

# МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВѢСТНИКЪ.

ГОДЪ ПЕРВЫЙ.

№ 25.

24 ЮНЯ 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.

о дѣлка принимается въ Редакціи Журнала, находящейся въ С. Петербургѣ, въ Офицерской улицѣ, близъ Большаго Театра, въ домѣ Китнера кв. № 33., въ книжныхъ магазинахъ П. Ратькова и Давыдова, и въ музыкальномъ магазинѣ П. Лонгольда въ Москвѣ.

*Содержаніе*: Конкурсъ для драматическихъ сочиненій по случаю столѣтняго юбилея Русскаго Театра. — Сочиненіе о греческой церковной музыкѣ. — Иностранннй вѣстникъ. — Рптъмъ, какъ спорное слово (А. Сѣрова). — Харьковскій театръ въ 1816 году. — Петербургскій вѣстникъ. — Историческій очеркъ театральнаго искусства на Западѣ, преимущественно въ Германіи.

## КОНКУРСЪ

### ДЛЯ ДРАМАТИЧЕСКИХЪ СОЧИНЕНІЙ

ПО СЛУЧАЮ СТОЛѢТНЯГО ЮБИЛЕЯ РУССКАГО ТЕАТРА.

30-го августа нынѣшняго года исполнится сто лѣтъ существованія Русскаго Театра \*). Дирекція Императорскихъ Театровъ, въ слѣдствіе Высочайшаго Его Императорскаго Величества соизволенія, предлагаетъ гг. русскимъ литераторамъ написать піесу, именно для этого событія (*une piéce de circonstance*).

Для разсмотрѣнія такихъ піесъ, учреждается при Дирекціи Императорскихъ Театровъ комитетъ изъ находящихся въ Петербургѣ извѣстныхъ литераторовъ и другихъ лицъ, которымъ и ввѣрится выборъ лучшаго изъ присланныхъ на конкурсъ драматическихъ сочиненій. Избранное комитетомъ сочиненіе

\*) Извѣстно, что Указъ Императрицы Елисаветы Петровны объ учрежденіи Императорскаго Театра обнародованъ 30-го августа 1756.

будеть представлено въ день столѣтняго юбилея Русскаго Театра, 30-го августа, на Петербургской или Московской сценѣ.

За избранную такимъ образомъ піесу назначается премія въ *пятьсотъ* рублей серебромъ, независимо отъ выгодъ и правъ, которыя обыкновенно предоставляются авторамъ піесъ, исполняемыхъ на Императорскихъ Театрахъ.

Только тѣ піесы допускаются на конкурсъ, содержаніе которыхъ будетъ имѣть непосредственное отношеніе къ празднуемому событію, по какому бы плану и въ какомъ бы объемѣ ни были онѣ написаны.

Піесы должны быть доставлены, не позже 1-го августа, въ Канцелярію Директора Императорскихъ Театровъ, въ С. Петербургѣ, съ означеніемъ на пакетѣ, что въ немъ находится драматическое сочиненіе, предназначенное для конкурса.

Эти сочиненія должны присылаться безъ надписи именъ авторовъ, съ эпитаграмомъ или девизомъ; имена же авторовъ должны находиться въ особенныхъ, приложенныхъ къ піесѣ, наглухо заклеенныхъ пакетахъ.

Піесы, которыя окажутся неудобны-

ми къ представленію, будутъ возвращаемы авторамъ, по предъявленіи ими девизовъ или эниграфовъ.

### СОЧИНЕНІЕ О ГРЕЧЕСКОЙ ЦЕРКОВНОЙ МУЗЫКѢ.

Наше драгоценное книгохранилище, Имп. Публ. Библиотека, недавно приобрѣло весьма замѣчательное для церковнаго пѣснопѣнія сочиненіе, подъ заглавіемъ: *Сочиненіе о Греческой церковной музыкѣ*; оно принесено въ даръ г. Стасовымъ (Влад.), при письмѣ на имя г. Директора библиотеки, барона М. А. Корфа, нижеизлагающаго содержанія:

«Означенное сочиненіе о Греческой церковной музыкѣ, извѣстное подъ именемъ «Святоградца» (*Ἀγιοπολίτης*), находится въ Греческомъ рукописномъ сборникѣ Парижской публичной библиотеки in 8°, № 360, и до сихъ поръ не извѣстно въ Европѣ ни одного другаго списка его. Писано оно на хлопчатой бумагѣ, и происходитъ изъ Кольбертова собранія; въ каталогѣ Парижской публичной библиотеки «Святоградецъ» (4-й номеръ сборника) обозначенъ слѣдующимъ образомъ: «Anonymi tractatus Ἀγιοπολίτης inscriptus, ubi de musica Graecorum ecclesiastica. Finis desideratur. Is codex saeculo XIV videtur exaratus», т. е. «Трактатъ неизвѣстнаго, «Святоградецъ» называемый, о Греческой церковной музыкѣ. Конца не достаетъ. Принадлежитъ, кажется, XIV-му столѣтію».

Названіе «Святоградца» присвоено этому сочиненію на основаніи первыхъ словъ его текста. Вотъ они: «Книга *Святоградецъ*, состоящая изъ нѣсколькихъ музыкальныхъ методовъ. Святоградецъ онъ называется потому, что заключаетъ въ себѣ сочиненія нѣкоторыхъ святыхъ и подвижниковъ, прославившихся жизнью въ святомъ градѣ Иерусалимѣ, (составлена) Козмою и Иоанномъ Дамаскинымъ стихотворцами».

Фабрицій приписывалъ сочиненіе этого трактата св. Андрею Критскому (Т. III, стр. 654, изд. Гарьское), но въ повѣннее время ученый Венсанъ (Vincent), въ знаменитомъ сочиненіи своемъ о древнѣ-Греческой музыкѣ, помѣщенномъ въ XVI томѣ «*Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du roi*», изложилъ другое мнѣніе о нашемъ трактатѣ (изъ котораго привелъ 5 отрывковъ, относящихся до музыки древнихъ Грековъ). Вотъ его слова (стр. 259): «Редакція этой компіляціи, которой кажется нѣтъ другаго экземпляра, по всей вѣроятности, относится не ко времени Иоанна Дамаскина, а ко временамъ позднѣйшимъ» (здѣсь учать о 10 гласахъ, между тѣмъ какъ Иоанномъ Дамаскинымъ положено было 8 музыкальныхъ гласовъ или топовъ); «но здѣсь важно замѣтить то обстоятельство, что многіе отрывки сочиненія относятся ко временамъ болѣе древнимъ. Что касается до автора, то это, по Фабрицію, патріархъ Андрей Критскій; но на чемъ это мнѣніе основано? Доказательствъ никакихъ нѣтъ здѣсь для подкрѣпленія его.

Многіе писатели о церковной музыкѣ носили названіе Святоградца, каковы Сергій Святоградецъ, Стефанъ Святоградецъ (см. Villoteau, de l'état actuel de la musique en Egypte, II partie, ch. IV), и быть можетъ можно было бы съ большею основательностью приписать одному изъ нихъ настоящее сочиненіе, тѣмъ болѣе, что св. Андрей Критскій, скончавшійся въ началѣ VIII столѣтія, вѣроятно, мало зналъ св. Иоанна Дамаскина».

Узпавъ изъ отзыва Венсана о существованіи этого трактата, столь важнаго для нашей исторіи музыки, я желалъ имѣть его потому, что, занимаясь въ настоящее время приготовленіемъ для печати сочиненія *О церковномъ пѣніи и церковныхъ хорахъ въ Россіи*, я надѣялся разъяснить съ его помощью многіе трудные вопросы и подробности, тѣмъ болѣе, что всѣ свѣдѣнія объ источникѣ нашей церковной музыки — о средневѣковой музыкѣ греческой, такъ скудны и недостаточны. По моей просьбѣ, А. Н. Демидовъ поручилъ своему агенту въ Парижѣ снять для меня вѣрную копию съ манускрипта, что и было исполнено въ Парижской публичной библиотекѣ Грекомъ *Синсомо*, занимающимся въ Парижѣ исключительно списываніемъ для иностранцевъ разныхъ греческихъ манускриптовъ. Если списаніе этого манускрипта было сопряжено съ большими затрудненіями по причинѣ значительной испорченности рукописи (особливо внизу листовъ, отъ сырости и крысъ), и трудности разбирать средневѣковой греческій почеркъ, то еще больше затрудненій представилось при переводѣ рукописи на русскій языкъ: потому что трактатъ этотъ писанъ языкомъ, который по большей части равно удаленъ отъ древне-греческаго классическаго языка, и отъ ново-греческаго, современнаго намъ. Но молодой нашъ эллинистъ, Г. С. Деступисъ, посвятившій себя изученію Византійской исторіи и литературы, по этому самому былъ въ особенности способенъ заяться этою трудною задачею, что и выполнилъ по моей просьбѣ. Значительные пропуски, встречаемые въ текстѣ вслѣдствіе его порчи, необыкновенно затрудняли переводъ, къ чему присоединялся еще безконечно-сложный и схоластическій языкъ, музыкальные термины въ высшей степени изысканные и хитросплетенные. Не смотря на все это, Г. С. Деступисъ успѣшно исполнилъ предпринятое дѣло, такъ что я могъ извлечь для своего сочиненія весьма много важнѣйшихъ свѣдѣній. Но такъ какъ я твердо убѣжденъ, что въ настоящее время много просвѣщенныхъ умовъ занимаются любопытнымъ вопросомъ о нашей церковной музыкѣ, и такъ какъ по личному опыту убѣдился, что сколько велико богатство музыкальныхъ документовъ русскаго церковнаго пѣснопѣнія, начиная съ отдаленнѣйшаго времени (Императорская публичная библиотека заключаетъ въ себѣ по части такъ называемыхъ *крюковыхъ нотъ* неогнѣнныя сокровища, весьма многочисленныя, начиная съ XI вѣка), — столько же велика бѣдность первоначальныхъ греческихъ источниковъ, — то по всему этому я и рѣшился принести въ даръ нашей славной, столько справедливо-знаменитой Императорской публичной библиотекѣ, настоящей *списокъ съ рѣдкаго и единственнаго въ мірѣ манускрипта*, трактующаго о греческой цер-

ковной музыкѣ, почти во всѣхъ частяхъ ея. Здѣсь мы находимъ учение: о интервалахъ, о тонахъ (или гласахъ) — часть столько темная и запутанная въ наше время, — о мелодіи, о модуляціи, о діапазонѣ или размѣрѣ голоса, (сопрано, альты, тенора и баса) и проч., и вообще о всѣхъ тѣхъ существеннѣйшихъ вопросахъ нашей церковной музыки и музыки греческой (изъ которой она произошла), о коихъ мы до сихъ поръ такъ мало знаемъ.

Считая себя счастливымъ, что могу къ прочимъ многочисленнымъ рѣдкостямъ Императорской публичной библиотеки приложить свою ленту, осмѣливаюсь надѣяться, что постоянная копія съ парижскаго манускрипта обратитъ на себя серьезное вниманіе всѣхъ, кто въ нашемъ отечествѣ занимается въ настоящее время исторіею и теоріею нашей церковной музыки, и что она послужитъ важнѣйшимъ документомъ для изслѣдованій, въ особенности же для сравненія съ музыкальными грамматиками и музыкальными руководствами греческаго церковнаго пѣнія, которыхъ мы до сихъ поръ знаемъ такъ мало. Для облегченія будущихъ изыскателей считаю не лишнимъ указать ихъ здѣсь:

1) Грамматика Греческая, приложенная въ видѣ «fac simile», снятая съ греческой музыкальной рукописи, при второмъ томѣ отличнаго сочиненія Герберта: «De cantu et musica sacra». Въ Императорской публичной библиотекѣ есть эта самая грамматика въ видѣ рукописи (№ 28 по каталогу г. Муральта).

2) Изложеніе греческаго ученія о теоріи и практикѣ музыки и пѣнія у Villoteau, mémoire sur l'état actuel de la musique en Egypte, въ Наполеоновскомъ Description de l'Égypte. Здѣсь мы встрѣчаемъ много важнаго и любопытнаго, но французскій вѣтранный, запосчивый и хвастливый характеръ завлекъ автора въ безчисленное множество грубѣйшихъ ошибокъ и промаховъ.

3) Изданное въ Парижѣ, въ 1821 году, сочиненіе: *Εισαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ практиκὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.*

4) Изданное въ Константинополѣ, въ 1842, сочиненіе: *Κρητὶς τοῦ θεωρητικῆς καὶ практиκῆς τῆς ἐκκλ. μουσικῆς, παρὰ Θεόδωρου Παπᾶ.*

Къ сожалѣнію, въ Императорской публичной библиотекѣ не достаетъ двухъ послѣдне-названныхъ сочиненій.

Въ заключеніе прибавлю здѣсь, что, по всей вѣроятности, первоначальная греческая музыкальная грамматика, какъ мы встрѣчаемъ ее въ Византіи, была составлена знаменитымъ *Іоанномъ Кукузелемъ*, византійскимъ пѣвцомъ и капельмейстеромъ XIII и XIV вѣка. Объ этомъ загадочномъ лицѣ нѣтъ никакихъ достаточныхъ свѣдѣній (см. Ламбеція и Фабриція съ ихъ указаніями), но ссылокъ на него, на его сочиненія и его музыкальное руководство, мы встрѣчаемъ необыкновенно много, о чемъ я и надѣюсь подробно говорить въ своей исторической части сочиненія о русскомъ церковномъ пѣніи.

(Изъ Журн. Мин. Нар. Просв.).

## ИНОСТРАННЫЙ ВѢСТНИКЪ.

Открытие памятника Бетховена въ Бостонѣ. — Засѣданіе общества фортепیانыхъ мастеровъ; единство камертона. — Концертъ контр-басиста Воттезини. — Годичное засѣданіе Орфеона. — Опера и балетъ въ Лондонѣ. — Разныя извѣстія.

Въ Бостонѣ поставленъ памятникъ Бетховену.

Это первый памятникъ артисту въ новомъ свѣтѣ. При открытіи его конечно нельзя было ожидать ничего особеннаго относительно музыки, нельзя ожидать трехдневнаго праздника съ банкетомъ и рѣчами и вообще всего, что бываетъ въ подобныхъ случаяхъ въ Европѣ, но все-таки можно было рассчитывать на праздникъ, въ которомъ примутъ участіе всѣ жители города.

Между тѣмъ многіе даже не знали, что будетъ праздникъ въ честь Бетховена и кто такой былъ Бетховенъ. На канунѣ дня, назначеннаго для праздника, не оказалось никакого движенія въ парижскомъ народонаселеніи, не было экстренныхъ поѣздовъ на желѣзныхъ дорогахъ и вообще не было видно никакихъ особенныхъ приготовленій къ торжеству. Музыкальная программа праздника обѣщала исполненіе нѣсколькихъ отрывковъ изъ сочиненій Бетховена: тутъ была часть 9-й симфоніи, часть Фиделіо, не много изъ concerto для скрипки, устарѣлая пьеса Christ aux Oliviers и наконецъ одно почти нѣбное сочиненіе: фантазія для фортепiano съ хорами и съ аккомпаниментомъ оркестра, раздѣленная впрочемъ при исполненіи на нѣсколько частей. 9-ю симфонію намѣревались играть безъ четвертой части. Въ назначенный вечеръ въ залѣ оказалось множество пустыхъ мѣстъ; однако всѣ бывшіе тутъ имѣли выраженіе полнаго и чистосердечнаго довольства.

Статуя Бетховена сдѣлана американскимъ художникомъ Кравфордомъ, отказавшимся отъ всякаго вознагражденія за работу. Это — благородное произведеніе искусства, полное живѣйшаго художественнаго чувства. Издали оно напоминаетъ Вольтера а вблизи — Шиллера. Впрочемъ знатоки увѣряли, что дѣйствительно сходство съ Бетховеномъ будетъ увеличиваться по мѣрѣ того, какъ бронза будетъ дѣлаться отъ времени темнѣе. Кравфордъ изобразилъ молодого идеальнаго Бетховена, держащаго въ рукахъ 9-ю симфонію. Статуя, оркестръ и пѣвцы были изобильно украшены цвѣтами. Четвертая часть 9-й симфоніи дѣйствительно не была исполнена въ этотъ вечеръ; говорятъ, что она будетъ сыграна въ послѣдствіи. —

Въ концѣ прошедшаго мѣсяца было въ Парижѣ засѣданіе фортепیانыхъ мастеровъ. Въ это засѣданіе были приглашены многіе артисты, композиторы и ученые. Предметомъ разсужденій былъ вопросъ объ единствѣ камертона; этотъ вопросъ принадлежитъ къ числу самыхъ важныхъ музыкальных вопросовъ настоящаго времени и потому къ разсужденію объ немъ, кромѣ упомянутыхъ особъ были приглашены всѣ главные производители духовыхъ инструментовъ и даже нѣсколько лучшихъ писателей о музыкѣ. Собраніе было многочисленно и разсужденія имѣли самый сильный интересъ, не смотря на отсутствіе многихъ знаменитостей искусства и производства инструментовъ.

Замѣчательно, что никто изъ присутствовавшихъ арти-

стовъ и представителей не высказалъ никакого возраженія противъ предмета засѣданія, т. е. противъ важности установить однообразный и неизмѣнный камертонъ; напротивъ того каждый старался доказать важность вопроса доводами и замѣчаніями одно важнѣе другаго. Сравненіе различныхъ камертоновъ, принадлежавшихъ къ различнымъ эпохамъ, показало, что *la* парижскихъ оркестровъ возвысилось въ теченіе столѣтія болѣе чѣмъ на одинъ тонъ. Это возвышеніе произошло преимущественно въ первые двадцать—пять или тридцать лѣтъ нынѣшняго столѣтія; России всего болѣе способствовалъ такому возвышенію, и именно тѣмъ, что привезъ изъ Италіи камертонъ болѣе высокій, чѣмъ какой употребляли въ то время въ оперѣ и въ италіянскомъ театрѣ.

Если бы это стремленіе къ возвышенію происходило повсюду равномѣрно, если бы камертонъ всѣхъ лирическихъ театровъ былъ повсюду одинаковъ, то зло было бы еще не такъ велико; но къ несчастію тогда какъ и до сихъ поръ не было опредѣленной звучной мѣры, по которой мы могли бы вездѣ одинаково настраивать наши инструменты. Такимъ образомъ въ одно и то же время въ Парижѣ пѣли въ одномъ тонѣ, а въ Бордо въ другомъ; къ несчастію дѣло находится въ томъ же положеніи до сихъ поръ, какъ это было доказано многими свидѣтельствами въ засѣданіи, о которомъ идетъ рѣчь. Въ настоящую эпоху Парижане не только не могутъ согласовать своихъ инструментовъ съ инструментами Лілля или Бордо, но даже не въ состояніи согласоваться между собою.

По поводу неудобствъ, происходящихъ отъ этой неопредѣленности и несходства камертоновъ въ различныхъ городахъ, г. Бессонъ, производитель мѣдныхъ инструментовъ, представилъ собранію слѣдующій замѣчательный фактъ. Однажды его пригласили въ Брюссель, чтобы снабдить духовыми мѣдными инструментами одинъ изъ тамошнихъ военныхъ оркестровъ. Г. Бессонъ поспѣшно уложилъ свои лучшіе инструменты и поѣхалъ въ Бельгію. По прибытіи его на мѣсто, когда дѣло дошло до настраиванія инструментовъ, оказалось, что деревянные духовые инструменты оркестра не могли согласоваться съ привезенными мѣдными инструментами: разница между тѣми и другими доходитъ до полутона. Всякій другой мастеръ пришелъ бы въ отчаяніе; но г. Бессонъ поступилъ благоразумнѣе. Онъ взялъ инструменты, исправилъ ихъ по бельгійскому камертону и тѣмъ спасъ честь французскаго производства.

Г. Триеберъ рассказалъ совершенно подобный случай: три инструмента его работы были посланы имъ въ Италію и потомъ возвращены, потому что ихъ нельзя было настроить одинаково съ прочими инструментами того оркестра, для котораго они были выписаны. Г. Монталъ привелъ нѣсколько такихъ же примѣровъ и наконецъ г. Лимонаръ упомянулъ о томъ, что въ прошломъ году на выставкѣ одинъ изъ мастеровъ имѣлъ инструменты, настроенные по тремъ различнымъ камертонамъ. Г. Лиссажу, авторъ превосходнаго сочиненія о камертонѣ, и многіе другіе говорили одинъ за другимъ и всѣ приводили самые важныя и рѣшительныя доводы въ пользу установленія однообразной музыкальной мѣры.

Въ заключеніе, г. Саваръ, президентъ общества, соединилъ въ одно цѣлое все сказанное въ засѣданіи и поблагодарилъ всѣхъ постороннихъ особъ за участіе ихъ въ разсужденіяхъ и за помощь, оказанную ими обществу сообщеніемъ своихъ ученыхъ наблюденій. —

При этомъ было рѣшено учредить комитетъ для составленія отчета о современномъ состояніи разбираемаго вопроса и для опредѣленія средствъ достичь рѣшенія, согласнаго съ потребностями искусства и музыкальныхъ инструментовъ. Комитетъ составленъ изъ слѣдующихъ лицъ: Лиссажу, Адрианъ де Ла Фажъ, Бессонъ, Триеберъ Бодень, Фарранъ, Дебэнъ, Франшъ и Жиакомелли.

Въ четвергъ 12 іюня въ Парижѣ давалъ концертъ знаменитый контр-басистъ Боттезини. До сихъ поръ этотъ артистъ игралъ въ Парижѣ только въ концертахъ другихъ артистовъ; но по желанію многочисленныхъ почитателей его удивительнаго таланта, онъ пріехалъ изъ Лондона и несмотря на канкуллярныя жары, опустошающіе залы театровъ, объявилъ о своемъ концертѣ въ залѣ Вантадуръ. Было многочисленное собраніе любителей и особъ высшаго круга.

Боттезини игралъ всего два раза. Сказать, замѣчаетъ одна газета, что онъ очаровалъ, увлекъ, привелъ въ энтузіазмъ своихъ слушателей, значило бы повторять то, что приходится говорить каждый разъ, когда дѣло идетъ объ этомъ знаменитомъ артистѣ. *Concertino* его сочиненія, сыгранное имъ въ концертѣ, оказалось образцомъ изобрѣтенія и знанія инструментовки. Болѣе десяти разъ слушатели прерывали его единодушными рукоплесканіями. Потомъ онъ сыгралъ Венеціанскій карнавалъ съ такимъ жаромъ и увлеченіемъ, что всѣ слушатели пришли въ восторгъ и единогласно потребовали повторенія піесы.

Боттезини хотѣлось также отличиться своимъ собственнымъ произведеніемъ; кантата его для хора и оркестра, подъ названіемъ *Raix et Avenir*, вполне заслужила тѣ знаки одобренія, съ которыми она была встрѣчена. Въ этомъ произведеніи нѣтъ недостатка въ вдохновеніи; обдѣлка, непримѣтная для поверхностнаго взгляда, еще болѣе возвышаетъ мелодическую мысль сочиненія. Кантату пѣли Г-жи д'Ангри и Фрецолини и г-нъ Баллестра-Галли: эффектъ піесы былъ поразительный.

Фрецолини пѣла въ этотъ вечеръ пять разъ, то одна, то съ Вентеромъ, превосходнымъ баритономъ, недавно пріѣхавшимъ изъ Америки, то съ Ангри, то съ Баллестра. Моцартъ, Россини, Беллини, Верди, попеременно давали поводъ блистать ея разнообразному, симпатическому, очаровательному таланту. Рѣдко случалось, чтобы пѣвица была болѣе расположена пѣть роль Леоноры изъ Трубадура и за то рѣдко она производила такой огромный эффектъ.

Г-жа д'Ангри, хотя уже давно извѣстная въ Парижѣ, удивила всѣхъ. Она была превосходна въ каватинѣ изъ Семпирамиды и въ *gondo* оперы Ченерентола. Ея удивительный контральто очаровывалъ и трогалъ сердца; въ пѣніи было много души и стиля. Обѣ пѣвицы были много разъ вызываемы и осыпаны букетами: торжество ихъ было полное.

Эрнестъ Любекъ сыгралъ концертъ Вебера съ оркестромъ и былъ принятъ съ большимъ одушевленіемъ. Этотъ артистъ занимаетъ высокое мѣсто въ общественномъ мнѣніи и одолженъ тѣмъ оригинальности своихъ произведеній и своего исполненія. —

Годичное засѣданіе Орфеона, находящагося подъ управленіемъ г-на Шарля Гуню (Gounod), происходило въ Циркѣ-Наполеонъ въ воскресенье 8-го Іюля. Какъ всегда, многочисленная публика наполнила обширный амфитеатръ задолго до времени, назначеннаго программу. Тутъ были: президентъ сената, префектъ сенскаго департамента, всѣ правительственныя особы Парижа и цѣлая толпа политическихъ, литературныхъ и музыкальныхъ знаменитостей.

Программа концерта, гдѣ находилось нѣсколько произведеній композиторовъ шестнадцатаго столѣтія, представляла тѣмъ самымъ значительныя трудности хористамъ Орфеона, которымъ рѣдко приводилось имѣть дѣло съ музыкою этого рода. Впрочемъ исполненіе этихъ піесъ было вполне удовлетворительно. Нельзя также не похвалить строгаго выбора піесъ; публика и исполнители вполне могутъ совершенствоваться свой вкусъ на подобныхъ великихъ произведеніяхъ искусства.

По окончаніи первой части концерта, Орфеонисты чрезъ посредство своего директора просили у сенскаго префекта позволеніе сдѣлать сборъ въ пользу пострадавшихъ отъ наводненія, что и было вмѣ позволено посреди громкихъ вопианій собравшейся публики. Всѣ бывшіе въ концертѣ съ души отвѣчали на этотъ трогательный призывъ, и собранная сумма безъ сомнѣнія послужитъ въ пользу нѣсколькихъ несчастныхъ жертвъ наводненія. —

Въ прошедшемъ 1855 году во Франціи вышло 4105 музыкальныхъ сочиненій, 8235 книгъ и 2857 гравюръ и литографій. На Лондонской оперной сценѣ въ настоящее время блеститъ новая звѣзда, уже успѣвшая затмить своимъ блескомъ всѣ дрігя. Эта звѣзда — Г-жа Марія Пикколомини. Она ослѣпляетъ, очаровываетъ, магнетизируетъ въ *la Traviata* Верди во англійскую аристократію, которая толпою стремится къ Королевскому театру, чтобы восхищаться этимъ чудеснымъ талантомъ.

Она происходитъ отъ одной изъ знатныхъ италійскихъ фамилій, изъ среды которой Италія имѣла много славныхъ вожей и почтенныхъ прелатовъ. Біографы повой пѣвицы говорятъ, что она съ малолѣтства выказывала рѣшительный вѣкъ къ музыкѣ. Едва она начала лепетать, какъ въ ней появилась настоящая потребность пѣнія. По мѣрѣ того, какъ она росла, то, что прежде было инстинктомъ, дѣлалось счастіемъ. Но сколько препятствій пришлось ей побѣдить, чтобы достигъ своего торжества! Она должна была бороться противъ всего своего семейства, которое не хотѣло, чтобы имъ Пикколомини сдѣлалось предметомъ любопытства италійской публики; одинъ изъ близкихъ ея родственниковъ, кардиналъ Патрици (нынѣ папскій легатъ въ Парижѣ), предлагалъ ей въ приданое полмилліона франковъ, если она откажется отъ намѣренія вступить на театр.

Молодая графиня Марія не хотѣла ничего слушать. Поддаваемая невидимымъ геніемъ, руководящимъ избра-

ныхъ для славы, она приняла первый предложенный ей ангажементъ, и менѣ чѣмъ въ три года, побѣдоносно прошла всѣ главныя сцены Италіи. Флоренція, Венеція, Болонья, Верона, Туринъ — попеременно встрѣчали знаменитую пѣвицу восторженными криками и съ вѣнками въ рукахъ.

Теперь она находится въ Лондонѣ и поетъ на одномъ изъ обширнѣйшихъ театровъ Европы. Англичане отъ нея въ полнѣйшемъ восторгѣ. Каждый разъ, когда даютъ *la Traviata*, приходится отказывать многимъ, желающимъ получить билеты, не смотря на то, что театръ можетъ вмѣстить въ себѣ болѣе 3000 слушателей и что цѣна за мѣста значительно увеличена. Въ гостиницахъ Лондона только и говорятъ, что о г-жѣ Пикколомини и даже имя Джени Линдъ начинаетъ исчезать изъ памяти подъ вліяніемъ имени маленькой италійской графини. Всѣ лондонскія газеты наполнены похвалами. Вотъ что говоритъ одна изъ нихъ: Марія Пикколомини очень мала ростомъ, но изящна, гибка и симпатична до невѣроятности; все въ ней дышетъ граціею и гармоніею. Ея измѣнчивое лицо попеременно отражаетъ то самую живую радость, то самую глубокую задумчивость. Ея большіе, голубые глаза производятъ дѣйствіе магнетизма, когда блестятъ радостью и когда выражаютъ печаль. Душа ея походитъ на лиру, которая звучитъ въ отвѣтъ на всѣ чувства, а звуки вылетаютъ изъ ея груди, какъ мелодическое эхо ея души. Можно сказать безъ преувеличенія, что она имѣетъ мелодію въ своемъ взглядѣ и слезы слышатся въ ея голосѣ. По этому ей мало рукоплескать; на нее должно смотрѣть, какъ на «истинное чудо природы и искусства». Это названіе дано ей однимъ изъ лондонскихъ журналовъ, наиболѣе скупымъ на похвалы италійскимъ артистамъ. Будущею зимою она будетъ пѣть на Италійскомъ театрѣ въ Парижѣ.

На томъ же счастливомъ театрѣ въ Лондонѣ давали недавно очень хорошенкій балетъ подъ названіемъ *Manola*, въ которомъ двѣ молодыя танцовщицы имѣли самый блистательный успѣхъ. Первая изъ нихъ г-жа Роза Гиро (*Guidaud*), пріѣхавшая изъ Россіи, ангажированная въ оперу. Въ настоящее время она пользуется огромною популярностію во всѣхъ аристократическихъ гостиницахъ Лондона. Другая балетная очаровательница настоящаго сезона — г-жа Клара Галби (*Galby*), первая танцовщица театра Сен-Мартенскихъ воротъ; она блистательно исполнила свою роль въ новомъ балетѣ; серьезныя занятія дали ей возможность достигъ большаго совершенства въ своемъ искусствѣ.

За большой успѣхъ въ балетѣ *Manola*, всѣ хореографическая труппа королевскаго театра была приглашена на роскошный праздникъ, данный лордомъ Уардомъ въ его отелѣ по случаю заключенія мира. Большой фейерверкъ и банкетъ на тысячу персонъ — были главными частями праздника. Всѣ французскіе артисты были въ числѣ приглашенныхъ и занимали мѣста на ряду съ самыми знатными особами Англии. Актриса *Ристори*, изъ которой враги Рашели хотѣли сдѣлать ей соперницу, явилась въ Лондонѣ на Коvent-Гарденскомъ театрѣ въ роли Медей. Трудно еще ска-

зять объ ея успѣхахъ и талантѣ, потому что изъ всѣхъ отзывовъ одинъ противорѣчитъ другому. —

Въ газетѣ *Soirier* пишутъ, что Россіи прибылъ въ Стразбургъ въ субботу 14-го іюня и былъ предметомъ торжества, тѣмъ болѣе для него пріятнаго, что оно было вовсе неожиданно. Около 9-ти часовъ вечера, всѣ артисты оркестра, множество любителей и хористы явились подъ окнами квартиры великаго маэстро и тамъ, подъ управленіемъ г-на Гассельмана, при свѣтѣ факеловъ, исполнили увертюру Севильскаго цирюльника; вслѣдъ за тѣмъ хористы спѣли хоры изъ оперы Графъ Ори съ акомпаниментомъ оркестра и изъ *Enfants de Paris* безъ акомпанимента. Въ заключеніе была сыграна великолѣпная увертюра изъ Вильгельма Телля. Огромная толпа тѣснилась на улицѣ и передъ домомъ; продолжительные крики «*vive Rossini!*» раздавались нѣсколько разъ.

Знаменитый артистъ сначала стоялъ на балконѣ второго этажа, а потомъ сошелъ въ большую нижнюю залу. Изъ Стразбурга Россіи отправляется на Вильдбаденскія воды.

22-го мая въ Германіи происходило первое представленіе оперы Дориа, *Nibelungen*. Съ перваго раза это произведеніе заняло самое почетное мѣсто въ репертуарѣ, а послѣдующія представленія еще болѣе утвердили ея первыи успѣхъ. При каждомъ представленіи этой оперы театръ былъ полонъ, и каждый разъ публика выказывала несомнѣнные знаки своего удовольствія. *Nibelungen* имѣли такой же успѣхъ въ Веймарѣ, Кенигсбергѣ и Бреславлѣ.

Новая опера Дориа *Ein Tag in Russland* основана на французскомъ либретто, передѣланномъ Грюнбандомъ. —

Г. Редеръ, прежній директоръ Берлинскаго театра, началъ издавать новую театральную газету. Въ Вѣнѣ положено также издавать ежемѣсячный театральный и музыкальный журналъ.

При православномъ богослуженіи, происходившемъ въ Сан-Суси въ присутствіи Императора Александра Николаевича и Императрицы Александры Феодоровны извѣстный Берлинскій *Домхоръ* исполнилъ на русскомъ языкѣ многія церковныя сочиненія Бортиянскаго.

Извѣстный любитель искусства и виолончелистъ, Графъ Матвей Вильгорскій, прибылъ въ Берлинъ въ началѣ этого мѣсяца.

Музыкантъ и композиторъ Лепетницкій изъ Петербурга чрезъ Берлинъ пріѣхалъ въ Вѣну.

Г. Дамке, корреспондентъ С. Петербургскихъ Вѣдомостей, такимъ образомъ отзывается о музыкальныхъ композиціяхъ князя Юсупова, о которыхъ теперь публикуютъ въ Парижѣ (см. № 22 М. и Т. В.): «Твореніе князя Юсупова весьма богато идеями. Эти идеи всегда пріятны, часто запечатлѣны чрезвычайною свѣжестью и изяществомъ, но ни одна изъ нихъ не напоминаетъ, что авторъ этого сочиненія Русскій. Очень жаль. Не мудрено, что произведенія композиторовъ французскихъ, нѣмецкихъ, италіянскихъ не посятъ на себѣ никакого національнаго отпечатка, потому что въ каждой изъ этихъ націй все, что было индивидуальнаго, особенно характеристическаго, давно уже слилось съ формами искусства общеприпатыми и составляющими нынче

космополитическую музыку безъ всякаго національнаго отличія. Русскій музыкантъ совѣмъ не въ такомъ положеніи, музыка его отечества представляетъ ему драгоценный элементъ, который ему стоитъ только употребить въ дѣло, чтобы придать своимъ твореніямъ изящное благоуханіе восхитительной оригинальности. Русскій композиторъ для собственной своей славы долженъ прежде всего вдохновиться сладостными выразительными звуками своей отечественной музыки. Твореніе князя Юсупова обличаетъ талантъ безспорной, по имени по этому я бы порадовался за благороднаго композитора, еслибъ онъ слѣдующимъ своимъ твореніемъ постарался придать національный колоритъ!» Мы со своей стороны прибавимъ, что только *постараться* придать національный колоритъ едва ли можно: онъ пріобрѣтается съ воспитаніемъ и черезъ долгое изученіе. Другое дѣло посоветовать князю Юсупову *заняться* русскою музыкою!

Тотъ же корреспондентъ С. Петербургскихъ Вѣдомостей говоритъ о русской пѣвицѣ Валентинѣ Біанки, отецъ которой трудится въ Петербургѣ на поприщѣ музыкальнаго образованія. Дѣвица Біанки уже съ большимъ успѣхомъ пѣла въ концертахъ въ Парижѣ, гдѣ слѣдующею зимою явится на сценѣ италіянской оперы. Теперь она уже нѣсколько мѣсяцевъ путешествуетъ по Германіи. Послѣ первыхъ своихъ успѣховъ во Франкфуртѣ, она была апгажирована на нѣсколько концертовъ въ *Gewandhaus* въ Лейпцигѣ, гдѣ вскрѣ слѣдилась любимницею публики. Передъ отъѣздомъ изъ города, который ее такъ хорошо принялъ, она выказала свое уваженіе къ величайшему музыкальному генію, каковой только когда либо жила въ Лейпцигѣ: она пѣла партию *сопрано* въ «Страстяхъ Господнихъ по Евангелію св. Маттея» ораторіи Себастьяна Баха. Исполненіе этого дивнаго творенія происходило въ церкви Св. Оомы въ великую пятидесятницу — ровно черезъ 127 лѣтъ послѣ того, какъ оно въ томъ же самомъ мѣстѣ исполнено было въ первый разъ подъ управленіемъ безсмертнаго композитора. Послѣ кратковременной поѣздки по Сѣверной Германіи, посѣтъ Гамбургъ, Бременъ, она пріѣхала въ Берлинъ, гдѣ ее одала честь дебютировать на сценѣ королевскаго театра — первой во всей Германіи. Она дебютировала въ «Невъѣ-Лунатикъ.»

По отзыву г. Дамке, увертюра Рубинштейна изъ *Ликовской битвы* пріобрѣла успѣхъ нерѣшительный; но то какъ виртуозъ онъ возбудилъ всеобщее увлеченіе. Его прекаютъ, что онъ небрежно обходится со своею славою композитора, издавая такое множество твореній съ тѣхъ поръ, какъ находится въ Германіи.

## РИТМЪ, КАКЪ СПОРНОЕ СЛОВО.

Въ столбцахъ «Вѣстника» должны имѣть мѣсто всѣ документы музыкальной полемики моей съ г. Ростиславомъ. Для такой полноты считаю необходимымъ перепечатать дѣсь одну статейку мою, помѣщенную въ № 132 С. Петербургскихъ Вѣдомостей (Пятница, 15 текущаго іюня).

## ТЕХНИЧЕСКАЯ ЗАМѢТКА.

Въ № 125 «Сѣверной Пчелы» (среда, 6 іюня) въ фельетонѣ г. Ростислава, въ примѣчаніи къ разбору втораго акта оперы А. С. Даргомыжскаго «Русалка», сказано:

«Пользуемся симъ случаемъ, чтобы опредѣлить ясно (NB) «что называется *мелодическимъ ритмомъ*. Въ мелодіи «Да здравствуетъ» и проч. (въ заздравномъ хорѣ) ритмъ начинается на словѣ *здравствуетъ* (слово *да* за тактомъ) и «кончается словомъ *дорогою* (на послѣднихъ двухъ слогахъ). «Отвѣтные четыре такта или товарищъ (*le compaignon*) ритма начинаются словами *пошли или Богъ*, и кончаются словомъ *любви* (на послѣднемъ слогѣ). Вотъ что называется мелодическимъ ритмомъ, а мудрый г. Сѣровъ смѣшиваетъ «мелодическій рисунокъ съ ритмомъ, приписывая свойство «*послѣдняго изолированному барабанному бою!*» «Чередованіе «*ритмическихъ* фигуръ производитъ «*мелодическіе рисунки*», «говоритъ г. Сѣровъ, а дѣло выходитъ ровно на-оборотъ. «Вотъ и курсъ музыкальной техники ученаго г. Сѣрова!»

Изъ любви къ дѣлу и изъ весьма-естественнаго чувства самохраненія я обязанъ отвѣтить на замѣчаніе, лично противъ меня направленное.

Занимаясь искусствомъ серіозно, я никакъ не могу допустить, чтобы на меня передъ публикою взводили «небылицы» по той части, которая составляетъ мою специальность.

Читателей, не вполне знакомыхъ съ музыкальнымъ дѣломъ, сдѣлаю г. Ростиславомъ замѣчаніе можетъ ввести въ сильное заблужденіе:

1) Касательно сущности предмета, о которомъ рѣчь идетъ;

2) Касательно теоретическихъ статей, помѣщенныхъ мною въ специально-музыкальномъ журналѣ.

Предметъ замѣчанія г. Ростислава — слово: *ритмъ*. Въ цѣломъ музыкальномъ свѣтѣ, для всѣхъ просвѣщенныхъ музыкантовъ, это слово (*le rythme, der Rhythmus*) совершенно просто и понятно.

Подъ нимъ разумѣютъ: одну изъ трехъ главныхъ силъ музыки, элементъ движенія, размѣра. Это — *пульсъ* музыки. Говорятъ: ритмъ этого аллегро, — этого періода, — этой фразы \*).

Во всѣхъ «современныхъ» теоретическихъ сочиненіяхъ (нѣмецкихъ, французскихъ и т. д.), у всѣхъ ученыхъ критиковъ музыкальныхъ и даже у неученыхъ фельетонистовъ, слово «ритмъ» встрѣчается не иначе, какъ въ такомъ общепринятомъ смыслѣ и ставится на ряду параллельно съ двумя другими главными элементами музыки — гармоніей и мелодіей, такъ какъ *вся* музыка состоитъ изъ *соединенія* мелодіи, гармоніи и — ритма.

Въ такомъ точномъ смыслѣ употреблено это слово и въ моихъ теоретическихъ статьяхъ («Курсъ музыкальной техники») — въ Музыкальномъ и Театральномъ Вѣстникѣ.

Тамъ, между прочимъ — для объясненія *ритма*, какъ элемента, сказано такъ:

\*) Точно также какъ говорятъ: *мелодія* этого аллегро, этого періода, этой фразы; *гармонія* этого аллегро, этой фразы, и т. д.

..... «Изъ чередованія долгаго и короткаго, двухъ долгихъ и одного короткаго, двухъ долгихъ и двухъ короткихъ и т. д. можно составлять безконечное множество «*ритмическихъ сочетаній* или *фигуръ*».

Говоря о соединеніи элемента *ритма* съ элементомъ мелодіи, я сказалъ: «Ясно, что чередованіе ритмическихъ фигуръ въ соединеніи съ разнообразіемъ мелодическаго послѣдованія звука даетъ мѣсто несмѣтному богатству *рисунковъ мелодическихъ*».

Говоря о трудности разлученія трехъ элементовъ, почти неразрывно слитыхъ въ музыкѣ, я сказалъ: «элементъ *ритма* можетъ быть *изолированъ* отъ мелодіи и гармоніи — на примѣръ, въ *барабанномъ бою* — но это еще не музыка». («Музыкальный и Театральный Вѣстникъ» № 20).

Прошу замѣтить, что г. Ростиславъ или не понялъ дѣла, или умышленно искажалъ мои слова въ цитатахъ своихъ.

Я никогда не говорилъ, что чередованіе *ритмическихъ* фигуръ (безъ мелодіи — ?) производитъ мелодическіе рисунки». Это было бы невѣрно.

Я никогда не говорилъ объ «изолированномъ (?) барабанномъ боѣ» — что было бы — безсмыслицей.

Никто кромѣ г. Ростислава и не подумалъ бы папать на такое обще-принятое, обще-употребительное слово, какъ «ритмъ», въ его прямомъ значеніи — вѣдь не спорятъ же о словѣ «мелодія», о словѣ «гармонія».

Но бѣда въ томъ, что одинъ «въ свое время» весьма почтенный (а по нынѣшнему, во многомъ весьма отсталый) теоретикъ французскій (Reicha) въ многотомномъ трактатѣ о музыкѣ приписываетъ слову «ритмъ», кромѣ общаго, еще отдѣльное, частное значеніе, равносильное одной части, одному отрѣзку (*Abschnitt*) музыкальнаго періода, называя другой, отвѣтній, симметрической отрѣзокъ страннымъ, нѣсколько смѣшнымъ терминомъ «товарищъ ритма» (!) — (*le rythme et son compaignon*).

Этого теоретика и его довольно-дикой терминологіи придерживается еще г. Ростиславъ, хотя въ такомъ употребленіи «ритма съ его товарищемъ» не отыщешь себѣ «товарища» ни въ одномъ изъ *нынѣшнихъ* европейскихъ критиковъ и теоретиковъ.

(Я могъ бы привести *тысячи* случаевъ изъ Фетиса, Берліоза, Маркса, Лобе и т. д., но для ближайшаго примѣра и притомъ въ *нашей* литературѣ прошу взглянуть хоть въ статьи музыкальнаго критика г. Дамке, помѣщаемыя въ «Санктпетербургскихъ Вѣдомостяхъ». Тамъ слово «ритмъ» встрѣчается очень часто, но *всегда* въ томъ смыслѣ, въ какомъ всѣ его употребляютъ, и *никогда* въ смыслѣ гг. Рейхи и Ростислава).

Наконецъ, еслибъ и отыскались многіе приверженцы рейховской манеры, то все же это ничего не доказывало бы противъ «мнимой неправильности» употребленія того же слова въ *общемъ* и *несравненно-болѣе логическомъ* значеніи.

Замѣчательно, что отъ этого общаго значенія г. Ростиславъ и самъ нисколько не думаетъ отступаться. Въ этомъ же самомъ фельетонѣ («Сѣв. Пчела» № 125) говоря о пѣснѣ Русалки во второмъ актѣ, онъ выражается такъ: «неопредѣленность *ритма* въ этомъ романсѣ» (?) и т. д. Не-

уже ли и тутъ слово «ритмъ» должно понимать въ смыслѣ рейховскомъ, т. е. какъ частицу фразы мелодической, а не какъ элементъ «размѣра», не какъ теченіе, метръ цѣлой пѣсни?

Если даже допустить двойное значеніе слова «ритмъ» — въ разныхъ случаяхъ музыкальной критики, то двоякости эта будетъ очень похожа на двоякое употребленіе слова «тактъ».

Неужели можно сколько нибудь серьезно доказывать, что выраженія: «онъ играетъ безъ такту» — «она танцуетъ не въ тактъ» совершенно неправильны (!) потому (будто бы), что слово «тактъ» имѣетъ въ потной грамотѣ еще другое значеніе, конкретное — (періодъ изъ 8 тактовъ, строчка въ 16 съ половиною тактовъ и т. д., полтакта, четверть такта и т. д.)?

Для ясности дѣла, для избѣжанія сбивчивости въ объясненіяхъ (какъ, напримѣръ, въ выпѣшнемъ замѣчаніи г. Ростислава) гораздо лучше будетъ: изгнать вовсе изъ теоріи музыкальной слово «ритмъ» — въ томъ смыслѣ, въ которомъ употребляетъ его г. Ростиславъ, по стопамъ Рейхи.

Терминъ, придуманный французскимъ теоретикомъ, сбивчивъ, потому что даетъ «другой» особенный и невѣрный смыслъ слову очень понятному и очень важному въ общепринятомъ смыслѣ; кромѣ того терминъ Рейхи приводитъ къ выраженіямъ нелогическимъ, какъ напримѣръ «мелодическій ритмъ» — собственно говоря это — нескладница. Ритмъ, какъ элементъ, входитъ въ составъ *mélodie*, но мелодія не входитъ въ составъ ритма. Ритмъ общѣе, абстрактнѣе мелодіи. Мелодія можетъ быть «ритмическая», но ритмъ не можетъ быть мелодическимъ (въ строгомъ значеніи слова).

Пускаюсь въ эти логическія подробности для читателей коротко-знакомыхъ съ наукою. Для г. Ростислава все это врядъ ли будетъ понятно, потому что онъ не силенъ въ способахъ доказательства. Указавъ частный примѣръ «мелодическаго ритма» (въ томъ смыслѣ, какъ онъ понимаетъ слово ритмъ), онъ считаетъ, что *опредѣлил* (!) это слово и притомъ еще: ясно *опредѣлил* — такъ что уже прямо восклицаетъ потомъ: «вотъ что называется» и т. д.

Изъ любви къ правдѣ, я очень желалъ бы, чтобы кто нибудь серьезно, логически опровергнулъ мои теоретическія статьи или нѣкоторыя ихъ подробности, указалъ бы мнѣ мои ошибки и заблужденія касательно музыкальной техники. Г-ну Ростиславу, въ свою очередь, очень бы хотѣлось уличить меня въ невѣдѣніи, въ грубыхъ промахахъ по этой части. Но для этого, онъ:

1) искажаетъ, извращаетъ смыслъ моихъ словъ, строго обдуманыхъ;

2) толкуетъ объ Иванѣ, когда дѣло идетъ объ Яковѣ.

Эта ли дорога ведетъ къ научной цѣли?

Въ заключеніе, не лишнимъ считаю прибавить вотъ что:

Когда я писалъ о ритмѣ въ своемъ «Курсѣ музыкальной техники», я совершенно забылъ, что слово «ритмъ» — большая струна г. Ростислава еще съ 1854 г. (вслѣдствіе статьи моею въ «Москвитянинѣ», XXIII книжкѣ того года).

Еслибъ я припомнилъ этотъ маленькій фактъ въ-время и сдѣлалъ въ «Музыкальномъ и Театральномъ Вѣстникѣ» небольшую оговорку касательно слова «ритмъ» (по понятіямъ Рейхи и г. Ростислава), такая оговорка избавила бы г. Ростислава отъ лишняго труда выставлять публикѣ мой «небывалый» техническій промахъ, — а меня избавила бы отъ грустной обязанности высказать г-ну Ростиславу, что его замѣчаніе не мудро и не учено.

Въ видѣ подтвердительныхъ приложений (*pièces justificatives*), которыя въ специальномъ журналѣ будутъ кстату и даже необходимы, сдѣлаю выписки изъ французскихъ и нѣмецкихъ писателей о музыкѣ. Прошу замѣтить притомъ, что цитаты выбраны мною на удачу, почти «на выдержку», изъ книгъ, случившихся у меня подъ рукою. Можно сказать прямо, что *нигдѣ* ни одного современнаго теоретическаго или критическаго сочиненія о музыкѣ, гдѣ бы на *любой* страницѣ не встрѣтилось слово «ритмъ» въ обще-принятомъ смыслѣ, который *невѣренъ* и *неправильнъ* только для одного музыкальнаго рецензента въ свѣтѣ.

*Berlioz: Le rythme.*

Division symétrique du temps par les sons. On n'apprend pas au musicien à trouver de belles formes rythmiques.....

Le rythme, de toutes les parties de la musique, nous paraît être aujourd'hui la moins avancée.

(Voyage musical. 1844. Vol. I, pag. 251).

Nous croyons que pour l'instrumentation, comme pour le *rythme*, la mélodie et l'expression.... (Ibid. page 252).

Déjà le *rythme* se montre plus hardi, l'orchestration plus riche.... (Ibid. page 273).

La phrase dont il s'agit (commencement de l'Allegro de la VII Symphonie de Beethoven) est d'un *rythme* extrêmement marqué, qui, passant ensuite dans l'harmonie, se reproduit sous une multitude d'aspects, sans arrêter un instant sa marche cadencée jusqu'à la fin. (Ibid. page 323).

*Joseph d'Ortigue:*

Au dessus de la danse, à laquelle elle se lie par le *rythme*, et immédiatement au dessous des arts de la parole—la musique.

(Introduction à l'étude comparée des tonalités. Paris, 1853.

Un volume. Page 85).

*Scudo:*

Les qualités (de M. Verdi) consistent dans le sentiment des effets dramatiques, dans un nombre assez restreint d'idées mélodiques qui ne sont pas dépourvues d'originalité, dans une certaine fongue passionnée, dans l'instinct du *rythme* et de la combinaison des morceaux d'ensemble.

(Revue des Deux Mondes. 15 Janvier 1855. Chronique musicale).

*M. B. Marx:* Lassen wir nun eine Reihe von Tönen oder Schallen bestimmter Gattung nach irgend einem sie ordnenden Gesetz, in irgend einer bestimmten und festgehaltenen, das heißt sich wiederholenden Folge von Zeitmomenten nach einander eintreten: so nennen wir diese Ordnung der Zeitfolge *Rhythmus*.

Eine Folge von Tönen, die nach irgend einem Sinne gebildet und auch rhytmisch geordnet (rhythmisirt) ist, nennen wir *Melodie*.

(Allgemeine Musiklehre. Leipzig, 1853. Fünfte Auflage. S. 5).

Die Lehre vom Rhythmus heißt *Rhythmik*.

Die Lehre von der Melodie — *Melodik*.

Die Lehre von der Harmonie — *Harmonik*.

(Ibid. S. 7).

In früheren Perioden (z. B. bei den Griechen und im Mittelalter) hatte die Musik ihre Rhythmik noch nicht selbstständig ausgebildet, schloß sich vielmehr der Rhythmik der Poesie an.

(Ibid. S. 77).

Diese ganze, der Rhythmik gewidmete Abtheilung hat nur eine Seite des Rhythmus, nämlich die Ausbildung des Taktes und dazu die Grundformen des Tonmaßes (Geltung), die Bewegung (Tempo) und die Accentuation gezeigt.

Hiermit ist allerdings die Lehre vom musikalischen Rhythmus noch nicht erschöpft.

Ohne die Taktlehre ist die Lehre von der Melodie nicht darzustellen, und ohne die Melodie würde die Lehre vom höheren Rhythmus ein leeres Wort, ohne lebendige Anwendung, bleiben müssen.

(Ibid. S. 136).

Was war das nächste Ziel des Rhythmus? — Gleichmäßigkeit. Und dann? Mannigfaltigkeit, mit Maß verbunden, — *ebenmaß*.

So arbeitet nun der Rhythmus weiter auf sein gedoppeltes und doch einhaltvolles Ziel hin. (Gleichförmige Rhythmen, symmetrische Rhythmen, unregelmäßiger Rhythmus etc.)

(Ibid. S. 198 und ff).

J. C. Lobe: Zum Rhythmus in der Musik gehört: Geltung der Töne, Takt, Tempo, Accent, und in höherem Sinne-Perioden, Gruppen, Theile.

(Lehrbuch der musikalischen Composition. Leipzig, 1850. Band I. S. 414).

И профессор Лобе въ книгѣ своей (Lehrbuch etc.) и профессор Маркъ въ своей Compositionellehre, разлагая, анализируя музыкальныя сочиненія мастеровъ, для своихъ педагогическихъ цѣлей, очень часто приводятъ примѣры чрезвычайно-разнообразныхъ ритмовъ въ разныхъ «голосахъ», партіяхъ одной и той же музыкальной піесы, на пространствѣ *однихъ и тѣхъ же осьми или четырехъ тактовъ*, которые составляютъ часть, отрезокъ музыкальнаго періода.

Напримѣръ, положимъ, въ квартетѣ какомъ нибудь, первая скрипка ведетъ главную мелодію ясно и регулярно ритмованную; въ голосѣ второй скрипки синкопы, перемежающіяся съ паузами, весьма не регулярно, не симметрически, следовательно *другой, новый* ритмъ противъ перваго голоса; въ альтѣ акомпаниментъ — тремоло, шестнадцатыми — *еще новый* ритмъ. Виолончель идетъ «*rizzicato*» на каждую первую четверть такта. *Еще новый* ритмъ, итого *четыре* разныхъ ритма, на пространствѣ хотъ *одного* такта. Это случай весьма перѣдкій. Для яснаго означенія разнообразія ритмическихъ фигуръ, или всѣхъ *разныхъ ритмовъ*, изолированныхъ отъ мелодіи и гармоніи даннаго музыкальнаго от-

№ 25

рывка, можно написать ноты уже не на пятнадцатыхъ строчкахъ, а просто какъ буквы, въ одну строчку, для каждаго голоса (т. е. ноты въ отношеніи ихъ *вѣса* — Geltung — безъ отношенія къ повышенію или пониженію). И Лобе и Маркъ такъ и поступаютъ неоднократно. (Lobe. Lehrbuch, S. 119, 120, 121 etc. Marx. Compositionslehre. Band III, S. 352 etc.).

Вотъ что называется «изолированіемъ» ритмическаго элемента въ музыкѣ отъ элементовъ гармоніи и мелодіи.

Любопытно знать, какъ пришлось бы помирить слово *ритмъ* со всѣми приведенными мною словесными и указательными *нотными* примѣрами, если придавать слову «ритмъ» то значеніе, которое существуетъ для г. Ростислава?

Прежде чѣмъ уличать другихъ въ небывалыхъ промахахъ и въ множествѣ незнанія дѣла, не лучше ли было бы самому прежде побольше прочитать и поосновательнѣе поучиться? —

А. СЪРОВЪ.

## ХАРЬКОВСКІЙ ТЕАТРЪ ВЪ 1816 ГОДУ.

Во второй майской книжкѣ Русскаго Вѣстника напечатаны изъ записокъ извѣстнаго московскаго актера М. С. Щепкина два разсказа изъ его жизни. Одинъ представляетъ случай, какъ М. С. Щепкину удалось, въ 1808 г., спасти двухъ утопавшихъ; другой относится къ его провинціально-театральной жизни, въ которой онъ началъ свое прекрасное артистическое поприще. На этотъ-то послѣдній разсказъ обращаемъ вниманіе нашихъ читателей, потому что въ немъ характеризуется театральная жизнь въ провинціяхъ прошлаго времени. М. С. Щепкинъ, тогда конечно еще молодой актеръ, игралъ на курскомъ театрѣ. Но въ 1816 году этотъ театръ разстроился. Скучая въ бездѣйствіи, молодой человекъ вдругъ получилъ приглашеніе въ харьковскій театръ на комическія роли. Разумѣется, онъ съ радостью принялъ предложеніе, зная притомъ, что въ Харьковѣ театръ давнишній, гдѣ играютъ все, и воображая, что въ немъ, какъ въ университетскомъ городѣ, публика должна быть образованнѣе. Очень понятно, что все это не только радовало молодого человека, но и льстило ему: расширеніе поприща заставляетъ сердце каждаго человека биться пріятно, тѣмъ болѣе того, который посвятилъ себя опредѣленной дѣятельности, чувствуя къ ней призваніе... Сборы были не долги, и вотъ наконецъ М. С. Щепкинъ въ Харьковѣ. Тотчасъ по приѣздѣ онъ узнаетъ, что въ театрѣ идетъ репетиція Мольеровою комедію «Дон-Жуанъ». Не смотря на усталость съ дороги, онъ отправился въ театръ, изъ желанія удовлетворить своему любопытству. Въ этомъ уже видѣнъ артистъ. вмѣстѣ съ собою онъ потащилъ другаго актера Барсова, съ которымъ онъ пріѣхалъ изъ Курска и который былъ посредникомъ между нимъ и содержателемъ харьковскаго театра. Далѣе пусть разсказываетъ самъ авторъ:

«Подходя къ театру, я совсѣмъ разочаровался: я представлялъ себѣ, что въ такомъ городѣ, какъ Харьковъ, те-

а́ртъ — красное зда́ніе, а вмѣсто того́ уви́дѣлъ какой-то бревенчатый балаганъ. Когда мы вошли на сцену по полуразрушенной лѣстницѣ, то сначала въ темнотѣ ничего не было видно; потомъ, оглядѣвшись немного, Барсовъ, знакомый уже прежде съ содержателями театра (ихъ было два: Штейнъ — Нѣмецъ и Калиновскій — Полякъ), представилъ меня имъ какъ лучшаго изъ своихъ товарищей. Здѣсь же онъ познакомилъ меня и съ хозяиномъ нашей квартиры, актеромъ Угаровымъ, первымъ комкомъ харьковской сцены. Угаровъ былъ существо замѣчательное, талантъ огромный. Добросовѣстно могу сказать, что выше его талантомъ я и теперь никого не вижу. Естественность, веселость, живость, при удивительныхъ средствахъ, поражали васъ, и къ сожалѣнію, все это направлено было Богъ знаетъ какъ, все игралось на авось! Но если случайно сему удавалось попадать вѣрно въ какойнибудь характеръ, то выше этого, какъ мнѣ кажется, человѣкъ ничего себя создать не можетъ. Къ несчастію это было весьма рѣдко, потому что мышленіе было для него дѣломъ постороннимъ, но за всемъ тѣмъ онъ увлекалъ публику своею жизнью и веселостью. Какъ въ человѣкѣ, въ немъ все было переиначено; въ какомъ то странномъ безпорядкѣ стояли рядомъ: добродушіе и плутоватость, театръ и карты, и охота покурить. Все это было въ немъ смѣшано до такой степени, что не знаешь, бывало, чему онъ отдавалъ преимущество: Хорошій семьянинъ, а для послѣднихъ двухъ страстей онъ готовъ былъ оставить семейство безъ куска хлѣба. Но оставимъ его — я не могу высказать и половины того, что было въ этой замѣчательной личности. Прибавлю только, что потомъ, не смотря на все его недостатки, я всегда любилъ его какъ человѣка и уважалъ какъ талантъ. Въ своихъ запискахъ я часто буду еще обращаться къ Угарову и передамъ объ немъ все, что знаю.

Когда насъ познакомили, онъ тотчасъ взялъ меня за руку и подвелъ къ женѣ Калиновскаго съ такими словами: «Анна Ивановна Калиновская, первая наша актриса — съ огнемъ баба!» Между тѣмъ артисты начали опять прерванную нашимъ приходомъ репетицію. Дон-Жуана игралъ Калиновскій, а Лепорелло — Угаровъ. Когда я началъ вслушиваться въ разговоръ дѣйствующихъ лицъ, то чрезвычайно смутился: я зналъ Мольерова Дон-Жуана; но это былъ не тотъ, а другой, и точно другой. Этотъ Дон-Жуанъ былъ переведенъ съ польскаго г. Петровскимъ, который, какъ видно, не зналъ хорошо русскаго языка; переводъ этотъ былъ такая галиматья, что я не могъ понять, какъ можно было играть подобную піесу въ университетскомъ городѣ, какъ Харьковъ. Къ довершенію всего, Калиновскій говорилъ польскимъ выговоромъ, какъ напримѣръ: чѣго, и т. п. Обо всемъ этомъ я не сказалъ ни слова изъ скромности. Но я не могъ утерпѣть, чтобъ не спросить Калиновскаго, какъ у нихъ устроена послѣдняя сцена, гдѣ являются фурія. Онъ отвѣчалъ мнѣ: «Теперь эта сцена будетъ не такъ эффектна какъ прежде. Прежде дѣлалась чистая перемья, и декорация представляла адъ: фурія выбѣгали, вылетали, выскакивали изъ земли и увлекали Дон-Жуана. Теперь же этого не будетъ, потому что декорацию, представляющую

адъ; какъ вѣзли изъ Кремленчуга, емьло дождемъ, и тебѣрѣ просто фурія сметитъ сверху, схватитъ Дон-Жуана и унесетъ». — А! подумалъ я, здѣсь стало быть есть и машины, и пошелъ осматривать сцену; но къ моему удивленію я ничего не замѣтилъ кромѣ балокъ, чистосердечно лежавшихъ поперекъ сцены. Мнѣ совѣстно было спросить и обнаружить такимъ образомъ свое невѣжество, тѣмъ болѣе, что учившись въ народномъ училищѣ, я ознакомился нѣскольکو съ механикою, по крайней мѣрѣ спазъ силу рычага, пользу блока и дѣйствіе ворота; но здѣсь ничего подобнаго не было видно. Съ терпѣніемъ жду я конца репетиціи, полагая, что будутъ пробовать полетъ — не тутъ-то было! Репетиція кончилась, и когда я спросилъ: «не будутъ ли пробовать полета?» то Калиновскій отвѣчалъ: «нѣтъ! эта машина хорѣшо устроена и пробовать нечего». И мнѣ стало стыдно, что я не могъ отыскать этой машины.

Обѣдѣ мы приглашены были къ Калиновскому. Не буду рассказывать всѣхъ любезностей хозяйки и всѣхъ острогъ Угарова. Къ концу обѣда вошелъ очень высокій мужчина, въ длинномъ синемъ сюртукѣ, подпоясаннымъ кушакомъ, съ волосами въ скобку, по съ бритою бордой, и сказалъ обратясь къ Калиновскому: «Пожалуйте, Осипъ Ивановичъ, денегъ за машину». Меня такъ и взволновало. — «Что за машина?» спросилъ я. — «А это, Дон-Жуана поднимать», отвѣчали мнѣ. Я попросилъ позволенія посмотреть машину. «Принеси», сказалъ Калиновскій длинному сюртуку, который, какъ я послѣ узналъ, былъ главнымъ машинистомъ. Онъ вышелъ и скоро возвратился, принесъ съ собою два толстые ремня немного потоньше тѣхъ, которые употребляются для рессоръ въ дрожкахъ. Оба ремня были съ желѣзными толстыми пряжками. У одного изъ нихъ посрединѣ пришитъ былъ драгвами желѣзный крючекъ значительной толщины, а у другаго принято было такой же прочности желѣзное кольцо. Не понимая я механизма, и спрашиваю: «что же изъ этого будетъ?» Тогда Калиновскій беретъ ремень съ крючкомъ, стягиваетъ его на себя пряжкой, которая пришлась на задъ, крючекъ же очутился на переди. — «А вотъ что, говоритъ онъ: этимъ поясомъ подпоясается фурія, у нея крючекъ напереди, а Дон-Жуанъ подпоясается другимъ поясомъ, у котораго кольцо будетъ назади. Такимъ образомъ фурія, спустясь сверху, обхватитъ одною рукой Дон-Жуана, а другою надѣнетъ кольцо на крючекъ и унесетъ его». — Да! подумалъ я, — стало быть я не разсмотрѣлъ; вѣрно гдѣнибудь есть и воротъ и блоки, — и еще болѣе убѣдился въ этомъ, когда машинистъ сказалъ: «Пожалуйте, Осипъ Ивановичъ, еще денегъ на капатъ, а то старій сгнилъ совершенно». При выдачѣ денегъ Калиновскій прибавилъ: «Да не забудь выкрасить канатъ черною краской, чтобъ не такъ было примѣтно».

Съ ужаснымъ нетерпѣніемъ я ожидалъ вечера, чтобъ идти въ театръ: механизмъ сводилъ меня съ ума. Наконецъ около семи часовъ мы пришли въ театръ. Я тотчасъ бросился на сцену разсмотрѣть все хорошенько и отыскать машину. По тщательномъ осмотрѣ я нашелъ кое что, а именно: отъ второй до третьей кулисы, по срединѣ сцены,

положено было съ балки на балку круглое бревно, а на этомъ бревнѣ торчали два огромные гвоздя, вершка на полтора одинъ отъ другаго. Кромѣ того точно такое же бревно на тѣхъ же балкахъ и съ такими же гвоздями положено было за кулисами. Всего этого прежде не было. Я отыскалъ длинный сюртукъ и спросилъ его, для чего положены эти бревна? А онъ мнѣ въ отвѣтъ: «Это машина — подымать Дон-Жуана». — «Какъ же это, — расскажи пожалуйста», сказалъ я. — «А вотъ изволите видѣть эти два гвоздя на этомъ бревнѣ, за кулисами? между нихъ пропустится веревка и протянется до половины сцены, гдѣ лежитъ вотъ другое бревно и пропустится также между двумя гвоздями: изволите видѣть? А тамъ фурія будетъ сидѣть на балкѣ, и веревка эта привяжется ей сзади, и когда фурія будетъ спускаться, то гвозди не дадутъ веревкѣ сдвинуться, и фурія спустится прямо». — «Какъ же? воротомъ будутъ подымать?» спросилъ я. — «Нѣтъ», отвѣчалъ длинный сюртукъ, «просто па рукахъ». — «Да вѣдь это очень тяжело», говорю я. — «Да вѣдь здѣсь, прибавилъ онъ, за кулисами пароду будетъ много, а къ тому же мы веревку намажемъ саломъ: оно будетъ полегче». Началъ я головой и пошелъ въ кресла. Начался спектакль: Угаровъ приводилъ всѣхъ въ восторгъ, да и къ Калиновскому публика, какъ видно, привыкла, такъ что, не смотря на его выговоръ, много разъ одобряла. Передъ пятымъ актомъ я не утерпѣлъ, пошелъ на сцену и увидѣлъ, что фурія уже сидѣла на балкѣ, а человекъ съ десятью стояли за кулисами и держались за веревку. «Кто это, спросилъ я, одѣтъ фурией?» — «Это мой помощникъ, Миньеръ», отвѣчалъ механикъ. Я возвратился въ кресла и ждалъ окончанія пьесы. Наконецъ дождался: Дон-Жуанъ въ отчаяннѣе призываетъ фурию! И вотъ посреди театра изъ падагги показывается пара красныхъ сапогъ, потомъ бѣлая юбка съ блестками, а наконецъ является и вся фигура фурии. Костюма фурии подробно передать я не въ состояннѣ: какой-то шарфъ перекинуть черезъ плечо, на головѣ какой-то вѣнецъ съ рогами. Но это все ничего, а вотъ что было изумительно: какъ только фурія отдѣлилась совсѣмъ отъ балки и повисла на веревкѣ, то новая веревка отъ тяжести стала вытягиваться и раскручиваться, и такъ какъ фурию спускали медленно, то она, прежде чѣмъ стать на ноги, перевернулась разъ двѣнадцать, отчего голова у ней разумѣется закружилась (выпила она для храбрости тоже порядочно). Ставши на полъ, фурія ничего не видитъ; одною рукой держитъ крючокъ, а другою, размахивая ищетъ Дон-Жуана, но ищетъ совсѣмъ въ другой сторонѣ. Калиновскій въ бѣшенствѣ забываетъ, что это на сценѣ, и кричитъ громко: «гунство! сюда! сюда!» Наконецъ фурія ошупываетъ кое-какъ Дон-Жуана, обхватываетъ его одною рукою, а другою старается поддѣть кольцо на крючокъ... но ни какъ не поддѣиваетъ. Калиновскій въ совершенномъ отчаяннѣе, желая помочь сестру, протягиваетъ назадъ руку, беретъ свое кольцо, а между тѣмъ бранныя слова сыплются на фурию; но ничто не помогаетъ, и фурія никакъ не можетъ сцепиться съ Дон-Жуаномъ. Всему этому acompaнируетъ шумъ въ публикѣ: тутъ было и шикаше, и смѣхъ, и громоглас-

ное bravo. Все это было для меня что-то неслыханное и невиданное, и погрѣсло меня до основанія. Я выскочилъ изъ кресла, бросился на сцену, вырвалъ у механика веревку и опустил занавѣсъ. И надо было видѣть, съ какимъ остервененцемъ Дон-Жуанъ началъ терзать фурию за волосы... Тѣмъ и кончилось представленіе Дон-Жуана.

## ПЕТЕРБУРГСКІЙ ВѢСТНИКЪ.

По случаю бенфеяса Штрауса. — Цитаты г. Булгарика. — Драматическія и музыкальныя сочиненія.

Кому не случилось еще слышать вѣнскаго «садоваго» капельмейстера тотъ, конечно, очень немного узнаетъ о немъ изъ фельетонныхъ отрывковъ въ нашихъ газетахъ. Одинъ фельетонистъ разсказалъ, что ему — за толпой — было только видно Штрауса, а не слышно; — другой отдѣлялся шуточками и прибаутками, а объ самомъ дѣлѣ сказалъ два слова... Между тѣмъ молодой капельмейстеръ успѣлъ уже заинтересовать многихъ...

Любопытство мое было возбуждено въ порядочной степени, но мнѣ не удавалось быть въ Павловскѣ по самое 14 іюня, — день Штраусова бенфеяса.

Въ этотъ вечеръ я на желѣзной дорогѣ встрѣтился съ однимъ своимъ добрымъ пріятелемъ, очень образованнымъ Нѣмцемъ, объѣздившимъ всю Европу, и большимъ чудачкомъ.

У него есть «idée fixe», родъ мономаши, а именно — стремленіе, вездѣ и во всемъ, къ одному качеству, прекрасно выражаемому только нѣмецкимъ словомъ, почти непереводимымъ. Это слово: «ächt» «настоящее, истинное, подлинное, неподдѣльное»... И такъ далѣе. Синонимовъ много, но ни одно выраженіе не замѣнитъ нѣмецкаго слова вполне, кромѣ, быть можетъ, малоупотребительнаго и скорѣе провинціальнаго словечка «щирый».

Дѣло въ томъ, что пріятель мой во всю свою жизнь (а онъ уже не молодъ) упрямо держится своей идее, что наслаждаться позволительно только «истиннымъ, настоящимъ, оригинальнымъ, подлиннымъ» «Nur mit dem, was ächt ist».

Очень понятно, что на его столѣ вы не увидите другаго даяита или сотерна какъ прямо изъ Франціи, въ бутылкахъ французской укупорки, — другаго рейнвейна какъ въ самомъ дѣлѣ съ рейнскихъ береговъ и т. д. Въ этомъ онъ найдетъ себѣ много товарищей между всякими людьми со вкусомъ и со средствами къ удовлетворенію вкуса.

Но уризмъ его заходитъ гораздо дальше.

Онъ бездну читалъ, знаетъ многія литературы ядуть не издастъ и при этомъ читаетъ непреодолимое «отвращеніе» къ переводамъ. Не можетъ простить даже Шиллеру, зачѣмъ тотъ искажалъ Виргилія (переводомъ изъ Энеиды) и Шекспира (переводомъ или передѣлкою Макбета). Всякій переводъ поэгическаго дѣла, какъ бы ни былъ художественъ, въ глазахъ моего пріятеля «непростительное искаженіе». Онъ выучился по-испански, чтобъ прочесть Дон-Кихота, узналъ польскій языкъ, чтобъ прочесть польскаго поэта. По-русски онъ зналъ порядочно, проведя много лѣтъ въ Россіи, но сверхъ того изучилъ нашъ языкъ до тонкости, чтобъ,

как слѣдуетъ, узнать Крылова, Грибоѣдова, Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Теперь онъ «знаетъ» этихъ писателей и посмѣивается надъ германскими своими собратами, которые хотятъ знакомиться съ «Горемъ отъ ума» или «Героемъ нашего времени» изъ «нѣмецкихъ» переводовъ!

Музыку онъ любитъ страстно и, по свирѣности своей мономаніи, готовъ собственными руками задушить Карла Черни за его каррикатурное «обезображеніе» безсмертныхъ Бетховенскихъ симфоній.

Онъ «обожаетъ» оперы Моцарта, но въ бытность свою въ Германіи, слушалъ какъ можно чаще Волшебную Флейту, Entführung и нѣ разу не заглянулъ въ театръ, когда давали «Figaro's Hochzeit». Онъ убѣжденъ, что эту оперу слѣдуетъ давать *только* на «итальянской» сценѣ, такъ какъ она написана на текстъ «итальянскій». Точно также и съ Дон-Жуаномъ, съ тѣмъ прибавленіемъ только, что эту оперу мой пріятель считаетъ «вовсе неисполнимою». На итальянскихъ сценахъ нѣвцы не могутъ быть проникнуты высшимъ элементомъ музыки композитора, Нѣмца по рожденію, а на нѣмецкихъ — страшное искаженіе текста и отсутствіе умѣнья нѣть музыку, въ которой много элементовъ итальянскихъ. Неудовлетворительность и «unächtheit» будетъ въ обонхъ случаяхъ.

Въ легкомъ родѣ оперной музыки мой пріятель восхищается Оберомъ, но слушалъ его оперы *только* въ Парижѣ, въ Opéra-comique. На *всѣхъ* другихъ театрахъ въ свѣтъ эти оперы для него — «unächt» и теряютъ девять десятыхъ своего достоинства.

Очень понятно, что никакими силами пріятеля моего нельзя затащить въ оперу русскую, когда тамъ даютъ Лучію или Соннамбулу, и въ итальянскую оперу, когда тамъ даютъ «Фрейшюца», котораго онъ слушалъ «только» въ Дрезденѣ, потому что особенно любитъ эту оперу.

Вотъ съ этимъ-то чудачкомъ мнѣ случилось ѣхать въ Павловскъ. Одно то обстоятельство, что *и онъ* ѣхалъ слушать Штрауса удостовѣрило меня, что наслажденіе будетъ. Пріятель мой слышалъ этого самаго Штрауса еще въ Вѣнѣ, слѣдовательно уже порѣшилъ, что этотъ капелмейстеръ «etwas ächtes».

И въ самомъ дѣлѣ мнѣ почти еще не случалось слышать вальсовъ, настоящихъ вальсовъ pur-sang, созданныхъ въ типической землѣ вальса, Вѣнѣ, «такъ» исполненныхъ, какъ подъ управленіемъ Штрауса, роднаго сына знаменитѣйшаго изъ вальсотворцевъ.

У насъ бывали очень и очень хорошіе дирижеры садовыхъ оркестровъ и бальной музыки. У насъ есть даже «свои» капелмейстеры и композиторы танцевъ (братья Лядовы), которые по своему дѣлу очень даровитые и отличные мастера. Но... въ этой области особенно важны отѣнки тончайшіе, неумовимые, что-то особенное, что у Парижанъ называется «le chic», а на языкѣ моего пріятеля «was ächtes»....

Въ дирижерствѣ Штрауса и въ сочиненіяхъ его эти «особенные» отѣнки очень замѣтны для всѣхъ, кому дорога эта сторона искусства, для всѣхъ, кто знаетъ толкъ въ танцевальной музыкѣ. Изъ бывшихъ здѣсь капелмей-

стеровъ для танцевальной музыки одинъ Іоганнъ Гунгль могъ соперничать съ Штраусомъ.

Сочиненія Іоганна Штрауса (сына), исполнены большаго наслѣдственнаго таланта въ музыкѣ этого рода. Juristenball-Tänze, отличнѣйшій вальсъ, сдѣлавшійся у насъ уже любимымъ; въ нынѣшней бенефисъ онъ былъ исполненъ «по востребованію» и повторенъ.

Вальсъ, посвященный Ея Императорскому Высочеству Великой Княгини Александрѣ Іосифовнѣ, и Sirenen-Walzer (оба *въ первый разъ*, исполненные въ тотъ вечеръ), оказались еще лучше, еще увлекательнѣе, еще вдохновеннѣе нежели «Juristenball-Tänze».

Кромѣ этихъ танцевъ были исполнены: полька-мазурка графа Сеченіи (въ первый разъ), очень оригинальная полу-фантазія; и полька, сочиненная Ея Императорскимъ Высочествомъ Великою Княгинею Александрою Іосифовною. Эта полька, въ самомъ легкомъ, граціозномъ характерѣ, уже знакома публикѣ, но каждый разъ слушается съ новымъ, возрастающимъ наслажденіемъ.

Изъ прежнихъ всѣхъ знакомыхъ вальсовъ Штрауса (отца) мелькали коротенькіе, но истинно-очаровательные отрывочки въ большомъ попури (Ein Strauss von Strauss) сочиненія старика Штрауса. И чего-чего не было въ этомъ попури! Лоскуточикъ изъ увертюры Фиделіо, баркарола изъ Фенеллы, арія Цампы, Венгерскіи маршъ (очень оригинальнѣйшій), лоскуточикъ вальса «Tirolienne», изъ «Невѣсты» Обера (соло «cornet à pistons»), болеро изъ Фенеллы, каватина Беллини и т. д. и т. д.

Пріятель мой очень нерасположенъ къ этого рода затѣямъ садовыхъ оркестровъ. Онъ увѣряетъ, что для музыкально-образованнаго уха это положительно тоже самое, что, напримѣръ, такого рода «amphigouri»:

(semplice)	Я видѣлъ горные хребты Причудливые какъ мечты Когда въ часъ утренней зары....
(grazioso)	Schwindel, ihr dunkeln Wühlungen droben! Reizender schaue Freundlich der blaue Aether herein!
(appassionato)	Мечты, мечты! Гдѣ ваша сладость? Гдѣ ты, гдѣ ты Ночная радость?
(tranquillo)	Въ морѣ царевичъ купаетъ коня, Слышите: «царевичъ, взгляни на меня!»
(maestoso)	Wohl dem, der frei von Schuld und Fehle Bewahrt die kindlich reine Seele!
(giocoso)	Съ Богомъ, въ дальнюю дорогу Путь найдешь ты, слава Богу. Свѣтотъ мѣсяць; ночь ясна; Чарка выпита до дна и т. д.

Хотя это и правда — съ выше-эстетической стороны, но если допустить такую шалость, какъ игрушку — и тутъ все зависитъ отъ умѣнья расположить отрывки, лоскутки музыки, сдѣлать изъ нихъ «пріятную» для уха пестроту. «Ernst und Scherz» попури г. Луида, слышанное мною у Излера, противухудожественно, и даже неспосно, потому что «безвкусно», а въ Штраусовомъ букетѣ от-

рывки подобраны ловко, не слишком коротки — а мѣстами встрѣчалось или что нибудь очень красивое, на примѣръ соло для арфы, чудесно исполненное молодымъ, чрезвычайно даровитымъ арфистомъ, г. Цабелемъ, или что нибудь шаловливо-оригинальное, весьма кстати для «садовой» музыки, на примѣръ тема съ вариациями — для колокольчиковъ, и въ заключеніе военный праздникъ, съ барабанами, колоколами и пушечной пальбою, точно въ операхъ Мейербера, съ тою разницею, что претензіи и утомленія меньше, а эффекта больше.

Кстати о Мейерберѣ: Штраусъ во второй части «концерта» своего исполнилъ увертюру къ Струэнзе. Она, какъ извѣстно, чрезвычайно трудна, но сошла весьма благополучно и выказала мастерство капельмейстера съ весьма выгодной стороны. Для меня эта увертюра, какъ и вся музыка въ Струэнзе несравненно выше Сѣверной Звѣзды; мало того, даже выше очень многого въ Гугенотахъ и Робертѣ. Есть свобода мысли, а въ отдѣлкѣ и особенно въ инструментовкѣ великое мастерство и истинная оригинальность.

Кстати о мастерствѣ и оригинальности: въ третьей части концерта Штрауса мы слышали безподобную «Камаринскую» М. И. Глинки. И эта капризная фантазія въ чисторусскомъ характерѣ исполнена была отчетливо и, разумѣется, съ отличнымъ успѣхомъ.

Исполненіемъ этой фантазіи и увертюры къ Ундинѣ А. О. Львова (которою концертъ начался), Штраусъ доказалъ вниманіе свое къ произведеніямъ нашихъ туземныхъ композиторовъ, что дѣлаетъ ему большую честь.

Оркестръ его не изъ Вѣны, а набранъ изъ здѣшнихъ музыкантовъ (въ которыхъ, слава Богу, недостатка у насъ нѣтъ). Всѣ члены оркестра исправно сыгрались, отчетливо повинуются живымъ, огненнымъ жестамъ молодого капельмейстера и исполненіе вообще идетъ очень дружно.

Вотъ мои впечатлѣнія послѣ *перваго* раза.

Надѣюсь повторить ихъ, надѣюсь еще не разъ послушать прелестныхъ вальсовъ, отлично исполненныхъ. Хорошо все, истинно-хорошее въ своемъ родѣ.

А. СЪРОВЪ.

Отвѣчать на неприличную брань г. Булгарина, напечатанную въ № 128 Сѣвер. Пч., редація Муз. и Т. Вѣстника считаетъ для себя унизительнымъ, она уже довольна тѣмъ, что высказанныя ею замѣчанія заставили г. Булгарина грустно задуматься объ его прошедшемъ; описаніемъ этой грустной думы онъ и пачинаетъ свой знаменитый фельетонъ (жалъ только, что отсюда онъ не пошелъ къ логическимъ выводамъ, а тотчасъ же свернулъ съ прямой дороги, какъ это дѣлается имъ обыкновенно). Отъ своего лица редація не находитъ даже и нужнымъ вступать съ авторомъ *всякой* *всячины* въ дальнѣйшія объясненія. Но она не можетъ отказать просьбѣ одного неизвѣстнаго ей защитника и помѣщаетъ его письмо, которое ясно показываетъ, какъ оскорбляютъ каждаго образованнаго любителя литературы выходки г. Булгарина. Письмо это подписано: *Д. Сидоровъ*. Намъ остается только благодарить благороднаго защитника.

«Фельетонъ Сѣверной Пчелы, 9-го іюня № 128, есть яв-

леніе грустное въ нашей литературѣ. Въ немъ г. Булгаринъ выводитъ разныя дрязги и унижаетъ званіе писателя, званіе, которое, къ несчастію любителей словесности, хочетъ носить и самъ. Не говоря о дѣлѣ, но хвалясь тѣмъ, что онъ въ 1819 году учился (хотя неизвѣстно выучился ли) играть на англійскомъ рожкѣ, онъ позволяетъ себѣ судить вкривь и вкосъ о музыкѣ. Въ доказательство своихъ словъ г. ветеранъ-журналистъ вмѣсто цитатъ приводитъ слова изъ разныхъ старинныхъ пѣсень. Честь и слава его памяти! Не вступая въ объясненія съ врагомъ всего хорошаго въ новѣйшей русской литературѣ, отвергающимъ въ Гоголѣ всякій талантъ и печатно бранящимся такъ, какъ всякій другой почелъ бы для себя унизительнымъ, мы считаемъ долгомъ напомнить г. Булгарину, что онъ въ числѣ доказательствъ забылъ помѣстить въ своемъ знаменитомъ фельетонѣ образцовое шестистишіе славнаго нашего поэта, хорошо всѣмъ извѣстное и особенно близкое сердцу Оаддея Венедиктовича.....

Выводимъ изъ библиографическихъ листковъ Отечественныхъ Записокъ (іюньск. книжк.) слѣдующее вычисленіе: Съ 15 марта по 15 мая вышло 9 драматическихъ сочиненій въ Имперіи. Изъ нихъ 4 на русскомъ языкѣ, 4 на польскомъ, и 1 на французскомъ (*L'etoile du nord—opera en 3 actes*). Последнее и три русскихъ изданы въ Петербургѣ, одно русское въ Москвѣ; польскихъ три въ Варшавѣ, одно въ Вильнѣ. Вотъ названіе русскихъ:

1. Блокада крѣпости Костромы, или Русскіе въ 1608 г. Историческія сцены въ 3 отдѣленіяхъ и 3 картинахъ. Сочин. А. П. С...на. Въ 16-ю д. л. Картина I: Все за вѣру и родину! Картина II: Геройство русской боярыни. Картина III: Огненная могила. С. Петербургъ. 1856. Въ типогр. А. Дмитриева. Въ 16-ю д. л. 63 стр.

2. Пригласительная карточка или И. П. О. Т. Комедія въ одномъ дѣйствіи. Передѣлалъ съ нѣмецкаго Э. Б. С. Петербургъ, въ типогр. Карла Метцига. 1856. Въ 12-ю д. л. 39 стр.

3. Сусанна, или герои нашего времени. Судебопись изъ современнаго быта — въ пяти открытіяхъ, въ стихахъ и прозѣ. Москва въ типографіи Александра Семена. 1856. Въ 8-ю д. л. 192 и II не нумер. стр.

4. Чиновникъ, комедія въ одномъ дѣйствіи. Сочин. графа В. Л. Соллогуба. С. Петербургъ, въ типогр. Эдуарда Веймара. 1856. Въ 8-ю д. л. 36 стр.

Изъ книгъ по искусству къ нашей части относятся двѣ; одна издана въ Ригѣ, другая въ Дерптѣ:

1. Entwurf zu Statuten für die Musikalische Gesellschaft zu Riga. Riga, 1856. Druck der Hartungschens Stein und Buchdruckerei. Въ 4-ю д. л. 8 стр.

2. Musikalische Effectmittel und Tonmalerei Von F. J. Wiedemann. Oberlehrer am Gymnasium in Reval etc. Dorpat, 1856. Gedruckt bei Heinrich Laakmann. Въ 8-ю д. л. 32 стр. (Отд. оттискъ изъ «Inland.»)

Въ Ригѣ же издана программа балета: *Der verliebte Teufel*.

Что касается до нотъ, то здѣсь опять два города преобладаютъ передъ прочими: Варшава и Москва. Изъ три

надцати піесть подъ названіемъ *фантазіи и марши* семь произвелъ а Варшава, пять Москва и одну Петербургъ:

Ascher. (J.) Fanfare Militaire. Op. 40. Varsovie. Lit. J. Müller.

Dietz. Siciliana. Op. 9. № 2. Moscou. Печ. въ мет. Нильсена.

Dietz. Cornemuse. Danse rustique (Малороссійская Во-лынка). Op. 10. Печ. въ мет. Нильсена. Москва, 1856 г.

Jungmann (Albert). Mädchenträume. Op. 39. Idyllen. Warsch. Verlag in der Lith. J. Müller.

Jungmann. Der Troubadour. Melodie. Op. 52. Warschau. Verlag in der Lith. Müller.

Jaronskiego (F-ха). Dumka. № 3. W Warszawie. Nakladem Litografii J. Müller.

Leszetycki (Armand). Le Virtuose. Cujus animam! du Stabat Mater de Rossini. Moscou, Impr. chez T. Wolkoff.

Leszetycki. Le Virtuose. Quatuor Favorite de l'opéra Sonnam bula par Bellini. Mosc., Impr. chez T. Wolkoff.

Leszetycki. Le Virtuose. Paraphrases sur des motifs de l'opéra: «Lucrezia Borgia» de Donizetti. Moscou, Impr. chez T. Wolkoff et Co.

Pohlens (Alexandre). Marche funèbre. Varsovie. W. lit. J. V. Fleck et Co.

Schulhoff (Jules). Ballade. Varsovie. Lit. par C. Tytz.

Wernik (C.) Deux Polonaises. S. Pétersbourg, литографія М. Бернарда.

Zientarski (Romuald). Elegie. Varsovie. Impr. chez Fajans.

Въ танцахъ Варшава беретъ рѣшительный перевѣсъ надъ прочими: ей принадлежать одиннадцать изданій въ шесть-надцать; изъ прочихъ пяти одна піеса—Москва, двѣ—Ригѣ, одна—Одессѣ и одна Вильнѣ. Изъ варшавскихъ танцевъ преобладаютъ мазурки и польки.

Ascher (Joseph). La perle du Nord. Mazourka élégante. Varsovie. W. lit. K. Tytz.

Dabrowskiego (Hen.) Romuald. Mazur. Warszawa, w lit. J. V. Fleck.

Harriet. La Paix. Mazourka. A. Deubner's Litographie.

Jaspisstein (Henri.) Mazur. Varsovie. Lit. J. Müller.

Jaronskiego (F.) 3 Mazury. W. Warsz. w lit. J. Müller.  
Moniuszki (St.). Trzy krakowiaki. Wilno, nakladem Jozefa Zawadzkiego.

Tarnowskiego (Adama). Mazur. W Warsz., lit. J. Müller.

Biskupskiego (Emila). Kontradanse z motywow operki Falka Norymbergska. W Warsz, w lit. J Müller.

Harzer (Joseph). Fridens-Walzer. Riga, A. Deubner's Lith.

Milanoff (N.). Olga-Polka. Moscou, imprimatur chez T. Wolkoff et Co.

Machczynski (J.). La première. Polka-tramb. Varsovie. Lit. J. V. Fleck et Co.

Stacha. «Stachu jeszcze». Polka. W Warszawie. Lit. J. V. Fleck et Co.

Stefaniego (Jozefa). Polka z baletu Wyspa miłości. Warsz, w lit. J V. Fleck et Co.

Strauss (Joh.). Marie Taglioni Polka. Warsch., Lit. J. Müller.

Tuszyńskiego (A. L.). Emilia i Otylia Polka. Warszawa, nakładem lit. J. Müller.

Weinberg (Simon). Душка полька. Odessa, Lit. de Franzow et Nitzche.

Въ романсахъ и пѣсняхъ Москва по прежнему беретъ первое мѣсто: въ 29 піесть она издала 16, тогда какъ Петербургъ 9, и Варшава 4. Вотъ онѣ всѣ:

Отъ чего скажи душа дѣвица. Романсъ, пѣтый Тамбер-ликомъ. Муз. Н. А. С. Петербургъ, лит. Бернарда.

Zyczenia. Muzyka M. Karasowskiego. Wiersz J. Chęcińskiego. Warszawa, lit. J. V. Fldch et Co.

Romance Italienne. Paroles de Mr. Ferrari, composée par W. Kaschperoff. Москва, въ тип. Т. Волкова и Ко.

Такъ и рвется душа. Слова Кольцова. Муз. В. Кашперова. Москва, въ тип. Т. Волкова и Ко.

Слезы. Слова О. Тютчева. Муз. В. Кашперова. Москва, въ тип. Волкова и Ко.

Волшебные звуки. Слова Лермонтова. Муз. В. Кашперова. Москва, въ тип. Т. Волкова и Ко.

Тихой ночью, поздравимъ лѣтомъ. Романсъ Н. А. Мельгунова. Москва, у К. Шейермана.

Свѣтъ мой дѣвица. Пѣсня. Муз. Н. А. Мельгунова. Москва, у К. Шейермана.

Я помню чудное мгновенье. Романсъ. Слова Пушкина. Муз. Н. А. Мельгунова, у К. Шейермана.

Еще томлюсь тоской желаній. Романсъ. Слова Тютчева. Муз. Н. А. Мельгунова. Москва, у К. Шейермана.

Совѣтъ «не вщи людей участь». Романсъ. Соч. А. А. Рахманова. Москва, печ. въ мет. К. Шейермана.

Сердце «поиграли съ бѣдной волею». Романсъ, соч. А. А. Рахманова. Москва, печ. въ мет. К. Шейермана.

Не женися молодець. Черкесская пѣсня. Слова Лермонтова. Муз. Юсифа Сетова. С. Петербургъ, лит. А. Ершова.

Кокетка. Пѣсня, Слова Н. Арбузова, музыка Г. Флюхрата. С. Петербургъ, у К. Ф. Голца.

Адель. Романсъ. Слова А. Пушкина. Муз. А. д'Аржантонъ. Москва, въ тип. Волкова и Ко.

D'amor sull'ali rose. Aria nel opéra «Il Trovatore». Musica di Verdi. С. Петербургъ, лит. М. Бернарда.

Люби меня. Романсъ. Слова И. Познанскаго. Муз. князя Сергѣя Волконскаго. С. Петербургъ, лит. Степанова.

Къ чему роптать. Романсъ. Муз. А. Дерфельда. С. Петербургъ, лит. М. Бернарда.

Не насмотрѣлся-бъ на тебя. Романсъ. Слова Муз. М. Родзянко. Москва. Печ. въ тип. Т. Волкова. 1856.

Звукн. Слова А. Плещеева. Муз. И. П. Ларионова. Печ. въ мет. К. Шейермана. Москва.

De lac. Musique de Niedermeyer. С. Петербургъ, лит. Бернарда.

Въ послѣдній разъ. Слова и муз. Похвисцева. С. Петербургъ, лит. М. Бернарда.

Вечерній гимнъ «въ тысячу образовъ». Соч. А. А. Рахманова. Москва, печ. въ мет. К. Шейермана.

Amazonki Mazurek do spiewu. Rozbichiego W Warsz., w lit. J. V. Fleck et Co.

Ясны очи, черны очи. Романсѣ. Слова Н. Муз. А. Селезнева. Москва. Печ. въ мет. Нильсена.

Modlitwa do boga. Przez Wilh Troschel. Warszawa, w lit. J. V. Fleck et Co.

Opuszczona. Przez Wilh. Troschel.. Warszawa, w lit. J. V. Fleck et Co.

Колыбельная пѣсня. На 2 голоса. Слова Фета. Муз. Н. Христіановича. Москва. Печ. въ мет. К. Нильсена.

Свиристѣлки. Романсѣ. Слова Волярлярскаго. Муз. Е. Шапиной. С. Петербургъ, лит. Степанова.

Ко всему этому прибавимъ петербургское изданіе оперы М. И. Глипки *Русланъ и Людмила* для пѣнія съ фортепіано, съ портретомъ автора.

## ИСТОРИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ

ТЕАТРАЛЬНАГО ИСКУССТВА НА ЗАПАДѢ, ПРЕИМУЩЕСТВЕННО  
ВЪ ГЕРМАНИИ.

(Продолженіе).

XVI столѣтіе.

Во второй половинѣ XVI столѣтія мистеріи снова появились въ католическихъ городахъ Германіи, хотя нѣсколько въ измѣненномъ видѣ.

Иезуиты, утвердившись въ Германіи, немедленно принялись за представленіе мистерій и снова сдѣлали ихъ средствомъ для достиженія своихъ цѣлей. Въ Вѣнѣ, Прагѣ, Бреславлѣ, Нассау, Ингольштадтѣ, Мюнхенѣ, Зальцбургѣ, Инсбрукѣ, Майнцѣ и въ другихъ городахъ они, подъ формою латинскихъ и нѣмецкихъ школьныхъ комедій, возстановили мистерію; эти представленія великолѣпнѣе своими, превращеніемъ и машинами превзошли далеко протестантскія школьныя комедіи.

Въ піесы духовнаго содержанія иезуиты вмѣшали великолѣпные мифологическіе прологи, интермедіи, эпилоги точно также, какъ въ прежнее время въ мистеріи вмѣшивались представленія соотвѣтствующихъ мѣстъ изъ Вѣтхаго Завѣта. Не были забыты и комическія сцены, а участіе музыки въ представленіяхъ было увеличено до того, что піесы частями походили на оперу. Этими блестящими представленіями иезуиты привлекли къ себѣ многихъ, особенно изъ молодыхъ людей \*).

Посредствомъ тѣхъ же иезуитскихъ комедій въ Германію перешли, чрезъ Нидерланды, піесы испанскаго театра. Лопе де Вега довелъ духовныя піесы до высокой степени блеска и совершенства; этотъ авторъ и еще Калдеронъ были приняты за основаніе въ представленіяхъ иезуитовъ и позже имѣли несомнѣнное вліяніе на нѣмецкій театръ. И такъ къ концу XVI столѣтія мы видимъ

\*) Въ Вѣнѣ иезуиты утвердились въ 1551 году и чрезъ три года послѣ того уже была представлена ими комедія Эврипида, а въ 1559 г. на одномъ представленіи было до 3000 зрителей.

во всѣхъ городахъ Германіи самое живое участіе къ театральнымъ представленіямъ. Духовные, ученые, мѣщане и земледѣльцы, студенты и школяры — всѣ участвуютъ въ сочиненіи и представленіи піесъ. И не смотря на старанія всѣхъ сословіи, на всю преданность своему дѣлу, какъ бѣдна кажется драматическая сцена Германіи сравнительно со сценами другихъ образованныхъ государствъ! Испанскій театръ вполне сохранилъ свою рыцарскую жизнь среднихъ вѣковъ и получилъ свое полное національное развитіе. Писатели и актеры, Лопе де Вега, Алонзо де ла Вега, Педро Наварро и другіе, бодро защищали духовную драму противъ вліянія ученыхъ писателей, подражавшихъ піесамъ древнихъ, пока наконецъ славные писатели, какъ Аргенсела, Сервантесъ и Лопе де Вега вполне утвердили торжество народной сцены. Драматическое искусство достигло своей полной высоты; декораціи, матишны и костюмы были также хороши и великолѣпны, какъ на театрахъ Франціи и Италіи. Въ этихъ двухъ странахъ писатели не занимались вопросами, волновавшими Германію. Они устремились въ область отвлеченной учености и подражанія древней драмѣ и попили вполне свою жизнь среднихъ вѣковъ; на сценѣ явились олимпійскіе боги и герои.

Въ Италіи уже съ начала XVI столѣтія Триссипо потомъ Русселя и Торквато-Тассо сочиняли трагедіи по образцу древнихъ, а комедіями занимался Бибиени, Матіавелли и Аріосто; по эти піесы произвели только временное впечатлѣніе въ образованныхъ слояхъ общества. Болѣе глубокое впечатлѣніе произвели идиллическія піесы Гварини и Тасса, изъ которыхъ къ концу столѣтія образовалась опера. Последнее большое религіозное представленіе происходило въ Колизеѣ въ 1549 году и хотя потомъ религіозныя піесы въ разныхъ мѣстахъ Италіи представлялись даже до половины XVII столѣтія, по вкусу народный преимущественно требовалъ импровизированныхъ масочныхъ піесъ, которыя, происходя по прямой линіи отъ римскихъ шуточныхъ комедій, получили особенное, огромное и вполне національное развитіе.

Комизмъ этихъ піесъ долженъ былъ производить большое вліяніе какъ на французскую, такъ и на нѣмецкую сцену.

И такъ въ Италіи національная драма утвердилась въ двухъ видахъ: въ видѣ оперы и въ видѣ масочныхъ піесъ.

Въ Парижѣ мистерія явилась въ послѣдній разъ въ 1540 году въ hotel de Flandres. Les freres de la passion въ 1548 году уступили свой театръ другому обществу, des comédiens, которые въ свою очередь должны были уступить свое мѣсто обществамъ de la Basoche и des enfans sans souci. Эти общества оставили трехъ-ярусную сцену и стали играть на ровной сценѣ, обвѣшанной съ трехъ сторонъ коврами \*).

Дѣйствіе ограничилось небольшимъ пространствомъ и весь драматическій интересъ сталъ зависѣть преимущественно

\*) Такая сцена существовала еще при представленіи Сиды.

во отъ достоинства текста пьесы и игры актеровъ. Слави́i

Еще прежде этого кругъ писателей de la Basoche образовалъ изъ моралитетовъ другой, болѣе живой родъ пьесъ, называемый *farce*. Эти писатели предоставили сатирическую аллегорію обществу *des enfans sans souci*, а сами все болѣе и болѣе приближались къ вѣрному изображенію дѣйствительности. Одни изъ фарсовъ имѣли духовное и историческое содержаніе и комическіе эпизоды, другіе же представляли глупость и несправедливость людей въ комическомъ видѣ и съ осязательными правоученіями. Эти пьесы имѣли большое сходство съ карнавальными пьесами и послужили основаніемъ новѣйшей комедіи \*).

Но эти національныя пьесы, отчасти по причинѣ своего безвкусія, отчасти по причинѣ своихъ соблазнительныхъ сценъ, съ трудомъ могли бороться съ пьесами *des comédiens*. Въ 1579 году перенесены были въ Парижъ итальянскія масочныя представленія, которыя своею импровизированною игрою возбудили общее сочувствіе и еще болѣе стѣснили народныя фарсы.

На поприщѣ трагедіи Франція покинула вполнѣ свою средневѣковую драму и согласно со вкусомъ двора усвоила себѣ древнія начала. Ронсаръ, Гарнье, Харди, Ротру, и другіе занимались классическою трагедіею; восхитительная декламация придавала пьесамъ еще болѣе движенія. На поприщѣ комедіи французскіе таланты усвоили себѣ свойства итальянскихъ пьесъ и приготовили переходъ къ пьесамъ Мольера.

Такимъ образомъ французскій театръ уже испыталъ много переменъ; онъ имѣлъ писателей, приготовлявшихъ его классическій періодъ; онъ имѣлъ актеровъ, составлявшихъ особенное сословіе и пользовавшихся защитою и поощреніями своего образованнаго двора.

Англія, подобно Германіи, но гораздо удачнѣе, выдержала на своихъ театрахъ время реформаціи. Во второй половинѣ XVI столѣтія, въ царствованіе Елисаветы, окончилась сценическая полемика, реформація всей страны пришла къ концу, и драма стала развиваться на поприщѣ народной исторіи, сагъ и новеллъ. Сохранились духъ и формы средневѣковыхъ пьесъ, подражаніе классикамъ способствовало образованію, но не измѣняло характера драмы. Облагороженіе драмы началось уже съ поэтовъ Marlowe и Green, а въ послѣднее десятилѣтіе XVI столѣтія Шекспиръ довелъ средневѣковую драму до высшей степени славы.

Какъ въ Испаніи пьесы ограничивались своею національностью, такъ у Шекспира онѣ представляютъ интересы,

общіе всему человѣчеству. Хотя устройство сцены, декорации и машины въ Англіи, можетъ быть, уступали сценамъ Италіи, Франціи и Испаніи, были не лучше сценъ Германіи, но собственно драматическое искусство безъ сомнѣнія могло соперничать съ искусствомъ этихъ странъ. И какихъ актеровъ долженъ былъ имѣть англійскій театръ, чтобы играть роли, которыя Шекспиръ написалъ для нихъ \*)

Какъ бѣдно было драматическое искусство Германіи сравнительно съ искусствомъ этихъ четырехъ странъ! Оно похоже на статую, сдѣланную топоромъ изъ деревяннаго чурбана, стоящую подлѣ мраморныхъ статуй, которымъ рѣзецъ мастера придалъ все признаки жизни и движенія.

Можно ли драматическія сочиненія упомянутыхъ нами странъ поставить на ряду съ духовными и свѣтскими трагедіями и комедіями Ганса Сакса или съ пьесою о цѣломудреной Сусаннѣ, Павла Ребхуна?

Можно ли представленія актеровъ и пѣвцовъ при дворахъ Мадрида, Парижа, Лондона, Рима, Флоренціи и Феррары, сравнивать съ представленіями нѣмецкихъ студентовъ, ремесленниковъ и учениковъ, которые едва могли удовлетворять требованіямъ грубаго вкуса народа и которые только изрѣдка удостоивались чести играть въ присутствіи князей и вельможъ?

Драматическое искусство Германіи стоитъ болѣе чѣмъ на столѣтіе позади искусства другихъ націй. Причиной этого явленія можно считать то, что тамъ не было одного главнаго города, въ которомъ могли бы сосредоточиваться средства образованія и развиваться художественная потребность націи.

Общества комедіантовъ, подобныхъ Нидерландцамъ въ Вѣнѣ, встрѣчая соперничество въ мѣщанскихъ и школьныхъ представленіяхъ, не могли имѣть свободнаго развитія и должны были ограничиться искусствомъ жонглеровъ, бойцовъ и канатныхъ плясунговъ, присоединя къ этому не рѣдко званіе лекарей-шарлатановъ или зубныхъ врачей.

Занятіе драматическимъ искусствомъ было для всѣхъ только занятіемъ постороннимъ; никто не посвящалъ ему всей своей дѣятельности.

Драматическія сочиненія этого времени имѣютъ сходство съ неповоротливыми, неподвижными фигурами на картинахъ той же эпохи. Сила и красота драматической жпзви проявлялись только моментально, какъ первыя проявленія сознанія въ нестромъ кругѣ понятій ребенка.

(Продолженіе будетъ).

Редакторъ М. РАЩАПОРТЪ.

\*) Одинъ изъ старѣйшихъ фарсовъ, «Адвокатъ Патезонъ», появившійся въ 1580 году, за сто лѣтъ предъ нимъ былъ еще въ нѣмецкомъ репертуарѣ.

\*) Известно, что Шекспиръ писалъ свои пьесы для представленія на театрѣ, при которомъ былъ однимъ изъ директоровъ и пересталъ писать для него, когда оставилъ эту должность.



Антонъ Сперовичъ  
Контский