

МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ

ВѢСТНИКЪ.

ГОДЪ ПЕРВЫЙ.

№ 21.

27 МАЯ 1856.

Выходитъ одинъ разъ въ недѣлю (по Воскресеньямъ).

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

Подписка принимается въ Редакціи Журнала, находящейся въ С. Петербургѣ, въ Офицерской улицѣ, близъ Большаго Театра, въ домѣ Кнѣпера кв. № 33., въ книжныхъ магазинахъ П. Ратькова и Довыдова, и въ музыкальномъ магазинѣ П. Ленгольда въ Москвѣ.

Содержаніе: Курсъ музыкальной техники (А. Сѣрова). — Изложеніе методы фортепьянной игры (Антоня Контскаго). — Мысли объ оперѣ. — Вечеръ у Гете. — Вавилонское столпотвореніе. — Корреспонденція: Письмо въ Редакцію (А. П.). Харьковъ. — Загородные оркестры (М. Р.). — Объявленія.

КУРСЪ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ.

III.

Планъ изложенія.

Сообразно сказанному, при методическомъ изложеніи музыкальной техники слѣдовало бы держаться порядка трехъ элементовъ музыки, т. е. объяснить сначала законы *ритма*, потомъ законы *мелодіи* (музыка одногласная), наконецъ законы *гармоніи* (музыка многогласная). Но изъ упомянутой мною *слитности* всѣхъ трехъ элементовъ понятно, что отдѣлять одинъ изъ нихъ отъ другаго можно только до нѣкоторой степени.

Наука ритма (*die Rhythmik*, какъ называли ее нѣмецкіе теоретики), отдѣленная отъ мелодіи и гармоніи, будетъ слишкомъ абстрактна. Не касаясь матеріаловъ мелодіи и гармоніи, пришлось бы дѣлать ритмическія построенія изъ одной и той же отвлеченной ноты. Это было бы и утомительно и сухо.

Далѣе: мелодія въ полной зависимости съ одной стороны отъ ритма, съ другой стороны отъ гаммы и отъ гармоническихъ началъ.

Ученіе о ритмѣ, какъ изложенное раньше «мелодіи», могло бы служить логическимъ пособіемъ, опорой, но «гармоническіе» матеріалы еще не тронуты, а безъ нихъ и мелодія не существуетъ. Съ другой стороны — гармоническій элементъ состоитъ въ самой близкой, естественной связи съ основными акустическими законами музыкальнаго звука, отдѣльно-взятаго.

Вотъ по какимъ убѣжденіямъ я полагаю болѣе удобнѣе № 21.

нымъ для понятнаго изложенія музыкальныхъ законовъ слѣдующій планъ:

1) Не касаясь, до времени, элемента ритмическаго — рассмотреть музыкальный *звукъ*, по отношенію къ элементу *гармоническому*, т. е. дать понятіе о количествѣ звуковъ, входящихъ въ составъ музыки, о тонахъ, полутонахъ и т. д., о звукахъ естественно рождающихся отъ каждаго отдѣльно-взятаго (*aliquot-töne*), объ аккордахъ, выводимыхъ изъ этихъ естественныхъ данностей, — о гаммахъ, въ зависимости отъ аккордовъ.

И далѣе изложить всю науку гармоніи (музыкальную грамматику въ тѣсномъ смыслѣ), доведя ее до тѣхъ предѣловъ, которые соприкасаются съ областями мелодіи и ритма. Элементъ гармоническій можетъ быть *легче* изолированъ отъ двухъ другихъ.

2) Изложить въ абстрактномъ видѣ одинъ главные законы ритма и тотчасъ же соединить ритмику съ ученіемъ о *мелодіи* (музыкальный періодъ и т. д.).

3) Изложить тѣ вѣтви музыкальной науки, гдѣ уже всѣ эти элементы (ритмъ, мелодія и гармонія) разсматриваются *слитно*, т. е. разъяснить стили гомофоническій (мелодическій) и полифоническій (контрапунктный), — при этомъ разъяснить главнѣйшіе законы контрапункта; далѣе: дать точныя понятія о формахъ музыкальныхъ *піесъ* (*die Kunstformen*), преимущественно о формѣ сонаты, въ ея четырехъ частяхъ, какъ основной для *всѣхъ* музыкальныхъ сочиненій нашего времени, истинно-органическихъ, художественныхъ.

Наконецъ останется въ 4) изложить музыкальную *органологію*, т. е. ученіе объ «орудіяхъ» музыки (голоса человѣческіе, инструменты оркестра, органъ и фортепьяно).

Каждая изъ частей этого обширнаго плана можетъ быть изложена въ видѣ отдѣльной науки и занять цѣлые томы, — по, согласно цѣли, высказанной мною во вступленіи, я буду имѣть въ виду прежде всего общепонятность и возможную краткость.

А. СѢРОВЪ.

(Продолженіе въ слѣдующемъ номерѣ).

ИЗЛОЖЕНИЕ МЕТОДА

ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЫ.

Антоня Коцтскаго.

(Продолженіе).

Прежде чѣмъ заставлять дѣтей учить ноты (для нихъ весьма затруднительную науку), нужно обратить вниманіе на самое главное — познакомить ихъ съ кла-

вишами, чтобъ они были въ состояніи различать ихъ одну отъ другой, такъ напримѣръ :

- Ц..... Do — передъ двумя черными клавишами.
- Д..... Re — между двумя черными »
- Е..... Mi — послѣ двухъ черныхъ клавиш.
- Ф..... Fa — передъ тремя черными клавишами.
- Г..... Sol — между первою и второю клавишами.
- А..... La — между второю и третьею клавишами.
- Х..... Si — послѣ третьей черной клавиши.

Когда дитя будетъ въ состояніи, безъ малѣйшей ошибки, различать всѣ клавиши, тогда нужно занимать его упражненіями для пяти пальцевъ (см. прим. 1-й)

$$1. \left\{ \begin{array}{cccc} \underline{\text{Do}}, & \underline{\text{Re}}, & \underline{\text{Mi}}, & \underline{\text{Fa}}, \\ \underline{\text{Ц}}, & \underline{\text{Д}}, & \underline{\text{Е}}, & \underline{\text{Ф}}, \end{array} \right. \left\{ \begin{array}{cccc} \underline{\text{Sol}}, & \underline{\text{Fa}}, & \underline{\text{Mi}}, & \underline{\text{Re}}, & \underline{\text{Do}}. \\ \underline{\text{Г}}, & \underline{\text{Ф}}, & \underline{\text{Е}}, & \underline{\text{Д}}, & \underline{\text{Ц}}. \end{array} \right\}$$

и за каждымъ ударомъ по клавиши заставляютъ произносить ея названіе. Конечно, нужно сперва начинать каждую рукою особенно, а когда пойдетъ это упражненіе хорошо и ровно, тогда можно позволить учащемуся твердить двумя руками вмѣстѣ; послѣ уже слѣ-

дуетъ заставить его начинать отъ клавиши Re (Д), потомъ отъ клавиши Mi (Е) и т. д. пока не дойдутъ до клавиши (октавой выше) Do (Ц). Какъ только дитя окажется значительные успѣхи въ этомъ упражненіи, можно взять то же самое и на оборотъ (см. прим. 2-й)

$$2. \left\{ \begin{array}{cccc} \underline{\text{Sol}}, & \underline{\text{Fa}}, & \underline{\text{Mi}}, & \underline{\text{Re}}, \\ \underline{\text{Г}}, & \underline{\text{Ф}}, & \underline{\text{Е}}, & \underline{\text{Д}}, \end{array} \right. \left\{ \begin{array}{cccc} \underline{\text{Do}}, & \underline{\text{Re}}, & \underline{\text{Mi}}, & \underline{\text{Fa}}, & \underline{\text{Sol}}. \\ \underline{\text{Ц}}, & \underline{\text{Д}}, & \underline{\text{Е}}, & \underline{\text{Ф}}, & \underline{\text{Г}}. \end{array} \right\}$$

и тѣмъ же самымъ образомъ всякій разъ брать одною клавишею выше, пока не дойдутъ до клавиши Sol (Г), октавою ниже. Черезъ это самое дѣти приучатся узнавать клавиши по ихъ названію безъ большаго затрудненія; а что всего важнѣе, такія упражненія бу-

дутъ для нихъ весьма полезною игрушкою и заставляютъ ихъ твердить музыку съ удовольствіемъ, что и необходимо.

Когда они окажутъ успѣхи въ этихъ упражненіяхъ, тогда можно имъ дать слѣдующія :

$$3. \left\{ \begin{array}{cccccccccccc} \underline{\text{Do}}, \underline{\text{Re}}, & \underline{\text{Do}}, \underline{\text{Mi}}, & \underline{\text{Do}}, \underline{\text{Fa}}, & \underline{\text{Do}}, \underline{\text{Sol}}, & \underline{\text{Do}}, \underline{\text{La}}, & \underline{\text{Do}}, \underline{\text{Sol}}, & \underline{\text{Do}}, \underline{\text{Fa}}, & \underline{\text{Do}}, \underline{\text{Mi}}. \\ \underline{\text{Ц}}, \underline{\text{Д}}, & \underline{\text{Ц}}, \underline{\text{Е}}, & \underline{\text{Ц}}, \underline{\text{Ф}}, & \underline{\text{Ц}}, \underline{\text{Г}}, & \underline{\text{Ц}}, \underline{\text{А}}, & \underline{\text{Ц}}, \underline{\text{Г}}, & \underline{\text{Ц}}, \underline{\text{Ф}}, & \underline{\text{Ц}}, \underline{\text{Е}}. \end{array} \right\}$$

$$4. \left\{ \begin{array}{cccc} \underline{\text{Do}}, & \underline{\text{Mi}}, & \underline{\text{Sol}}, & \underline{\text{La}}, \\ \underline{\text{Ц}}, & \underline{\text{Е}}, & \underline{\text{Г}}, & \underline{\text{А}}, \end{array} \right. \left\{ \begin{array}{cccc} \underline{\text{Sol}}, & \underline{\text{Mi}}, & \underline{\text{Do}}, & \underline{\text{Mi}}, & \underline{\text{Sol}}, & \underline{\text{La}}, & \underline{\text{Do}}. \\ \underline{\text{Г}}, & \underline{\text{Е}}, & \underline{\text{Ц}}, & \underline{\text{Е}}, & \underline{\text{Г}}, & \underline{\text{А}}, & \underline{\text{Ц}}. \end{array} \right\}$$

$$5. \left\{ \begin{array}{cccc} \text{Пальцы правой руки....} & \left. \begin{array}{cccc} 1. & 3. & 2. & 4. \\ \underline{\text{Do}}, & \underline{\text{Mi}}, & \underline{\text{Re}}, & \underline{\text{Fa}}, \\ \underline{\text{Ц}}, & \underline{\text{Е}}, & \underline{\text{Д}}, & \underline{\text{Ф}}, \end{array} \right\} & \left. \begin{array}{cccc} 3. & 5. & 5. & 3. & 4. & 2. & 3. & 1. \\ \underline{\text{Mi}}, & \underline{\text{Sol}}, & \underline{\text{Sol}}, & \underline{\text{Mi}}, & \underline{\text{Fa}}, & \underline{\text{Re}}, & \underline{\text{Mi}}, & \underline{\text{Do}}. \\ \underline{\text{Е}}, & \underline{\text{Г}}, & \underline{\text{Г}}, & \underline{\text{Е}}, & \underline{\text{Ф}}, & \underline{\text{Д}}, & \underline{\text{Е}}, & \underline{\text{Ц}}. \end{array} \right\} \\ \text{— лѣвой руки....} & \left. \begin{array}{cccc} 5. & 3. & 4. & 2. \\ \underline{\text{С}}, & \underline{\text{Х}}, & \underline{\text{Ц}}, & \underline{\text{Ц}}, & \underline{\text{Х}}, & \underline{\text{А}}, & \underline{\text{Г}}, & \underline{\text{Ф}}, & \underline{\text{Е}}, & \underline{\text{Д}}, & \underline{\text{Ц}}. \end{array} \right\} & \left. \begin{array}{cccc} 3. & 1. & 1. & 3. & 2. & 4. & 3. & 5. \end{array} \right\} \end{array}$$

$$6. \left\{ \begin{array}{cccc} \text{Пальцы правой руки....} & \left. \begin{array}{cccc} 1. & 2. & 3. & 1. & 2. \\ \underline{\text{Do}}, & \underline{\text{Re}}, & \underline{\text{Mi}}, & \underline{\text{Fa}}, & \underline{\text{Sol}}, \\ \underline{\text{Ц}}, & \underline{\text{Д}}, & \underline{\text{Е}}, & \underline{\text{Ф}}, & \underline{\text{Г}}, \end{array} \right\} & \left. \begin{array}{cccc} 3. & 4. & 5. & 5. & 4. & 3. & 2. & 1. & 3. & 2. & 1. \\ \underline{\text{La}}, & \underline{\text{Si}}, & \underline{\text{Do}}, & \underline{\text{Do}}, & \underline{\text{Si}}, & \underline{\text{La}}, & \underline{\text{Sol}}, & \underline{\text{Fa}}, & \underline{\text{Mi}}, & \underline{\text{Re}}, & \underline{\text{Do}}. \\ \underline{\text{А}}, & \underline{\text{Х}}, & \underline{\text{Ц}}, & \underline{\text{Ц}}, & \underline{\text{Х}}, & \underline{\text{А}}, & \underline{\text{Г}}, & \underline{\text{Ф}}, & \underline{\text{Е}}, & \underline{\text{Д}}, & \underline{\text{Ц}}. \end{array} \right\} \\ \text{— лѣвой руки....} & \left. \begin{array}{cccc} 5. & 4. & 3. & 2. & 1. \\ \underline{\text{С}}, & \underline{\text{Х}}, & \underline{\text{Ц}}, & \underline{\text{Ц}}, & \underline{\text{Х}}, & \underline{\text{А}}, & \underline{\text{Г}}, & \underline{\text{Ф}}, & \underline{\text{Е}}, & \underline{\text{Д}}, & \underline{\text{Ц}}. \end{array} \right\} & \left. \begin{array}{cccc} 3. & 2. & 1. & 1. & 2. & 3. & 1. & 2. & 3. & 4. & 5. \end{array} \right\} \end{array}$$

Всѣ эти упражненія должны быть разучены (однѣ нумеръ за другимъ) постепенно; когда же первыя будутъ исполнены безъ ошибки, тогда приступить къ другимъ; разучивать ихъ нужно очень тихо, и смотрѣть, чтобы дѣти хорошо поднимали пальцы, не трогая рукъ. На изученіе всякаго нумера упражненій нужно пожертвовать нѣсколько дней сряду, чтобы они не смѣшались одинъ съ другимъ; здѣсь я совершенно согласенъ съ однимъ изъ умвѣйшихъ учителей, который сказалъ:

Hâte toi lentement!

и какъ прекрасно выражаетъ итальянская пословица:

Pian piano, si va sano!

Кому же нужно больше терпѣнія, если не тѣмъ, которые учатъ дѣтей? Кто взялъ на себя трудъ преподавать уроки музыки, тотъ долженъ вооружиться терпѣніемъ и не забывать, что и онъ когда-то былъ ребенкомъ, что и у него были учителя, которые надъ нимъ трудились; это одно воспоминаніе дастъ довольно терпѣнія для хорошаго преподаванія музыки дѣтямъ, а ихъ успѣхи будутъ ему награжденіемъ за труды, которые не останутся безъ удовольствія, хотя бы только сердечнаго, не считая благодарности родителей, какъ и самихъ учениковъ.

Кромѣ этихъ упражненій, которыя я далъ какъ образецъ, и съ которыхъ нужно непременно начинать учить дѣтей, будетъ особенное приложеніе къ Музыкальному Вѣстнику съ разными другими упражненіями,

7. Do, Re, Mi, Do, Re, Mi, Fa, Re, Mi, Fa, Sol, Mi, Re, Mi, Fa, Re, Do.

8. Do, Sol, Fa, Mi, Re, Fa, Mi, Re, Do, Sol, Fa, Mi, Re, Fa, Mi, Re, Do.

9. Do, Mi, Sol, Mi, Fa, Mi, Re, Mi, Do, Mi, Sol, Mi, Re, Mi, Do.

10. La, Si, La, Si, Do, Si, La, Do, Si, Do, Si, Do, Re, Do, Si, Re, Do, Mi, Re, Do, Si, Re, Do, Si, La

МЫСЛИ ОБЪ ОПЕРѢ.

(Изъ Neue Zeitschrift für Musik *).

Область драматической поэзіи — сердечныя движенія, область поэзіи эпической — событія; движенія сердца, настроеніе души захватываютъ глубже въ непосредственномъ представленіи, — событія, поступки дѣйствуютъ живѣе въ

*) Эти мысли — одного нѣмецкаго критика, который, къ сожалѣнію, не подписалъ своего имени, — весьма вѣрны и глубоки, хотя не совсѣмъ согласны съ общепринятыми понятіями. Считаю полезнымъ сообщить эту замѣчательную статью, именно теперь, когда по случаю новой русской оперы затропуть въ публикѣ и въ журнальныхъ отзывахъ нѣкоторые эстетическіе вопросы объ условіяхъ оперы вообще.

А. Споровъ.

и такимъ образомъ по немножку дойдемъ отъ самыхъ легкихъ до труднѣйшихъ, безъ большаго труда, какъ для учителей, такъ равно и для дѣтей.

Нѣтъ ничего труднѣе какъ писать для дѣтей и учить ихъ; тѣмъ болѣе заслугъ имѣютъ тѣ, которые, стремясь облегчить трудныя науки, стараются сдѣлать ихъ доступными для учащихся. Мы имѣемъ въ литературномъ отношеніи прекрасныя примѣры, данные намъ извѣстнымъ дѣтскимъ писателемъ, покойнымъ П. Р. Фурманномъ, котораго книги, отличающіяся прекраснымъ слогомъ, останутся долговѣчными для дѣтей.

Нельзя не упомянуть здѣсь объ Естественной исторіи Бюфона, переведенной на русскій языкъ г-жею Ротчевою, какъ и о журналѣ для дѣтей, издаваемомъ госпожею Ишимовой; эти книги приносятъ большую пользу дѣтямъ и приготавливаютъ ихъ къ серьезнымъ наукамъ безъ труда.

Я увѣренъ, что хорошіе совѣты никогда не бываютъ лишними, а въ наукѣ о музыкѣ есть еще многое, что нужно сдѣлать для дѣтей; я принялъ на себя трудъ писать для нихъ музыкальные уроки, и постараюсь всѣми силами быть имъ полезнымъ, указывая имъ кратчайшую дорогу къ изученію музыки. Но какъ я хочу учить дѣтей сначала познанію клавишей, то для того вмѣсто нотъ пишу буквами маленькія упражненія; и какъ скоро дѣти окажутъ въ нихъ значительные успѣхи, начну ихъ знакомить съ нотами.

сжатой формѣ разказа, который допускаетъ быстроту послѣдованія и рассчитанный отгѣнокъ главныхъ моментовъ. Происшествія, поступки, однимъ словомъ дѣйствіе необходимо и для драмы, потому-что изъ дѣйствія развиваются движенія души; точно также и сердечныя движенія служатъ связью (véhicule) между фактами въ эпосѣ; только то, что для одной формы искусства — главное, дѣлается внѣшнимъ, придаточнымъ для другой формы. Въ драмѣ—дѣйствіе должно служить только средствомъ, къ возбужденію «эффекта», и чѣмъ меньше фактовъ употреблено для достиженія этой цѣли, тѣмъ величественнѣе, глубже впечатлѣніе. Въ возвышенныхъ античныхъ трагедіяхъ дѣйствія очень мало; въ изумительной піесѣ Софокла, Эдипъ въ Колошѣ, почти нѣтъ дѣйствія вовсе. Истинный драматизмъ происходитъ не во внѣшности, а въ сердцѣ.

Развитіе эффекта должно имѣть основу въ данныхъ характерахъ, а никакъ не во внѣшнихъ, случайныхъ происшествіяхъ, или, иначе, все дѣйствіе драмы должно быть условлено характерами дѣйствующихъ, органически вытекать изъ этихъ характеровъ. Случайности, если брать строго, не должны вовсе имѣть мѣста въ драмѣ. Ходъ дѣйствія въ Гамлетѣ Шекспира значительно искаженъ подмѣсю случайности — въ подмѣнѣ шпагъ и т. п. — что еще замѣтнѣе именно отъ контраста съ остальнымъ веденіемъ дѣйствія въ этомъ великомъ, глубокомысленномъ созданіи, гдѣ все основано на психологической необходимости, истинно-драматическомъ фундаментѣ.

Теперь ясно должно быть, какъ мало цѣны, въ отношеніи къ идеалу драмы, въ тѣхъ пьесахъ, гдѣ все дѣйствіе вертится на будуарахъ съ потаенными ходами, на кабинетахъ, куда прячутся дѣйствующія лица, на потерѣ писемъ и доставленіи ихъ не по адресу, на обмѣнѣ плащей, шляпъ и зонтиковъ, на перепутаніи именъ и т. д.

Столько же мало относится къ истинно-драматической задачѣ, когда въ пьесѣ много внѣшняго дѣйствія, много «интриги» для возбужденія любопытства. Высшая цѣль драмы состоитъ вовсе не въ томъ, чтобъ заинтересовать любопытство толпы зрителей, чтобъ заставить ихъ съ нетерпѣніемъ ожидать, чѣмъ-то все кончится, какъ распутается узелъ пьесы, а въ возбужденіи разумнаго сочувствія зрителей, соучастія ихъ къ дѣйствію, которое должно развиваться безъ натяжки, хотя бы оно клонилось къ концу, который очень легко можно предвидѣть. Любопытство, которое возбуждается искаженіемъ натуральныхъ чувствъ или игрою случайностей — занятіе, пріятное развлеченіе для праздной души, но для такой цѣли незачѣмъ тревожить искусства, тутъ довольно и ремесла. Гѣте, въ прологѣ къ своему Фаусту, влагаетъ въ уста директора театра такія слова:

«Besonders lasst genug geschehen,
Man kommt zu schau'n und will am liebsten sehen;
So gebet mehr und immer mehr». *)

Это презлая сатира на позднѣйшихъ драматурговъ и на всеобщее опошленіе вкуса публики.

Еслибы писатели ясніѣ имѣли въ виду истинную область и естественные рычаги драмы, не было бы такой бездны неудачныхъ драматическихъ попытокъ, и не было бы потеряно столько времени на бесплодныя передѣлки романовъ въ сценическія пьесы, а пьесъ въ многотомные романы. Можно было бы заранѣе убѣдиться, что чѣмъ лучше поэтическое созданіе въ одной формѣ искусства, тѣмъ хуже будетъ въ другой, ему несвойственной.

Драма (говоренная, recitierend) имѣетъ цѣлью, посредствомъ слова и мимики, произвести умственную иллюзію, и чрезъ нее трогать сердце. Фантазія слушателя должна, забывъ всю окружающую дѣйствительность, воспроизвести въ себѣ поэтическія образы, данные пьесой, должна переселиться въ мечтательный міръ. Поэтому драма съ нѣкоторою односторонностью обращается только къ умственной

воспроизводительной силѣ, къ воображенію, которое тѣмъ свободнѣе дѣйствуетъ, чѣмъ меньше дано внѣшняго для глазъ нацихъ. Оставленіе безъ вниманія этой односторонности драматическихъ пружинокъ и психологическихъ законовъ драматизма повело драму къ паденію. По исторіи искусства видно, что и драматическая проза и высшая мимика съ того дня стали болѣе и болѣе падать, какъ только появились усовершенствованія въ декорацияхъ, машинахъ, костюмахъ, и это очень понятно. При Шекспирѣ, напримеръ, на его пискоро сколоченной сценѣ, одинъ и тотъ же товарный ящикъ кверху дномъ — служилъ и трибуной для триумвира Антонія и балкономъ для Джульеты Капулетъ; оттого Шекспиръ чувствовалъ, что всю обстановку своей драмы ему надо вложить въ рѣчи дѣйствующихъ лицъ; и въ самомъ дѣлѣ, у него вся обаятельная атмосфера окружающей природы по волшебству какому-то является изъ поэтического текста: въ словахъ Клеопатры пламенѣтъ роскошь и великолѣпіе древняго Египта; въ рѣчахъ Макбета вѣетъ холодный туманный воздухъ британскаго острова.

У древнихъ Грековъ жору было предоставлено между прочимъ и живописать окружающее, поэтически выражать обстановку дѣйствія, воспроизводить ее въ воображеніи слушателей.

Драматургъ нашего времени знаетъ, что декораторы позаботятся о внѣшности, оттого въ рѣчи дѣйствующихъ не влагаетъ уже ни малѣйшаго поэтического намека на природу.

Актеръ прежняго времени, выступая на сцену въ огромномъ парикѣ-алонжѣ и весь въ кружевахъ, чтобы играть роль Коріолана, долженъ былъ прочувствовать всею глубиною души римское героичество, иначе нисколько бы не передалъ игрою своею поэтического текста, не заставилъ бы зрителей забыть въ иллюзіи. Въ наше время актеру стоитъ костюмироваться, подрумяниться и выходить — по тогѣ одной уже видно, что это — Римлянинъ, а если перья на шлемѣ развѣваются высоко, то и герой. — На сколько прежнія драматическія представленія требовали дѣятельности фантазіи со стороны зрителей — великій Шекспиръ очень ясно выражаетъ въ своемъ чудесномъ прологѣ къ пьесѣ «Генрихъ V»:

«Позвольте намъ дѣйствовать на ваше воображеніе! Дополняйте своими мыслями наши недостатки; раздѣлите мысленно одного человѣка на тысячу ему подобныхъ и составьте такимъ образомъ цѣлую армію въ вашихъ мечтахъ. Когда мы упоминаемъ о копытахъ, заставьте себя воображать, что вы слышите топотъ ихъ гордаго копыта — ваши мечты пусть будутъ свитою нашихъ королей».

Такъ бы и должно быть на театрѣ, по настоящему. Въ истинномъ искусствѣ многое должно оставаться въ видѣ символическомъ; наслаждающийся драмою не долженъ оставаться пассивнымъ зрителемъ, а долженъ подъ влияніемъ представленія на сценѣ, весь вымыселъ поэта воспроизводить въ себѣ самомъ. Но съ тѣхъ поръ, какъ перестали понимать цѣну символа въ искусствѣ, съ тѣхъ поръ какъ перестали довѣрять фантазіи зрителей, а начали какъ можно болѣе осуществлять все на сценѣ, съ внѣшней, видимой стороны — утратилась та иллюзія, которая одна въ состояніи поддерживать драму на ея подлежащей высотѣ.

*) «Пожалуйста, дѣйствія побольше, дѣйствія! Вѣдь въ театрѣ идутъ чтобъ смотрѣть на сцену, такъ сдѣлайте же такъ, чтобъ было что видѣть».

«Однако драма — безъ приличныхъ декорацій и костюмовъ! Кто бы выдержалъ такую драму въ наше время?» Такъ могутъ возразить намъ. И такое возраженіе справедливо — драма преимущественно аттестуется къ нашей психической, духовной сторонѣ. Но человѣкъ не можетъ вполне отдѣлиться отъ чувственной впечатлительности; надобно, следовательно, удовлетворить требованіямъ и этой стороны.

Чувственная впечатлительность можетъ быть чрезвычайно-облагорожена искусствомъ, и въ такомъ усовершенствованномъ видѣ служить истинною посредницею между высшими чувствами и той стороною поэзіи, которая дѣйствуетъ непосредственно на сердце, на душу.

Для полнаго наслажденія драмою (говоренною) требуется особое настроеніе души, которое не всегда и не во всякое время для насъ возможно.

Рождается потребность къ такимъ сценическимъ наслажденіямъ, въ которыхъ не требовалось бы особенно-напряженнаго состоянія души, въ которыхъ бы по равной долѣ доставалось наслаждаться и душѣ и высшимъ чувствамъ.

Такія условія могутъ быть осуществлены только въ оперѣ. Ея цѣль — не такъ какъ въ драмѣ, возвысить сердечное настроеніе посредствомъ односторонне-поэтической силы текста, дѣйствующей на разумъ и воображеніе, а напротивъ: дѣйствовать «непосредственно» на душу — чувственною силою «звуконъ». Такимъ образомъ получается гармонія между паязіею внутреннею и высшею, а декораціи, костюмы и балетъ возвышаютъ наслажденіе. Въ оперѣ сливаются элементы поэзіи, мелодіи, гармоніи, живописи и пластики: тутъ встрѣчается равновѣсіе всѣхъ психическихъ рычаговъ. На такомъ основаніи на оперу — въ томъ идеальномъ совершенствѣ, которое доступно для нея — должно смотрѣть какъ на форму драматическихъ зрѣлищъ, самую сообразную двойственной природѣ человѣка.

Но оперѣ еще не достаеъ высшаго развитія со стороны ея текста; ей непременно должно принять за идеальный образецъ возвышенную простоту и величіе древне-греческой драмы.

Какъ часто отличный композиторъ становится свидѣтелемъ паденія своей оперы только потому, что текстъ ея лишенъ драматическаго и поэтическаго достоинства!

Блистательная будущность ждетъ оперу, когда наступитъ для нея эпоха высшаго эстетическаго развитія.

Главное преимущество оперы передъ драмою говоренною въ томъ, что опера, чрезъ обаяніе атмосферы звуконъ, въ состояніи сама возбудить въ насъ то настроеніе души, которое необходимо для воспріятія поэтическихъ красотъ.

ВЕЧЕРЬ У ГЕТЕ.

Рельштабъ, Берлинскій писатель и музыкальный критикъ, рассказываетъ въ своемъ литературномъ сборникѣ, который недавно появился въ свѣтъ:

Въ 1821 году я провелъ нѣкоторое время въ Веймарѣ и здѣсь-то познакомился съ знаменитымъ Гёте. Однажды великій поэтъ прислалъ мнѣ записку, въ которой звалъ меня провести вечеръ, предупреждая, что я увижу кое-кого изъ Берлина. Я ломалъ себѣ голову—кто бы это могъ быть, и нетерпѣніе мое было такъ сильно, что вечеромъ я явился къ Гёте раньше всѣхъ. Наконецъ, часъ спустя, начали собираться гости, въ числѣ которыхъ явились и мои два соотечественника, пріѣхавшіе недавно изъ Берлина. Это былъ двѣнадцатилѣтній Мендельсонъ-Бартольди и его наставникъ, профессоръ композиціи Цельтеръ. Цельтеръ, задушевный другъ Гёте, нарочно пріѣхалъ въ Веймаръ, чтобы представить поэту своего ученика, гениальнаго ребенка, талантъ котораго уже гремѣлъ во всей Германіи. Мало по малу зала наполнилась всею городскою аристократіею, замѣчательнѣйшими литераторами и артистами, и всѣ, особенно же дамы, окружали маленькаго Мендельсона, забавлявшаго ихъ своими рѣзвыми выходками.

Вдругъ отворилась дверь; вошелъ старикъ высокаго роста — это былъ самъ Гёте. Онъ обыкновенно являлся въ гостиную, когда уже всѣ соберутся, до его же прихода сынъ и жена принимали и занимали гостей. Появленіе знаменитаго старца наполняло всегда присутствующихъ чувствомъ какого-то благоговѣнія. Его величественная и спокойная осанка, его мужественныя черты лица, выражающія скорѣе силу чѣмъ слабость преклоннаго возраста, возвышенное чело, бѣлые волосы, обильно падающіе съ головы, наконецъ крѣпкій и выразительный голосъ, все содѣйствовало этому впечатлѣнію.

При появленіи старѣйшины всѣхъ поэтовъ, вдругъ воцарилось молчаніе; всѣ взоры обратились къ нему, и всѣ молча привѣтствовали его поклономъ. Привѣтъ его «съ добрымъ вечеромъ» относился ко всѣмъ присутствующимъ, но онъ приблизился къ Цельтеру и дружески протянулъ ему руку. Маленькій Мендельсонъ устремилъ свои черные и блестящіе глаза на почтеннаго старца; послѣдній взялъ его обѣими руками за голову съ словами: «Ты сыграешь вѣдь намъ что-нибудь, неправда ли?»—Мендельсонъ отвѣчалъ утвердительно.

Потомъ Гёте подошелъ къ намъ, остальнымъ, и къ каждому обращался съ нѣсколькими словами. Мнѣ онъ сказалъ: «Мой другъ Цельтеръ привезъ мнѣ своего маленькаго уче-

ника; онъ представитъ намъ образчикъ своего таланта, говорятъ, очень замѣчательнаго.» Гёте велѣлъ открыть фортепiano; прекрасный вѣнскій инструментъ, поставили свѣчи и прелестныя дамы увлекли Мендельсона къ инструменту. «Что миѣ играть?» спросилъ онъ, обращаясь къ наставнику. «Играй, что хочешь,» отвѣчалъ послѣдній, но дамы потребовали прежде всего импровизаціи, чѣмъ Мендельсонъ уже тогда отличался. «Очень охотно,» сказалъ маленькій артистъ «но дайте миѣ тему.» Жена сына Гёте проиграла ему нѣсколько тактовъ Нѣмецкой пѣсни, и Мендельсонъ, помѣстившись снова за фортепiano, сыгралъ сперва тему, а потомъ далъ свободный ходъ своему вдохновенію. Что онъ дѣлалъ—удивительно! Дѣтскія его руки, воодушевляемая силою фантазіи, извлекали цѣлый потокъ гармоніи. Мотивъ слышался то въ правой рукѣ, то въ лѣвой, то въ обѣихъ рукахъ, переливался въ различные тоны, сочетаясь самымъ сложнымъ образомъ. Наконецъ fuga на тотъ же мотивъ довела чувство удивленія въ публикѣ до высшей степени.

Едва смолкъ послѣдній звукъ этой удивительной импровизаціи, какъ все общество въ восторгѣ бросилось обнимать маленькаго артиста. Гёте, удивленный, какъ и другіе, во второй разъ взялъ его за голову, и, глядя на нее, сказалъ: «Этого еще мало. Ты долженъ еще сыграть одну вещь, если хочешь, чтобъ я призналъ твой талантъ; сыграй фугу Баха, которая миѣ очень нравится.» Мендельсонъ тотчасъ же и съ величайшимъ совершенствомъ исполнилъ одну изъ самыхъ трудныхъ фугъ этого композитора. Потомъ, по требованію дамъ, онъ сыгралъ одну блистательную піесу въ новомъ стилѣ. Гёте во все это время не отходилъ отъ фортепiano; удовольствіе и удивленіе, отражавшіяся въ его чертахъ, постепенно увеличивались. Онъ попросилъ между прочимъ Мендельсона сыграть минуэтъ. «Я сыграю вамъ самый лучший изъ всѣхъ существующихъ минуэтовъ», сказалъ Мендельсонъ, и сыгралъ минуэтъ изъ *Дон-Жуана*. Попросили увертюру, и онъ сыгралъ одну изъ увертюръ Моцарта съ такимъ совершенствомъ, какого миѣ послѣ уже не случалось слышать въ исполненіи увертюры на фортепiano.

Гёте незамѣтно дѣлался все разговорчивѣе, все веселѣе; онъ не переставалъ шутить и даже забавлялся на счетъ умнаго и живаго ребенка. «До сихъ поръ», сказалъ Гёте, «ты игралъ намъ музыку, которая тебѣ извѣстна; посмотримъ съумѣешь ли ты сыграть такую, которую не знаешь. Я проэкзаменую тебя». Онъ удалялся на нѣсколько минутъ, и потомъ возвратился съ нѣсколькими листками писанныхъ нотъ въ рукѣ. «Посмотримъ, съумѣешь ли ты разыграть это», сказалъ онъ, и положилъ манускриптъ на пюпитръ. Это былъ автографъ Моцарта, подаренный послѣднимъ Гёте ридцать лѣтъ тому назадъ. При видѣ этого драгоценнаго

листка, Мендельсонъ покраснѣлъ, глаза его заблестали; онъ исполнилъ піесу съ начала до конца, не сдѣлавъ ни малѣйшей ошибки. Когда онъ кончилъ, Гёте сказалъ: «Это еще ничего, и другой съумѣлъ бы сыграть такую вещь; вотъ теперь я дамъ тебѣ піесу, она такъ перемарана, что ты никакъ не сладишь съ ней». Съ этими словами онъ развернулъ другой манускриптъ, имѣвшій дѣйствительно странный видъ. На немъ было что-то нацарапано; можно было сказать, что это листокъ бумаги опрыснутый чернилами, но за ноты его никакъ нельзя было принять. Мендельсонъ разразился смѣхомъ. «Какъ можно это разобрать!» сказалъ онъ. — «Отгадай же, кто написалъ это?» сказалъ ему Гёте, и, видя молчаніе ребенка, продолжалъ: «знай же — этотъ листокъ принадлежитъ другому великому человѣку, это автографъ Бетговена!»

Послѣ этихъ словъ Мендельсонъ началъ разсматривать съ бѣльшимъ вниманіемъ драгоценную рукопись; онъ разбиралъ ее предварительно въ умѣ, не рискуя еще передать на инструментѣ.

«Да, это дѣйствительно почеркъ Бетговена,» сказалъ Целтеръ. «Онъ обыкновенно пишетъ, какъ будто бумагу окрапили метелкой, напитанной чернилами».

Разобравъ эти іероглифы, Мендельсонъ передалъ ихъ на фортепiano, и притомъ передалъ, къ величайшему изумленію общества, съ удивительнымъ совершенствомъ.

Съ этого вечера семидесятилѣтній поэтъ началъ питать неизмѣнную любовь къ ребенку — виртуозу. Два года спустя, Мендельсонъ посвятилъ Гёте своей Н-мольный квартетъ. Это лучшее произведеніе, написанное имъ для фортепiano.

(Нувеллистъ.)

ВАВЛОНСКОЕ СТОЛПОТОРЕНІЕ.

Хочу обратить вниманіе ваше, многоуважаемые читатели, на разныя *фурьозности*, которыя встрѣчаются сплошь и рядомъ въ нѣкоторыхъ нашихъ журналахъ и газетахъ, когда рѣчь идетъ о музыкѣ.

Въ этомъ искусствѣ бездна техническихъ терминовъ, неизбежныхъ даже въ повседневномъ употребленіи, не говоря уже о сколько-нибудь серьезныхъ статьяхъ по частя музыкальной критики; термины эти (иногда очень дикіе, неуклюжіе), заимствованы частію съ итальянскаго, частію съ латинскаго, частію съ нѣмецкаго, частію передѣланы изъ иностранныхъ словъ, съ прибавкою русскихъ окончаній, болѣе или менѣе сообразно съ духомъ нашего языка, частію, хотя изрѣдка, принадлежатъ нашему родному языку вполне; разнообразія, какъ видите, довольно, по самой сущности дѣла; но если вы прибавите къ этому, что у насъ еще не подумали сколько-нибудь согласиться на счетъ всего

этого, что въ писанинѣ этихъ словъ и терминовъ, господствуетъ совершенный произволъ, «каждый молодецъ, пишеть на свой образецъ», вы убѣдитесь, что разладница должна быть порядочная, довольно-близко напоминающая то событие, которое я выставилъ въ заглавіи.

Загляните въ русскіе музыкальные фельетоны (хоть съ этою цѣлью—для курьёзу), вы найдете, напрямѣръ, у одного рецензента: *партиція, оркестрація, инструментациія*,— у другаго—*партін, партитура, оркестровка, инструментовка*.

А вѣдь, кажется, лучше бы держаться чего нибудь одного.

Вы найдете удивительныя словечки, которыя не принадлежатъ ни къ какому языку въ свѣтѣ, напрямѣръ: *пиччи-като, кресчендо и декресчендо, Херубини* и много другихъ диковинокъ!

Сохраненіе иностранныхъ словъ безъ искаженія—вообще трудная задача для каждаго языка.

Тутъ возможны только двѣ категоріи—или алфавитъ языковъ *одинаковый* (одинъ общій алфавитъ, напрямѣръ: латинскій, для всѣхъ западныхъ европейцевъ), или алфавиты *разные*, напрямѣръ: латинскій и нашъ, русскій (не говоря уже о языкахъ семитическихъ, восточныхъ).

Въ каждой категоріи есть свое затрудненіе, своя значительная невыгода.

Когда у разныхъ языковъ алфавитъ общій, нѣтъ ничего легче, какъ писать на каждомъ изъ этихъ языковъ иностранныя слова *правильно*; стоитъ только ихъ переписать буква въ букву съ чужаго языка. (Напримѣръ: *итальянскія* имена и слова въ *нѣмецкомъ* языкѣ; *нѣмецкія, англійскія*—во французскомъ и т. д.). Но *выговоръ* останется безъ указанія, останется проблемою для незнающихъ чужаго языка, откуда взято слово. Оттого, напрямѣръ, у Французовъ собственныя имена *нѣмецкія* *пишутся* правильно, но произношеніе нисколько не похоже на подлинный *нѣмецкій* выговоръ: «Бетховенъ» выговаривается у нихъ какъ «Bet-o-van» или «Bête-aux-veines». «Шлезингеръ» какъ «Schlé-zein-gé». Привыкнуши считать собственный языкъ первымъ въ свѣтѣ, Французы даже не берутъ на себя труда «вслушиваться» въ звуки чужаго языка.

Оттого, когда имъ приходится записать собственное имя по слуху, они искажаютъ его беспощадно, такъ что и догадаться нѣтъ никакой возможности.

Во время первой французской революціи, посланъ былъ отъ Французовъ дипломъ одному знаменитому Германцу съ такою надписью:

A Monsieur de Gilles,
démagogue allemand.

Кто же былъ этотъ г. *Жиль*? Не отгадаете и на пари—поэтъ *Шиллеръ*!

Нѣмцы, въ свою очередь, повторяя чужія слова и имена совершенно-правильно на бумагѣ, страшно коверкаютъ ихъ въ произношеніи. Пишутъ, напрямѣръ, какъ слѣдуетъ *recitativ, crescendo, violoncell*, но *с* въ *нѣмецкомъ* алфавитѣ равно *z*, оттого они выговариваютъ: *рецитативъ, кресцендо, виолонцель*. Вообще же, при одинакихъ алфавитахъ, по

крайней мѣрѣ, для *глазъ*, слово остается безъ искаженія, и грамотность, въ этомъ отношеніи, не страдаетъ.

Другая категорія не имѣетъ этой выгоды. При разности алфавитовъ, произношеніе играетъ гораздо важнѣйшую роль. Тутъ можно записать иностранное слово *только* по произношенію; но для этого надобно положительно *знать*, какъ данное чужое слово произносится. И при всемъ томъ, очень часто, и при знаніи, нельзя избѣгнуть нѣкотораго искаженія слова, передавая буквами его *звукъ*, потому что въ каждомъ языкѣ есть особенности которыя передаются только азбукою того самаго языка, а чужому алфавиту доступны только «приблизительно», а иногда и вовсе недоступны.

Такимъ образомъ, при разныхъ алфавитахъ, чужестранное слово часто не остается совершенно *тѣмъ же*, что въ подлинникѣ, *ни для глазъ, ни для слуха*.

Но такъ какъ этому дѣлу пособить нельзя, пока будутъ у народовъ разные алфавиты, то надобно только стремиться къ возможно-большей правильности правописанія чужихъ словъ, приближаясь, по возможности, къ ихъ произношенію.

Совершенно противъ чаянія своего, я долженъ былъ вступить въ серіозную область «языкознанія». Но какъ же иначе разъяснить сущность дѣла?

Она и тутъ, какъ вообще, въ томъ, что для каждаго пишущаго и отдающаго написанное въ печать, непременно требуется маленькое условіе, чтобъ онъ *зналъ* о чемъ пишеть.

Если ему встрѣтится слово чужое, то *зналъ* бы, что оно значитъ, какъ пишеться и какъ выговаривается на томъ чужомъ языкѣ; а если не знаетъ всего этого, то не лучше ли во сто разъ *избѣжать* и *самаго* слова, нежели написать нечѣпость и выставить себя на посмѣяніе? Отсутствіе знанія иностранныхъ «діалектовъ», которое чуть не каждый разъ попадаетъ въ иныхъ музыкальныхъ фельетонахъ, всегда напоминаетъ мнѣ два анекдотика, которые и здѣсь будутъ не совѣмъ лишними.

Въ одномъ русскомъ журналѣ (это случилось уже много лѣтъ назадъ), въ числѣ оперъ Беллини, явилась новая, никому-неизвѣстная, именемъ «Почта». Наборщикъ прочиталъ «по-русски» слово «Норма» написанное скорописными латинскими буквами.

Одинъ хоръ пѣвчихъ долженъ былъ исполнить какое-то серіозное вокальное сочиненіе. Съ первыхъ же нотъ теноры сладко-протяжнымъ голосомъ затянули: кучіе, ку.... чі....е....

«Что такое?!.....» Больше ничего, что пѣвчіе прочитали «по-русски» греческое, написанное латинскими буквами слово «Кугіе», которымъ начинается католическая обѣдня (Kugie eleison).

Если *не знать* чужихъ языковъ, то отъ подобныхъ промаховъ и не уберечься. Итальянскія слова чаще другихъ вводятъ въ грѣхъ нашихъ музыкальныхъ журналистовъ, когда имъ случается бесѣдовать о музыкѣ.

Въ прошломъ году г. Булгаринъ, въ одномъ фельетонѣ полемическомъ (?) силится доказать, что музыкальный рецензентъ Пантеона даже не умѣетъ обращаться съ музыкальными терминами—«писать, напримѣръ, *recitativi secchi*, тогда какъ всѣмъ сколько нибудь знакомымъ съ итальянскимъ языкомъ, по мнѣнію г. Булгарина, известно, что надо писать *seccì*» (!?).

Что же этимъ доказать г. Булгаринъ? только то, что формы итальянскаго языка ему знакомы столько же мало, какъ и музыкальные предметы *).

Слово *пиццикато* встрѣчается въ музыкальныхъ рецензіяхъ поминутно. Но оно столько же правильно, какъ *поправка*, сдѣланная г. Булгаринымъ.

Есть лица, которые извѣстный музыкальный терминъ «*Da capo*» (снова, сначала—«саро» отъ *caput*, голова), читаютъ: «*Да цапо*». Никто имъ запретить этого не можетъ, но у этихъ лицъ учиться правильному итальянскому выговору—будетъ дѣломъ нѣсколько рискованнымъ.

Въ итальянскомъ языкѣ есть глаголъ «*pizzicare*» пиццикаре—щипать, отсюда выраженіе — *pizzicato*, пиццикато, когда играютъ на скрипичныхъ инструментахъ *безъ смычка*, а зашпикивая струны пальцемъ, или, если сказать по русски *на щипокъ* **).

«Пиццикато» отъ «пиццикаре» — откуда же тутъ звукъ *ч*? Значитъ произношеніе и правописаніе: «пиццикато» ничуть не извинительнѣе нежели, напримѣръ «*Да цапо*»? или: Лукречія-Боржіа, или Віардо-Гарчіа, или — Санта-Чиара (вмѣсто Санта-Кіара).

Кресчендо и декресчендо столько же мало согласны со звуками итальянскаго языка. Тамъ слова *crescendo*, *decrescendo* произносятся: кресчендо, декресчендо.

Извѣстный швецъ *Crescentini*—Кресентини, а не Кресцентини;

Cherubini, на всѣхъ западныхъ языкахъ, произносится Керубини. *Ск* не имѣетъ звука нашего *Х* ни въ латинскомъ, ни въ итальянскомъ.

Въ терминахъ, взятыхъ изъ чужаго языка, но усвоенныхъ нашему, переменною окончаній, надобно поглубже вникать въ духъ и складъ русской рѣчи, а главное, какъ я сказалъ уже, держаться постоянно чего-нибудь одного, установить нормальную, правильную форму каждаго термина.

Возьмемъ слово «оркестръ» — оно у насъ не подвергается искаженіямъ. Но производное отъ него слово «*l'orchestration*» иные пишутъ *оркестрація*, другіе — *оркестровка*. Последнее несравненно ближе къ формамъ нашего языка,

* Статья эта заготовлена уже около мѣсяца иззадъ и, следовательно, писана *отъ полной независимости* отъ замѣчанія г-на редактора противъ отзыва о нашемъ журналѣ въ № 109-мъ «Сѣверной Пчелы». Авторъ.

** Во время оно г. Ростиславъ подтрунивалъ въ Сѣв. Пчелѣ, надъ этою русскою замѣною термина *pizzicato*, но этимъ смѣхомъ доставилъ намъ поведе подтвержденіе что мало знакомъ съ духомъ нашего языка, гдѣ именно такая форма очень употребительна: *на-чѣхъ*, *на-причѣхъ*, *на-отрѣхъ*, *на-память*, *на-обумъ*, *на-изусть*, *на-ладъ*, *на-расхватъ*, и т. д.).

когда уже есть глаголъ: «оркестровать» (отъ *грунтовать* — *грунтовка*, *подмалевать* — *подмалевка*; *планировать* — *планировка*; *дрессировать* — *дрессировка*; а не *группація*, не *подмалляція*, не *планирація* и не *дрессирація*).

Такъ отъ слова «инструментъ» — глаголъ *инструментовать*, а не *инструментировать*, а отъ него существительное: *инструментовка*, а не *инструментація* (какъ пишетъ между прочими и г. Ростиславъ). У насъ, правда, есть слова, похожія и на «слово» *инструментація*, напримѣръ «*декорація*», за то нѣтъ глагола *декоровать*, а развѣ *декорировать* (мало-употребительный).

Отъ глагола *иллюминировать* есть двѣ формы существительныхъ: *иллюминація* и *иллюминовка*, потому-что и самый глаголъ принимается въ двухъ смыслахъ: освѣщать узорными огнями и раскрашивать эстампы.

Слово «*партиція*», употребляется часто и очень сбивчиво, тогда какъ мы можемъ и даже должны обходиться вовсе безъ него.

Для означенія такой потной грамоты, гдѣ на одной страницѣ, въ одной «*акколадѣ*» помѣщаются всѣ голоса, всѣ партіи музыкальнаго произведенія во всей его полнотѣ, начиная отъ дуэта до симфоній и оперъ — есть очень опредѣлительный терминъ: «*партитура*» (взятый съ латинскаго и нѣмецкаго). Слѣдовательно, въ этомъ смыслѣ слово «*партиція*» (съ итальянскаго «*partizione*» и французскаго «*partition*») оказывается лишнимъ.

Въ другомъ смыслѣ, уже совершенно неправильно, оно принимается иногда для означенія нотъ для «отдѣльныхъ голосовъ»; но для этого понятія (*Stimmen, einzelne Stimmen, parties séparées*) есть свой терминъ, общепринятый: *партія*, *партіи* (партія тенора, — партія литавръ). Къ чему же слово «*партиція*»? Или къ тому, чтобъ, по примѣру французовъ, въ *одномъ* словѣ сбить какъ можно больше *разныхъ* понятій?! Французы дѣйствительно говорятъ «*la partition*» въ смыслахъ очень-разныхъ, — у нихъ «*la partition*» и оркестральная партитура («генеральная», какъ выражается единственный въ своемъ родѣ, г-нъ Лазаревъ) и фортепианная (*Clavierauszug* оперы, ораторіи и т. д.). И даже принимается иногда въ смыслѣ отдѣльной партіи (*la partition de ce rôle*). Но зачѣмъ же подражать тому, что рѣшительно сбивчиво, дурно? Не лучше ли слѣдовать примѣру *Ильцевъ*? У нихъ употребленіе музыкальныхъ терминовъ разграничено съ педантическою точностью, а въ такихъ дѣлахъ точность, кажется, у мѣста?

Много бы и еще нашлось подобныхъ неправильныхъ словечекъ, но на сей разъ довольно. Ничто не мѣшаетъ возвратиться къ «столпотворенію вавилонскому» и при другихъ случаяхъ.

Такъ и хочется внушить всѣмъ пишущимъ о музыкѣ, что пора быть пограмотнѣе или вовсе не писать.

А. С.—ВЪ (пикогипто).

КОРРЕСПОНДЕНЦІЯ.

Письмо въ редакцію о бенефисѣ г. Бурдина и второмъ дебютѣ г. Котомина *).

Въ М. и Т. Вѣстникѣ уже помѣщена статья о новой комедіи *Свадьба Кречинскаго*, но не смотря на это, я позволяю себѣ сказать отъ себя нѣсколько словъ о бенефисѣ г. Бурдина, и вотъ по какимъ причинамъ: Г. Бурдинъ, артистъ добросовѣтнѣйшій, уважающій публику и дорожащій ея добрымъ мнѣніемъ. Онъ доказываетъ это твердымъ выучиваніемъ ролей, по возможности точнымъ исполненіемъ представляемыхъ имъ характеровъ и заботливымъ составленіемъ своего бенефиса. Въ бенефисѣ 1854 года онъ поставилъ на сцену, хотя не образцовую, но весьма замѣчательную комедію: «Женихъ изъ ножевой линіи», которая до сихъ поръ смотрится съ удовольствіемъ. Въ прошломъ году, за неимѣніемъ новой хорошей пьесы, поставилъ извѣстныя не новыя пьесы лучшихъ нашихъ писателей. За это Театральный Вѣстникъ и другіе журналы поблагодарили г. Бурдина. Въ послѣдній свой бенефисъ г. Бурдинъ познакомилъ Петербургъ съ восхищавшею цѣлую зиму Москву-матушку комедією г. Сухово-Кобылина. Спасибо, большое спасибо вамъ, молодой артистъ. Театръ въ бенефисѣ 7-го мая былъ полонъ, удивляться не чему, публика хотѣла познакомиться съ комедіей, такъ много надѣлавшей шуму въ Москвѣ, и вмѣстѣ съ тѣмъ желала поблагодарить г. Бурдина, за честное служеніе искусству. Приѣмъ, слѣданный этому артисту при первомъ его выходѣ на сцену, подтверждаетъ наши слова. Но да не думаетъ г. Бурдинъ, что водевили, представленные въ настоящей его бенефисѣ: *Война въ большомъ свѣтѣ* и *Съѣхались и перепутались*, доставили какое нибудь удовольствіе публикѣ. Ни чуть не бывало. Первый публика смотрѣла съ зѣвотою, а отъ втораго большая часть посѣтителей уѣхала. — Лучше бы было, если бы г. Бурдинъ не давалъ этихъ водевилей, а возобновилъ бы что нибудь старое, но изъ произведеній извѣстныхъ писателей. Хотъ на примѣръ «Игроковъ» Гоголя, которые почему то не были даны въ бенефисѣ г. Бурдина въ 1855 г., хотя афиша обѣщала это удовольствіе. А исполнить было возможно, потому что многіе артисты не участвовали въ бенефисѣ 7-го мая, начиная съ г. Мартынова.

Комедія: «Свадьба Кречинскаго» понравилась публикѣ, и

*) Редакція М. и Т. Вѣстника, представляя прежде всего свои отзывы о новыхъ пьесахъ и объ ихъ исполненіи на сценѣ, допускаютъ на страницы своего журнала и мнѣнія другихъ любителей театра, если они высказаны добросовѣстно, съ знаніемъ дѣла, хотя бы даже и не совсѣмъ согласно съ мнѣніемъ постоянныхъ рецензентовъ журнала. Редакція имѣетъ въ виду только одно искусство, устраняя всякія постороннія цѣли, а потому нисколько не считаетъ несообразнымъ представлять разныя мнѣнія о какомъ нибудь новомъ явленіи искусства, твердо убѣжденная, что чрезъ это оно выплываетъ; половица *чѣмъ больше головъ, тѣмъ больше умовъ* прѣмѣнна и здѣсь. Отъ этого нисколько не страдаютъ ни цѣли журнала, ни его постоянные сотрудники. Говоримъ все это для того, чтобы устроить отъ себя упрекъ въ лишномъ противорѣчій, которое *будтобы* встрѣчается на страницахъ М. и Т. Вѣстника. Конечно редакція не можетъ допустить *дѣйствительное* противорѣчіе въ основаныхъ посылкахъ объ искусствѣ вообще, его цѣляхъ, средствахъ и проч.; разныя же мнѣнія, высказанныя разными лицами о какомъ нибудь частномъ явленіи, она не считаетъ за *журнальные* противорѣчія.

не мудрено, пьеса занимательна и старательно была разыграна. Пріятно видѣть, съ какимъ напряженнымъ вниманіемъ зрители слушаютъ умную пьесу, съ какою радостію принимаютъ актеровъ и аплодисментами благодарятъ за трудъ изученія роли и созданіе характера. Выходъ Самойлова въ роли Кречинскаго безспорное доказательство сказаннаго. По нашему мнѣнію, въ новой комедіи два характера авторомъ обдѣлапы съ любовью. Характеръ Кречинскаго, низкаго человѣка и гнуснаго игрока, и Лидіи — пѣжнолюбящей дѣвушки. — Самойловъ былъ вѣренъ своей роли; намъ только не понравилось, что онъ напрасно нѣкоторыя слова произносилъ съ особымъ акцентомъ. Вѣроятно, онъ хотѣлъ выразить этимъ національность Кречинскаго; напрасно: манера, походка, взглядъ — все, все у Самойлова вполне выражало народность представляемаго лица, и потому произношеніе нѣкоторыхъ словъ съ акцентомъ было излишнее. Но какъ вѣрно произнесъ онъ, въ ту минуту, когда плутни его открылись — *сорвалось!* Это слово электрически отозвалось въ сердцахъ слушателей. Г-жа Владимірова хороша была въ первомъ дѣйствіи, и въ послѣдней сценѣ комедіи, при передачѣ Кречинскому настоящей брилліантовой булавки. Видно было, что въ эту минуту Лидія сильно страдаетъ и, не смотря на открывшуюся гнусность Кречинскаго, не можетъ вдругъ погасить къ нему любви своей, подаркомъ булавки желая спасти отъ тюрьмы Кречинскаго — черта вѣрная любящей души. Муромскій и Атуева — лица, не достойныя комедіи, онѣ слишкомъ водевильны, это по нашему мнѣнію вина автора, а можетъ быть г. Григорьева и г-жи Громовой, представлявшихъ эти лица. Въ Москвѣ Муромскаго играетъ г. Щепкинъ и, говорятъ, создалъ его типическимъ, вѣрнымъ, помѣщикомъ и до вѣрчивымъ отцомъ. Онъ скрываетъ длинноту и водевильность сцены съ колокольчикомъ и превосходно ведетъ разговоръ съ Расплюевымъ въ 3-мъ дѣйствіи. Лице Нелькина не довольно вѣрно и ясно очерчено; необходимо было бы, чтобы любовь его къ Лидіи, даже отвергнутая, была болѣе опредѣлительно обозначена, а то онъ является какимъ-то взбалмошнымъ, если не сказать сумасшедшимъ. Мы извиняемся впрочемъ передъ авторомъ въ своихъ сужденіяхъ, мы судимъ о его пьесѣ по первому представленію, мы такъ сказать ловили слова артистовъ на лету, но когда прочтемъ пьесу (надѣемся, что она скоро будетъ напечатана), то повѣримъ свое мнѣніе.

Характеръ Расплюева, по нашему мнѣнію, не вѣренъ. Сочинитель хотѣлъ въ немъ олицетворить низкаго плута и гнуснаго игрока; такое лицо отъ природы должно быть надѣлено умомъ, а отъ обращенія съ людьми, нѣсколько пообтереться. — Расплюевъ же мѣстами говоритъ умно, мѣстами глупо, иногда толкуетъ о вещахъ, извѣстныхъ только образованному человѣку, а иногда не знаетъ очень обыкновеннаго. Разговорный языкъ его слишкомъ низокъ для плута и игрока. Это лицо въ комедіи не привлекаетъ сочувствія и не поселяетъ даже къ себѣ отвращенія, что по нашему мнѣнію требуетъ наше нравственное чувство. Отъ этого все второе дѣйствіе комедіи кажется длиннымъ и чуть не лишнимъ, тѣмъ болѣе, что разговоръ Расплюева съ лакеемъ въ началѣ 3-го дѣйствія объясняетъ то, что про-

исходило во 2-мъ. Отъ этого слуга Кречинскаго долженъ много разглагольствовать.

Г. Бурдинъ старался добросовѣстно исполнить роль Расплюева, но ему не удалось создать живаго лица, какъ г. Садовскому въ Москвѣ. Онъ, говорятъ, неподражаемъ въ этой роли, придавъ ей особенный типическій характеръ.

Музыкальный и Театральный Вѣстникъ, поставивъ себѣ въ обязанность слѣдить за ходомъ представленій Русскаго театра, старается по возможности сообщать читателямъ мнѣнія о всѣхъ замѣчательныхъ спектакляхъ, какъ бенефисныхъ такъ и казенныхъ, когда даются новыя піесы, возобновляются старыя, или играется что-нибудь достойное вниманія публики. Этою возложенною на себя обязанностию журналъ, какъ кажется, уже заслужилъ вниманіе читателей, и мы смѣемъ думать, что листки его въ нѣкоторомъ родѣ будутъ полезны и въ послѣдствіи, для людей любящихъ театръ и слѣдящихъ за его успѣхами. — Какъ въ архивѣ найдутъ они въ немъ справки о минувшемъ ходѣ театра.

Изъ спектаклей минувшаго апрѣля М. и Т. Вѣстникъ не успѣлъ сообщить отзыва о 2-мъ дебютѣ г. Котомина въ роли Кина. Вѣроятно, обиліе заготовленныхъ статей и немнѣніе утѣшительныхъ данныхъ для отзыва были этому причиною. — Драма Кинъ хорошо извѣстна публикѣ, прежде когда-то шла кругло, можно почти сказать, хорошо, нынче же, за исключеніемъ г. Сосницкаго, она разыгрывалась какъ-то вяло и потому неудовлетворительно. Говоря о дебютантѣ, мы должны повторить то же самое, что сказали въ № 9-мъ нашего журнала: новой ролью онъ ничего не прибавилъ къ прежнему, и разница между его первымъ и вторымъ дебютами та, что въ февралѣ театръ былъ полонъ и вызывали г. Котомина при громкихъ аплодисментахъ, а въ апрѣлѣ театръ былъ пустъ и очень пустъ, и вызовы были рѣдки. Нѣтъ, г. Котоминъ, потрудитесь, и тогда не лагерротипомъ, а оригинальнымъ рисункомъ покажитесь публикѣ.

А. П.

Харьковъ. Благородные спектакли всегда были у насъ лучшими спектаклями, потому что въ нихъ каждый разъ принимали участіе люди образованные, истинные любители искусства. Спектакли эти всегда посѣщались многочисленною публикою, въ любви которой къ изящному нѣтъ никакого сомнѣнія, и если при этомъ взять во вниманіе, что благородные спектакли всегда давались съ какою нибудь благотворительною цѣлью, то нисколько нельзя удивляться тѣмъ

цифрамъ, которыя каждый разъ представляютъ намъ собою утѣшительный результатъ подобныхъ благотворительныхъ предпріятій, которымъ всегда такъ энергически сочувствовала харьковская публика. — Впрочемъ если бы благородные спектакли назначались у насъ и безъ всякой даже благотворительной цѣли, каждый посѣщавъ бы ихъ съ величайшимъ удовольствіемъ, зная напередъ, что его тамъ ожидаетъ истинно-высокое наслажденіе.

Спектакль 22-го апрѣля, данный въ пользу Харьковского Дѣтскаго Приюта и бѣдныхъ г. Харькова, былъ пріятнѣйшимъ сюрпризомъ для публики еще и потому, что въ числѣ прочихъ піесъ назначена была комедія графа Соллогуба *Чиповникъ*, о которой такъ много говорили хорошаго и писали *); что основная идея этой піесы «не выдуманна отвлеченно, по взято прямо изъ жизни, какъ современная потребность, какъ такой вопросъ, съ которымъ связаны наше благополучіе, наша нравственность и честь. Нельзя ей не сочувствовать и нельзя не благодарить автора, рѣшившагося напомнить о ней обществу...» Комедія исполнена съ величайшимъ успѣхомъ и была принята публикою съ живѣйшимъ сочувствіемъ и восторгомъ. Затѣмъ исполнены слѣдующія піесы: *Браслетъ и прочее*, комедія въ одномъ дѣйствіи, соч. Барона О. О. Корфа; *Средство выдоять волокитъ*, водевилъ въ одномъ дѣйствіи, соч. Крестовскаго, и наконецъ — *Бабушка и внучка или волшебный напитокъ Калиостро*, водевилъ въ одномъ дѣйствіи, переведенъ съ французскаго. Въ исполненіи этихъ піесъ участвовали: А. В. Флуки, С. И. Касинова и А. П. Карпенко; С. С. Абаза, А. М. и П. М. Щербинины, И. А. Григоровскій и Н. Ш. Гессе.

Слѣдуя чувствамъ собственнаго увлеченія, совершенно согласнаго съ мнѣніемъ публики, мы, полага руку на сердце, съ полнымъ убѣжденіемъ скажемъ, что спектакль 22-го апрѣля былъ составленъ съ большимъ вкусомъ и глубокимъ знаніемъ дѣла: самое же исполненіе до того было отчетливо, вѣрно и прекрасно, что лучшаго не остается желать.

Главною виновницею этого добраго дѣла была супруга г. харьковскаго губернскаго прокурора, А. В. Флуки, при дѣятельномъ содѣйствіи П. М. Щербинина принявшая на себя по исполненію и устройству спектакля всѣ труды и заботы, увѣнчавшіяся полнымъ успѣхомъ. Сборъ спектакля, за всѣми расходами, простирается до 600 р. сер., которые представлены г. начальнику губерніи для употребленія ихъ по желанію благотворителей. (Хар. Губ. Вѣд.)

*) См. № 14 Музык. и Театр. Вѣстника.

ЗАГОРОДНЫЕ ОРКЕСТРЫ.

Въ наше время загородные оркестры составляют почти единственное музыкальное удовольствие наших меломановъ и, дѣйствительно, послѣ сезона Итальянской оперы, послѣ безчисленныхъ концертовъ какъ-то пріятно для отдыха наслаждаться свѣжимъ воздухомъ подъ звуки легкой, неутомимой музыки. По этому я полагаю, главное условие отличнаго загороднаго оркестра — благоразумный выборъ піесъ; слишкомъ серіозной музыкѣ какъ-то неловко на открытомъ воздухѣ, да и самый отчаянный любитель не въ состояніи слушать ее внимательно: легкія увертюры, отрывки изъ балетовъ и балльная музыка должны составлять программу загороднаго концерта. И тутъ необходимъ отличный капельмейстеръ и весьма пріятно встрѣтить опытнаго, образованнаго музыканта, знающаго свое дѣло и въ особенности обладающаго вкусомъ. Тѣмъ еще пріятнѣе встрѣтить капельмейстера-исполнителя, т. е. скрипача, который въ состояніи своимъ смычкомъ воодушевлять оркестръ; но если онъ же притомъ и виртуозъ, — то это просто находка и нѣтъ сомнѣнія, что отъ него можно ожидать много удовольствія. Такое же удовольствіе обѣщаетъ намъ нынѣшнее лѣто Заведеніе Искусственныхъ Минеральныхъ Водъ, подъ управленіемъ неутомимаго и дѣятельнаго распорядителя И. И. Излера. И для нынѣшняго лѣта опъ позаботился приготовить для публики много удовольствія и составивъ отличный оркестръ, ангажировалъ молодаго дѣльнаго капельмейстера Александра Богданова, брата извѣстной нашей танцовщицы. Нельзя не благодарить И. И. Излера во-первыхъ уже за то, что онъ отдалъ преимущество Русскому; но при томъ г. Богдановъ молодой, во всѣхъ отношеніяхъ достойный артистъ и обѣщаетъ намъ много наслажденій. Онъ воспитанникъ Парижской Консерваторіи и видно, что трудился много и съ любовью къ искусству и что онъ замѣчательный природный свой талантъ развилъ прекрасно. Дебютъ его въ прошедшее воскресенье былъ во всѣхъ отношеніяхъ блистательный: русскаго артиста приняли радушно, по-русски. Предъ публикой выступилъ молодой, еще весьма молодой человекъ, или лучше юноша и на

лицахъ многихъ выразились сомнѣніе и недовѣріе. По сей часъ, послѣ первыхъ тактовъ, нельзя было не замѣтить, что этотъ юноша уже опытный капельмейстеръ. полонъ огня, жизни. Съ каждою піекою успѣхъ его возрасталъ; послѣ каждой піесы его громко вызывали, и дѣйствительно подъ его управленіемъ многочисленный оркестръ превосходно исполнилъ различныя музыкальныя произведенія. Но когда г. Богдановъ явился со скрипкою и исполнилъ вариаци Вьетана на мотивы изъ Аскольдовой могилы, восторгъ увеличился и мы убѣдились, что предъ нами отличный виртуозъ.

Игра г. Богданова отличается прекрасною школою, напоминающею намъ его знаменитаго учителя Вьетана; у него широкой смычекъ, много выраженія и энергіи. Повторяю, что этотъ артистъ, такъ успѣшно дебютировавшій, обѣщаетъ намъ много удовольствія какъ капельмейстеръ и исполнитель. Мы будемъ постоянно слѣдить за его успѣхами и постараемся поближе познакомиться съ его талантомъ. Но сегодня мы, свидѣтельствуя только объ успѣхѣ, выразили наши первыя впечатлѣнія, въ послѣдствіи же представимъ подробный разборъ о музыкальной дѣятельности и талантѣ г. Богданова. Нельзя было также не замѣтить чудную скрипку (одинъ изъ лучшихъ инструментовъ, который мнѣ удалось слышать) г. Богданова. Объ этой скрипкѣ расскажу вамъ, читатели, когда нибудь интересную исторію, а пока желаю молодому артисту дальнейшихъ успѣховъ, совѣтую не увлекаться ими и трудиться, да трудиться — искусство не знаетъ предѣловъ. *Ad longam, vitam brevis.*

И такъ въ короткое время мы привѣтствовали появленіе двухъ отечественныхъ замѣчательныхъ талантовъ, сестру и брата. Надежда Богданова уже успѣла сдѣлаться любимицей публики—вѣроятно и Александръ заслужитъ это со временемъ. Семья Богдановыхъ обильна талантами: есть еще младшій братъ — Николай, танцоръ и вмѣстѣ съ тѣмъ музыкантъ, но о немъ послѣ.

М. Р.

Редакторъ М. РАЩАПОРТЪ.

ОБЪЯВЛЕНІЯ.

БОЛЬШАЯ СОНАТА НА ФОРТЕПИАНО,

СОЧИНЕНІЕ

АНТОНА КОНТСКАГО,

ПІАНИСТА ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА КОРОЛЯ ПРУССКАГО.

(Цѣна 2 р. с.)

Его же: 1) «Я люблю сидѣть одна поздно на балконѣ», мазурка, исполненная съ большимъ успѣхомъ Н. В. Самойловою. Цѣна 60 к. сер.

2) «Необходимый руководитель для піаниста». Ежедневныя упражненія на фортепиано. Новое дополненное изданіе, соч. 100, съ русскимъ и французскимъ текстомъ. Цѣна 3 руб. сер.

Вышла въ свѣтъ: Его же: Новая фантазія на мотивы изъ оперы

ТРУЗАДУРЪ.

(Цѣна 2 р. с.)

Всѣ эти сочиненія продаются у г-на Контскаго, на углу Михайловской площади и Инженернаго переулка, въ д. Крыловой, кв. № 33.

ПРЕЙСЪ-КУРАНТЪ

Ш. БЕЖЖЕРА,

ПРИВИЛЕГИРОВАННАГО ФОРТЕПИАННАГО МАСТЕРА

въ С. Петербургѣ,

въ Итальянской улицѣ, противъ Михайловскаго манежа, въ домѣ Певницкаго-Боровницкаго № 25 — 34.

I. Флигеля съ англійскою механикою.

Флигель въ 6 ³ / ₄ октавъ красного дерева . . .	525 р. с.
— — — — орѣховаго дерева . . .	575 —
— — — — палисандроваго . . .	600 —

Флигель въ 7 октавъ красного дерева . . .	575 р. с.
— — — — орѣховаго дерева . . .	625 —
— — — — палисандроваго . . .	650 —

II. Концертныя флигеля.

Флигель въ 6 ³ / ₄ октавъ красного дерева . . .	550 р. с.
— — — — орѣховаго дерева . . .	600 —
— — — — палисандроваго . . .	625 —
— — — — 7 — — — — красного дерева . . .	600 —
— — — — орѣховаго дерева . . .	650 —
— — — — палисандроваго . . .	675 —
— — — — за укладку . . .	20 —

ВЪ МАГАЗИНѢ

ВАСИЛІЯ ДЕНОТКИНА,

на Невскомъ проспектѣ, въ домѣ Демилова, противъ Александринскаго театра, поступили въ продажу:

НОВЫЕ И ЛЮБИМЫЕ ТАНЦЫ КАПЕЛЬМЕЙСТЕРА

ИВАНА ШТРАУСА,

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО.

	Коп.
Explosions-Polka. op. 43	30
Scherz-Polka. op. 72	30
Warschauer-Polka. op. 84	30
Hermann-Polka. op. 91	40
Vivat-Quadrille. op. 103.	60
Blumenfest-Polka. op. 111	30
Melodien-Quadrille. op. 112	60
Annen-Polka. op. 117	30
Freuden-Gruss-Polka. op. 127	30
Aescular-Polka. op. 130	30
Wiedersehen-Polka. op. 142	30
La Viennoise. Polka-Mazurka. op. 144	40
Bürger-Ball-Polka. op. 145	40

Гг. иногородные благоволятъ адресовать свои требованія на имя ВАСИЛІЯ ДАНИЛОВИЧА ДЕНОТКИНА, въ С-Петербургѣ. Выписываемыя ноты (гдѣ бы то ни было изданныя) будутъ высылаемы съ первою почтою.