаръ серьезныхъ сочиненій, симфоній и проч., дабы тѣмъ самымъ »воспитывать публику (!) и приучать ее къ серьезной музыкѣ«.

О томъ, что легкая музыка въ антрактахъ водевильныхъ спектаклей имѣетъ не воспитательное значеніе, а просто должна занимать публику, никто изъ этихъ гонителей легкой музыки и слышать не хотѣлъ. Когда же приступили къ выбору кандидатовъ и къ испытанію ихъ, то увы, наши теоретики оказались не только совсѣмъ не подготовленными къ этому жанру музыки, но и вообще къ какой бы то ни было практической дѣятельности по театру; не удивительно,

что и въ данномъ случаѣ на всѣ капельмейстерскія мѣста въ нашихъ садовыхъ оркестрахъ какъ водевильныхъ, такъ и опереточныхъ, по настоящее время все еще принимаются практики-иностранцы; имъ достаются хорошія и выгодныя мѣста, а свои, русскіе теоретики, должны довольствоваться отвлеченною кабинетною работою, тяжелыми и скучными уроками, число которыхъ съ увеличеніемъ числа преподавателей естественно должно уменьшаться.

Почему наши ученики Консерваторіи не упражняются и не дирижируютъ нигдѣ, ни въ Павловскѣ, ни въ Аква-ріумѣ ни даже въ Озеркахъ, гдѣ игралъ собственный оркестръ Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества? Я лично уважаю дирижеровъ всѣхъ этихъ оркестровъ, но убѣжденъ, что по выходѣ одного изъ нихъ, опять пріѣдетъ иностранецъ, и опять свой русскій не сможетъ и не сѣумѣетъ его замѣнить.

Русское Музыкальное Общество съ прошлой осени имѣетъ свой собственный оркестръ. Идея сама по себѣ прекрасная, но практическіе расчеты и соображенія, сводящіеся къ тому, что въ этомъ оркестрѣ будутъ вырабатываться хорошіе капельмейстеры, безъ всякаго сомнѣнія не могутъ оправдаться. Махать палочкой по два, по три раза въ году еще не значить пріобрѣтать необходимую практику. Ежедневная перемѣна капельмейстера самое вѣрное средство испортить въ конецъ самый лучшій оркестръ, а потому и единственный способъ дать ученику надлежащую практику состоитъ въ назначеніи его помощникомъ къ одному изъ театральнхъ или садовыхъ капельмейстеровъ, съ непремѣннымъ условіемъ дирижировать первую половину программы ежедневно. Тогда онъ въ два, три года дѣйствительно познакомится съ оркестровымъ дѣломъ и пріобрѣтетъ навыкъ къ самостоятельному труду.

Подготовка учителей хорового пѣнія для учебныхъ заведеній.

Не касаясь побочныхъ предметовъ преподаванія въ консерваторіи, какъ-то: обязательнаго фортепіаннаго класса, класса хорового свѣтскаго и духовнаго пѣнія и многихъ другихъ классовъ, я считаю нужнымъ сказать нѣсколько

словъ о подготовкѣ преподавателя хороваго пѣнія для общихъ учебныхъ заведеній, т. е. о такомъ классѣ, который по сіе время въ нашихъ консерваторіяхъ вовсе не существуетъ, между тѣмъ, какъ извѣстное число нашихъ же теоретиковъ-учениковъ занимаются этимъ самымъ предметомъ имѣя довольно большое число уроковъ въ различныхъ учебныхъ заведеніяхъ.

Сознавая важное педагогическое значеніе обученія дѣтей хоровавому пѣнію, въ смыслѣ правильнаго развитія музыкальности въ дѣтяхъ (для упражненія слуха, памяти, ритма, чтенія нотъ съ листа и проч.), пишуцій эти строки еще въ предисловіи къ изданнымъ имъ, вмѣстѣ съ Н. Х. Веселемъ »школьнымъ пѣснямъ«¹ говорилъ, между прочимъ, слѣдующее:

1. Научая дѣтей правильно и самостоятельно пѣть, по ногамъ и на память, дѣйствительно хорошія, народныя, литературныя, патріотическія и историческія пѣсни, школа удовлетворяетъ этимъ одной изъ самыхъ возвышенныхъ и благородныхъ природныхъ потребностей человѣка и прекращаетъ безобразное пѣніе грубыхъ, циническихъ пѣсень, возбуждающихъ въ учащихся низменныя, чувственныя страсти.

2. Правильное, стройное исполненіе прекрасныхъ, по своимъ напѣвамъ, пѣсень, гармонією своею прямо дѣйствуетъ на сердце дѣтей, смягчаетъ, облагораживаетъ и возвышаетъ чувства ихъ.

3. Стройное духовное пѣніе возбуждаетъ въ учащихся живое религіозное чувство и дѣлаетъ ихъ воспріимчивѣе къ святымъ истинамъ христіанской религіи. Вслѣдствіе этого и само преподаваніе Закона Божія получаетъ болѣе жизненное, нравственное вліяніе на учащихся.

4. Хорошія народныя и патріотическія пѣсни, стройно исполняемыя, оживляютъ всѣ школьныя учебныя занятія, сообщаютъ школьному образованію и воспитанію дѣйствительно народный характеръ, соединяютъ школу съ народною жизнью и развиваетъ въ учащихся живое чувство любви къ своему народу и отечеству и уваженіе къ славнымъ дѣяніямъ предковъ.

5. Пѣніе такимъ образомъ доставляетъ учащемуся юношеству одно изъ прекрасныхъ нравственныхъ и пріятныхъ занятій въ свободное отъ уроковъ время и въ праздничныя

дни, какъ въ школѣ, такъ и дома. Это въ высшей степени важно, особенно у насъ, въ Россіи, гдѣ, кромѣ воскресныхъ дней, много еще другихъ праздниковъ, въ которые не бываетъ ученія въ школѣ, и гдѣ семейная и общественная жизнь представляетъ дѣтямъ и юношеству такъ мало средствъ для пріятнаго и полезнаго, особенно въ нравственномъ отношеніи, препровожденія времени въ праздничные дни.

6. Благотворное, нравственное и вообще образовательное вліяніе обученія пѣнію въ школахъ не ограничивается однимъ учащимся юношестввомъ, но черезъ него и вмѣстѣ съ нимъ переходитъ и на общество, и на весь народъ.

Изъ всего этого слѣдуетъ, что правильное обученіе дѣтей пѣнію имѣетъ высокое нравственное значеніе въ дѣлѣ воспитанія, это одно изъ лучшихъ и самыхъ сильныхъ воспитательныхъ средствъ. Вотъ почему въ Германіи и Швейцаріи пѣніе не только стало обязательнымъ учебнымъ предметомъ во всѣхъ начальныхъ, среднихъ и даже высшихъ школахъ, но и распространено въ семействахъ, въ дѣтскихъ садахъ и пріютахъ и т. п.

Что же мы видимъ у насъ? Лица, стоящія во главѣ Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества, неоднократно высказывали мнѣ сожалѣніе, что въ Петербургѣ не существуетъ русскихъ хоровыхъ обществъ, которыя могли бы, въ случаѣ надобности, въ концертахъ, гдѣ потребны большіе хоры, замѣнить здѣшнія нѣмецкія хоровыя общества Sing-akademie, Петропавловское, Лидертафель и др. Правительство, какъ извѣстно, завело въ нѣкоторыхъ школахъ, между прочимъ, и обязательное обученіе пѣнію, между тѣмъ, результатовъ нѣтъ никакихъ! Если мы встрѣчаемъ еще иногда весьма порядочный хоръ духовнаго пѣнія, то собственно педагогическихъ хоровъ въ строгомъ смыслѣ слова у насъ, въ Россіи, нѣтъ.

Причина та, что сами музыканты-учителя не умѣютъ учить, не выяснили себѣ цѣли преподаванія; желая подвинуть этотъ предметъ, они сами выдумываютъ различные методы и приемы, вмѣсто того чтобы учиться этому предмету тамъ, гдѣ практика даетъ имъ готовые образцы.

Въ началѣ семидесятыхъ годовъ мнѣ было поручено учить музыкѣ воспитанниковъ Военныхъ гимназій въ Петербургѣ: мнѣ надлежало образовать небольшіе «оркестры» съ воспи-

тательной цѣлью, чтобы дать занятіе воспитанникамъ закрытыхъ учебныхъ заведеній въ свободное отъ классныхъ уроковъ время, а также въ праздники. Проработавъ съ успѣхомъ нѣсколько лѣтъ и достигнувъ значительныхъ результатовъ, я убѣдился, что гораздо важнѣе инструментальной музыки было бы установить правильное преподаваніе пѣнія въ этихъ школахъ, но не имѣя рѣшающаго голоса въ этомъ дѣлѣ, я не могъ содѣйствовать улучшенію преподаванія этого предмета. Совершенно случайно, педагоги указали мнѣ источники, откуда слѣдуетъ черпать матеріалъ. Музыканты, читающіе различныя сочиненія по теоріи и исторіи музыки, по эстетикѣ и проч., очень рѣдко имѣютъ случай познакомиться со спеціальными педагогическими сочиненіями. Между тѣмъ въ спеціальныхъ трактатахъ по педагогії пѣніе какъ предметъ, входящій въ программу общаго воспитанія, разработанъ и рассмотрѣнъ также, какъ и всѣ остальные предметы преподаванія, напримѣръ, географія, математика.

Въ Прусскихъ народныхъ школахъ уже съ начала нынѣшняго столѣтія, издаются министромъ народнаго просвѣщенія спеціальныя циркуляры о преподаваніи пѣнія въ школахъ; съ того времени масса учителей работали по этому предмету, всѣ считали своимъ долгомъ излагать печатно свои взгляды и замѣчанія, такъ что въ настоящее время существуетъ уже цѣлая литература по этому предмету.

Прусское, Австрійское и Шведское Правительства имѣютъ свои спеціальныя семинаріи, свои спеціальныя школы для органистовъ и учителей пѣнія. Точно такъ же поставлено это дѣло въ Финляндіи. Въ Германіи выходятъ періодическія музыкальныя изданія спеціально для учителей пѣнія и музыки въ школахъ, не говоря уже о массѣ статей въ педагогическихъ журналахъ, а мы музыканты жалуемся на судьбу за то, что у насъ обученіе пѣнію въ школахъ не такъ поставлено и не знаемъ или знаемъ только по наслышкѣ о существованіи такой литературы.

Имѣя задачею поднять уровень музыкальнаго искусства въ Россіи, Императорское Музыкальное Общество должно имѣть своихъ спеціалистовъ и по этому предмету, которые владея иностранными языками и основательно изучивъ свой предметъ, могли бы слѣдить за его новѣйшей литературою. Эти лица, если желаютъ приносить пользу всей Россіи,

должны печатать отчеты о результатахъ своихъ наблюденій въ русскихъ педагогическихъ журналахъ, а также критическія статьи, чтобы и наши учителя могли бы руководствоваться опытомъ своихъ собратьевъ и возбудить въ педагогическомъ и музыкальномъ мірѣ интересъ къ дальнѣйшему самостоятельному развитію.

Работа эта безспорно громадная и не легкая, но благодарная. Министерство Народнаго Просвѣщенія—мы въ томъ не сомнѣваемся — съ радостію поддержитъ всякій трудъ, основанный на раціональныхъ педагогическихъ началахъ, но оно ни коимъ образомъ не можетъ покровительствовать ученію музыкантовъ, желающихъ сдѣлать изъ народной школы Консерваторію. Министерству очень трудно образовать учителей пѣнія въ своихъ учительскихъ семинаріяхъ, не имѣя надлежаще подготовленныхъ руководителей, комплектовать которыхъ должна Консерваторія не зря, а до поры, до времени на основаніи выработанныхъ раньше другими народами началъ, и если бы эти два учрежденія шли рука объ руку, то навѣрное и результаты оказались несравненно болѣе плодотворными, чѣмъ то, что мы видимъ по этой части въ настоящее время.

Недавно въ Петербургѣ праздновался пятидесятилѣтній юбилей мужскаго хороваго Общества «Liedertafel». Всѣ члены этого Общества болѣе или менѣе состоятельные люди, семейные, съ общественнымъ положеніемъ. Собираются они разъ въ недѣлю для спѣвокъ, кончая вечеръ общимъ ужиномъ, во время котораго въ разныхъ концахъ залы, за разными столами, раздается квартетное пѣніе. Участь такому пѣнію въ элементарной школѣ, въ гимназій, въ университетѣ, они чувствуютъ потребность продолжать начатое въ дѣтствѣ и въ болѣе зрѣломъ возрастѣ, и благодаря этому въ нихъ развита любовь къ музыкальному искусству.

Дождемся ли мы когда нибудь подобнаго же русскаго общества хороваго пѣнія, стольже горячо преданнаго родному искусству, далеко распространяющаго музыку нашихъ прекрасныхъ національныхъ пѣсенъ и способствующаго объединенію и сплоченію богатыхъ русскихъ хоровыхъ вокальныхъ силъ?!

Предметъ педагогическаго преподаванія пѣнія въ учебныхъ заведеніяхъ такъ важенъ въ музыкальномъ развитіи

народа, что я считаю правильную постановку этого дѣла одною изъ главнѣйшихъ задачъ русскаго музыкальнаго Общества, образовавшагося у насъ для развитія музыки въ народныхъ массахъ въ самомъ широкомъ смыслѣ слова.

Практическая педагогическая дѣятельность является для насъ совсѣмъ какъ бы новымъ дѣломъ, и хотя это очень важное дѣло, но въ сущности довольно легкое и простое. Поле дѣятельности въ этой области — громадное. Литературный матеріалъ для изученія и разработки этого вопроса можно найти въ Петербургѣ, въ библіотекѣ Педагогическаго музея Военнаго Министерства, въ серьезныхъ педагогическихъ сочиненіяхъ и статьяхъ, разбросанныхъ въ нѣмецкой и отчасти въ русской печати. Я работалъ нѣкоторое время по этому крайне интересующему меня вопросу, и написалъ нѣсколько статей въ 1875 и 1876 гг. въ Педагогическомъ Сборникѣ Военнаго Министерства, въ 1-мъ каталогѣ музея; между прочимъ укажу на свою статью въ предисловіи къ «школьнымъ пѣснямъ».

Но не чувствуя въ себѣ призванія къ профессіи школьнаго учителя и не встрѣчая ни малѣйшаго сочувствія къ новымъ идеямъ со стороны теперешнихъ учителей пѣнія въ нашихъ учебныхъ заведеніяхъ, которые считаютъ себя нравственно вполне удовлетворенными, если ученики въ состояніи спѣть «Коль Славенъ», или, въ крайнихъ случаяхъ, молитву изъ «Фенеллы» и т. п., я отказался отъ дальнѣйшей работы по этому предмету. Одинъ въ полѣ не воинъ, инициатива раціональнаго преподаванія, выработаннаго на основаніи давно существующаго въ Европѣ богатаго практическаго опыта, должна исходить свыше, главнымъ образомъ отъ Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества.

Кромѣ затронутыхъ вопросовъ, имѣется еще масса побочныхъ въ музыкальномъ преподаваніи, не менѣе важныхъ для общаго дѣла; они также стоятъ на очереди и ожидаютъ своего разрѣшенія. Мои наброски имѣютъ единственною цѣлью указать на ту многосложную и трудную задачу, съ которой связана въ настоящее время должность Директора Консерваторіи. При настоящемъ положеніи дѣла,

онъ — единственное лицо, отъ котораго требуются и ожидаются всѣ улучшенія по вопросамъ касающимся общаго развитія всѣхъ родовъ музыкальнаго искусства въ Россіи, а это, по моему глубокому убѣжденію, не только не справедливо и не правильно, но прямо таки и не возможно. Занятій и не разрѣшенныхъ вопросовъ еще такое множество, общее развитіе музыкальнаго искусства прогрессируетъ такъ быстро, что не только отдѣльное лицо, но и цѣльное министерство нашло бы себѣ работы.

Не надо забывать, что кромѣ спеціальныхъ предметовъ — музыки, Консерваторія включила въ свою программу и научные предметы, кажется по программѣ реальныхъ гимназій въ объемѣ 4 классовъ и все это нагромождено въ одномъ заведеніи, руководимомъ однимъ директоромъ. Есть-ли какая либо физическая возможность справиться съ такимъ обширнымъ дѣломъ? Откуда найти Директору время и умѣніе управлять одновременно всей этой сложной машиной?

Для достиженія болѣе успѣшныхъ результатовъ преподаванія и для облегченія многосложныхъ и трудныхъ обязанностей Директора Консерваторіи, я считаю необходимыми коренныя преобразованія въ Консерваторіяхъ. Нынѣшнія наши Консерваторіи слѣдуетъ раздѣлить, какъ я упомянулъ въ началѣ моей статьи, на нѣсколько самостоятельныхъ музыкальныхъ школъ, а именно: на общія музыкальныя школы и на спеціально-музыкальныя высшія училища, собственно Консерваторіи, при чемъ необходимо отдѣлить мальчиковъ отъ дѣвочекъ, допуская совмѣстное обученіе лицъ обоего пола только въ высшемъ, спеціальномъ отдѣлѣ.

Императорское Русское Музыкальное Общество уже имѣетъ (по уставу) въ провинціи такія общія музыкальныя школы (въ Харьковѣ, Кіевѣ и въ другихъ городахъ); слѣдовательно предлагаемая мною мѣра не есть нѣчто новое, слѣдуетъ только открыть такую же школу и въ Петербургѣ, и перевести туда всѣхъ начинающихъ учиться музыкѣ. При объявленіи ко всеобщему свѣдѣнію, въ 1887 г., объ открытіи такой школы, С.-Петербургское Отдѣленіе названнаго Общества, заявило даже, что окончившіе въ училищѣ съ успѣхомъ курсъ музыкальныхъ и научныхъ предметовъ, получаютъ аттестаты первой и второй степени,

согласно § 42 устава училищъ и пользуются льготами по отбыванію воинской повинности, указанными въ §§ 43, 44, 45 и 46 того же устава.

Въ этихъ училищахъ должны обучаться вообще всѣ тѣ, которые по степени своего таланта или по роду избраннаго инструмента не могутъ подвинуться далѣе посредственныхъ, хотя и полезныхъ тружениковъ, и всѣ начинающіе. Вообще, число этихъ училищъ не должно быть ограничено, а напротивъ, увеличено, смотря по числу желающихъ обучаться въ нихъ. Во главѣ каждаго отдѣльнаго училища долженъ стоять инспекторъ. Этотъ инспекторъ составляетъ вмѣстѣ съ своими преподавателями музыкально-педагогическій совѣтъ, а самъ состоитъ въ то же время членомъ художественнаго совѣта инспекторовъ всѣхъ музыкальных училищъ подъ предсѣдателемъ директора Консерваторіи. Послѣдній, имѣя свой собственный совѣтъ профессоровъ, вмѣстѣ съ тѣмъ состоитъ еще и членомъ высшей инстанціи, т. е. Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества, управляющаго всѣмъ ходомъ преподаванія.

Итакъ, во главѣ всего музыкальнаго дѣла въ Россіи стоитъ Главная Дирекція, въ качествѣ высшей административной инстанціи. Ей непосредственно подчиняется мѣстная Дирекція Общества, съ правомъ принципіальнаго обсужденія и рѣшенія всѣхъ вопросовъ, уже разрѣшенныхъ Главной Дирекціей болѣе или менѣе самостоятельно. Если мѣстная Дирекція не желаетъ измѣнить своего устава, не желаетъ допустить въ свою среду музыкантовъ по профессіи, то она не можетъ, во всякомъ случаѣ, отказываться отъ приглашенія ихъ въ качествѣ совѣтниковъ, экспертовъ, вообще специалистовъ съ правомъ голоса, для совмѣстнаго съ ними обсужденія специально-музыкальных вопросовъ, касающихся общества. Директоръ Консерваторіи, подобно ректору университета, избирается на пять лѣтъ, и какъ вообще всѣ профессора этого высшаго художественнаго учрежденія можетъ быть вновь избранъ на новое пятилѣтіе. Курсъ Консерваторіи продолжается не болѣе 2—3 лѣтъ; туда принимаются только самые талантливые музыканты, кончившіе курсъ въ училищахъ и имѣющіе право и всѣ шансы на продолженіе дальнѣйшаго совершенствованія своихъ артистическихъ способностей. Въ Консерваторіи преподаются

только спеціальныя предметы: скрипка, віолончель, фортепіано, оперное пѣніе со сцены, композиція и *musique d'ensemble*, остальные же предметы и вообще вся подготовительная работа передаются въ Музыкальныя Училища.

Директоръ Консерваторіи состоитъ также Главнымъ Начальникомъ всѣхъ музыкальныхъ училищъ въ Петербургѣ и провинціи. Имѣя пять-шесть подобныхъ музыкальныхъ училищъ въ Петербургѣ, Консерваторія будетъ руководить всей системой музыкальнаго преподаванія, такъ какъ частныя школы должны будутъ, вслѣдствіе этого, подчиняться контролю Главнаго Управленія Русскаго Музыкальнаго Общества.

Одно изъ такихъ музыкальныхъ училищъ должно быть посвящено исключительно оркестровому дѣлу; оно можетъ называться *школою оркестровыхъ музыкантовъ*, въ которой практическія занятія должны стоять на первомъ планѣ. Высшіе классы, т. е. оркестръ причисляется къ Консерваторіи. Всѣ стипендіаты этой школы обязаны по окончаніи курса два года служить въ оркестрѣ Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества за небольшое вознагражденіе.

Преподаватели, которые въ продолженіе 5 лѣтъ не сѣумѣли достигнуть въ своей дѣятельности болѣе или менѣе осязательныхъ результатовъ и не выдвинули своихъ учениковъ, должны быть замѣнены другими.

Профессорами должны называться только преподаватели высшихъ музыкальныхъ курсовъ, т. е. Консерваторіи. Всѣ же остальные носятъ званіе преподавателей.

Вотъ въ краткихъ словахъ тѣ реформы, которыя я предлагаю произвести въ нашихъ Консерваторіяхъ для правильной постановки преподаванія въ ней музыкальнаго искусства. Онѣ намѣчены мною только въ общихъ чертахъ. Предоставляя обсудить ихъ лицамъ болѣе меня компетентнымъ, я считалъ, тѣмъ не менѣе, своею нравственною обязанностью высказать свое мнѣніе, отнюдь не желая кого-либо обидѣть или затронуть чье-либо самолюбіе, и почелъ бы себя счастливымъ, еслибы эти мои бѣглые наброски хотя отчасти содѣйствовали улучшенію всѣмъ намъ одинаково близкаго и дорогаго дѣла.

Но всѣ предлагаемыя мною мѣры и указанія могутъ только временно исцѣлить тѣ недуги, отъ которыхъ страдаетъ въ настоящее время постановка музыкальнаго образованія въ Россіи.

Императорское Русское Музыкальное Общество, какія бы усилія оно ни дѣлало, не станетъ на высоту своего призванія, пока оно не превратится въ *государственное учрежденіе*, или пока само правительство не признаетъ возможнымъ принять контроль надъ всѣми музыкальными учебными заведеніями Россіи.

Въ настоящее время всѣмъ бывшимъ артистамъ или имѣющимъ аттестаты отъ Консерваторіи, желающимъ открыть музыкальную школу, дается правительственное на то разрѣшеніе безъ отказа. Отъ нихъ не спрашивается ни экзамена, ни педагогической подготовки. Школы эти не печатаютъ отчетовъ и не подчиняются никакому контролю, почему большая часть такихъ »директоровъ« и смотритъ на свои музыкальныя школы какъ на коммерческое предпріятіе и благодаря извѣстной ловкости и рекламѣ достигаютъ желательной цѣли. Есть и такіе, которые, обладая случайными средствами, просто изъ желанія сдѣлать подрывъ другимъ музыкальнымъ учрежденіямъ, открываютъ свои собственныя даже *вышія* училища, и управляютъ ими по собственному своему усмотрѣнію, вполнѣ безконтрольно, не жалѣя средствъ, вслѣдствіе чего эти школы, не имѣя прочныхъ основаній, должны считаться проходящими явленіями.

Маленькія музыкальныя школы, занимающіяся почти исключительно преподаваніемъ фортепіанной игры, а также музыкальные курсы различныхъ профессоровъ пѣнія распложаются въ огромномъ количествѣ. Всѣ между собою конкурируютъ и стараются подрывать довѣріе къ своимъ соперникамъ. Не отрицая въ принципѣ конкуренцію, я здѣсь не вижу пользы, а главное не вижу никакихъ результатовъ.

Серьезное отношеніе къ искусству мы встрѣчаемъ очень рѣдко; оно бессильно въ борьбѣ съ коммерческимъ духомъ окружающей среды, и все это происходитъ отъ того, что люди, берущіеся за музыкальную педагогику, сами къ этому нисколько не подготовлены и не выяснили себѣ, что и *учить надобно учиться*.

Я глубоко убѣжденъ, что общій упадокъ уровня музыкальнаго преподаванія зависитъ главнымъ образомъ отъ того обстоятельства, что всѣмъ безъ разбора лицамъ, даже такимъ, которыя имѣютъ самыя поверхностныя понятія о музыкѣ, разрѣшается не только давать уроки музыки, но даже открывать спеціальныя музыкальныя школы, чѣмъ они нерѣдко вводятъ публику въ заблужденіе.

При такихъ обстоятельствахъ единственная радикальная мѣра противъ увеличивающагося зла—это *правительственный контроль*. Только одно правительство, имѣющее власть, довѣріе и средства, имѣетъ возможность установить правильную программу преподаванія и заставить всѣхъ руководствоваться ею.

Первый и самый плодотворный примѣръ вмѣшательства правительства въ дѣла искусства мы видимъ во Франціи. Парижская Консерваторія занимаетъ между всѣми музыкальными учебными заведеніями Европы безспорно первое мѣсто. Въ 1784 году потребность въ пѣвцахъ побудило Дирекцію Большой Оперы основать школу подъ названіемъ »Ecole royale de chant et de declamation«. Когда въ концѣ 1795 г. французская армія нуждалась въ полковыхъ музыкантахъ, вышеозначенное учебное заведеніе включило въ программу своего преподаванія и инструментальную музыку; съ этого времени она получила названіе: Conservatoire de musique. Французское правительство тогда же назначило для Консерваторіи пособіе въ 240,000 франковъ ежегодно на 115 учителей и 600 учениковъ. Цифра бюджета постоянно измѣнялась; при Наполеонѣ I она была еще крупнѣе, вслѣдствіе чего Консерваторія могла открыть свои отдѣленія и въ нѣкоторыхъ провинціальныхъ городахъ. Несмотря на дальнѣйшія колебанія бюджета и перемѣны во внутреннемъ управленіи, это учрежденіе осталось однимъ изъ величайшихъ образовательныхъ учебныхъ заведеній всего цивилизованнаго міра.

По образцу французской Консерваторіи устроены четыре бельгійскія Консерваторіи въ Брюсселѣ, Лъэжѣ, Антверпенѣ и Гентѣ. Первые двѣ содержатся исключительно на счетъ правительства, третья получаетъ субсидію, а четвертая поддерживается городскими средствами.

Въ Германіи и Австріи Консерваторіи все еще въ ожи-

даніи правительственной санкціи. Если нѣкоторыя изъ нихъ и называются королевскими, то участіе правительства состоитъ исключительно только въ выдачѣ имъ небольшихъ субсидій. Почти всѣ эти консерваторіи частныя учрежденія и за весьма малыми исключеніями должны преслѣдовать спекулятивныя цѣли, находясь постоянно въ борьбѣ за существованіе. Въ одномъ Берлинѣ имѣется 45 Консерваторій. Отъ подобной постановки преподаванія музыкальное искусство (въ Германіи) должно неминуемо страдать, и такъ будетъ до тѣхъ поръ, пока германское правительство не займется и этимъ вопросомъ, далеко не послѣднимъ въ программѣ воспитанія народа.

Чѣмъ скорѣе наше правительство найдетъ возможнымъ принять насъ, музыкантовъ, подъ свое высокое покровительство, тѣмъ скорѣе получатся и крупные результаты въ дѣлѣ дальнѣйшаго развитія музыкальнаго искусства.

Музыкальное образованіе въ Россіи нуждается:

1) въ правительственномъ внимательствѣ и контролѣ;

2) въ учрежденіи единаго для всей Россіи совѣта специалистовъ, обсуждающаго и рѣшающаго всѣ музыкальные вопросы высшаго порядка;

3) въ объединеніи и согласованіи программъ преподаванія для всѣхъ музыкальных школъ въ Россіи.

4) въ строгомъ отдѣленіи общаго музыкальнаго образованія отъ высшаго, причемъ последнее, какъ доступное лишь дѣйствительнымъ музыкальнымъ талантамъ, могло бы сосредоточиваться въ одномъ (много въ двухъ) высшемъ государственномъ музыкальномъ учебномъ заведеніи.

