

Выходить одинъ разъ въ недѣлю (по Воскресеньямъ).

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

Подписка приимается въ Редакціи Журнала, находящейся въ С. Петербургѣ, въ Офцерской улицѣ, близъ Большаго Театра, въ домѣ Китнера кв. № 33., въ книжныхъ магазинахъ П. Ратькова и Давыдова, и въ музыкальномъ магазинѣ П. Ленгольда въ Москвѣ.

Къ № 26-му Вѣстника для статьи изложеніе методы Ф. игр. предлагается нотный планъ, соч. Антона Контскаго.

Содержаніе: Изложеніе методы фортепьянной игры (А. Контскаго). — Иностранный вѣстникъ. — Голоса и шумъ эха. — Русалка, опера А. С. Даргомыжскаго. (А. Сѣрова). — Петербургскій вѣстникъ. — Объявленія.

**ИЗЛОЖЕНІЕ МЕТОДЫ
ФОРТЕПЯННОЙ ИГРЫ.**

Антонъ Контскаго.

(Продолженіе).

Чтобы дѣтямъ легко было учиться нотамъ, нужно сперва выучить ихъ *нотному плану*, на которомъ пишутся ноты. См. пр. № 1.

Нотный планъ состоитъ изъ пяти линій.

Я совѣтую прежде всего выучить дѣтей *ключу Sol* (Г) или такъ называемому *скрипичному* (см. № 3), и то не всѣмъ нотамъ вмѣстѣ, а только тѣмъ, которыя пишутся на пяти чертахъ, то есть:

$\frac{Mi, Sol, Si, Re, Fa, E, G, X, D, F,}{}$

Послѣ же можно выучить ихъ тѣмъ, которыя пишутся въ промежуткахъ этихъ пяти линеекъ, то есть:

$\frac{Fa, La, Do, Mi, F, A, C, E,}{}$

Когда эти ноты дѣти поймутъ такъ, что будутъ въ состояніи разыгрывать ихъ безъ малѣйшей ошибки, тогда только можно будетъ приступить къ изученію дополнительныхъ линеекъ надъ *нотнымъ планомъ*, какъ и подъ нимъ (см. пр. № 2).

Тогда же только можно начать съ ними твердить ноты по пр. № 4, но какъ можно осторожнѣе и медленнѣе, чтобы они не спутались въ этихъ занятіяхъ, которыя сначала кажутся весьма трудною наукою. На все это нужно много и много терпѣнія, пока всѣ эти ноты не уложатся въ дѣтской головкѣ развѣ навсегда.

Здѣсь необходимо понемножку давать имъ читать самыя легкія упражненія и только одной рукой, чтобы не поставитъ дѣтей въ затрудненіе; послѣ уже можно дать имъ разыгрывать упражненія въ двѣ руки, но чтобы обѣ были писаны въ томъ же ключѣ Sol (Г) или такъ называемомъ скрипичномъ.

Ноты пишутся не только на линіяхъ и между ними, но когда *нотный планъ* недостаточенъ, то прибѣгаютъ къ *дополнительнымъ линіямъ*. См. № 2.

Ноты отличаются одна отъ другой только тѣмъ мѣстомъ, гдѣ ихъ пишутъ, на линіяхъ или между ними.

Однако, чтобы читать ихъ, надобно, чтобы въ началѣ былъ знакъ, называемый *ключемъ*. Пр. № 3.

Фортепьяно имѣетъ болѣе сорока клавишей; чтобы изобразить всѣ ихъ, надобно бы было огромное число дополнительныхъ линій, если бы не ключи, уничтожающіе это затрудненіе.

Каждый *ключъ* даетъ свое названіе нотѣ, которая стоитъ на одной и той же линіи; другія *ноты* слѣдуютъ за первою въ порядкѣ, тоже мѣняя свои названія въ восходящей и нисходящей *гаммѣ*. Соединеніе семи нотъ въ порядкѣ, съ прибавленіемъ первой, составляетъ *гамму* (см. пр. 6). Гамма Do (Ц).

Первая нота гаммы называется *тоника*, по-русски *звукъ*; и такъ въ гаммѣ Do (Ц) *тоника* есть Ц, потому что отъ нея дается названіе гаммѣ. Отъ *тоники*, т. е. первой ноты въ гаммѣ, считаются другія ноты и получаютъ названіе по разстоянію отъ нея. Эти разстоянія одного звука отъ другаго называются *интервалами*. (См. пр. 16). *Тоника* всегда принимаетъ № 1.

И такъ гамма Ц:

- | | |
|---------------------|------------------------------|
| Ц, <i>тоника</i> , | означается цифрою — 1. |
| Д, <i>вторая</i> | нота или <i>секунда</i> — 2. |
| Е, <i>третья</i> | » » <i>терція</i> — 3. |
| Ф, <i>четвертая</i> | » » <i>кварта</i> — 4. |
| Г, <i>пятая</i> | » » <i>квинта</i> — 5. |
| А, <i>шестая</i> | » » <i>секста</i> — 6. |
| Х, <i>седьмая</i> | » » <i>септима</i> — 7. |
| Ц, <i>осьмая</i> | » » <i>октава</i> — 8. |

Музыка — *цѣлыя тоны* и *полутоны*. Гамма состоитъ изъ *пяти тоновъ* и *двухъ полутоновъ*. Чтобы это было ясно для дѣтей, самое лучшее растолковать имъ эти тоны и полутоны въ гаммѣ Do (Ц), потому

*) См. №№ 18 и 21.

что черныя клавиши будутъ для объясненія большимъ облегченіемъ. (см. пр. № 17).

Когда между двумя бѣлыми клавишами есть черная, тогда разстояніе между ними называется *тономъ*, напр. отъ Do (D) до Re (A) есть тонъ, а отъ Mi (E) до Fa (F) — *полутонъ*.

По той же самой системѣ составляются всѣ другія гаммы, и для составленія ихъ ученикъ долженъ самъ искать *тоновъ* и *полутоновъ*; такимъ образомъ онъ будетъ знать правильно всѣ *интервалы* и сдѣлается хорошимъ музыкантомъ.

ИНОСТРАННЫЙ ВѢСТНИКЪ.

Музыка въ Ирландіи. — Музыка и спектакли по случаю крещенія французскаго Принца. — Квартеты Моцарта, аранжированные для четырехъ рукъ Генрихомъ Рубе. — Возвышеніе тона оркестровъ съ 1752 до 1854 года. — Обзоръ французскихъ театровъ. — Новости.

Переводимъ изъ *Revue et Gazette musicale* часть статьи о музыкѣ въ Ирландіи. Если въ Ирландіи не усиливается развитіе музыки, то причиною тому служатъ только политическія обстоятельства страны. При угнетеніи, которому она подвергалась въ теченіе многихъ столѣтій, надо удивляться, что геній Ирландіи не разбилъ своей арфы, какъ старый бардъ въ баладѣ Уланда. У Ирландцевъ вообще большія музыкальныя способности и такъ какъ вкусъ къ артистическимъ удовольствіямъ распространяется все болѣе и болѣе, то ни сколько не удивительно, если въ ней вскорѣ появятся образцовыя музыкальныя произведенія.

Подобно какъ въ Германіи и въ Ирландіи въ средніе вѣка была эпоха, когда процвѣтала поэзія, тѣсно связанная съ пѣніемъ. Къ этому времени принадлежатъ поэмы Оссиана, ошибочно приписываемыя шотландскому поэту. Макферсонъ, переводчикъ поэмъ Оссиана, по происхожденію былъ Шотландцемъ, но языкъ поэмъ есть древній ирландскій языкъ, на которомъ до сихъ поръ говорятъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ Ирландіи, языкъ кельтическаго происхожденія; кромѣ того, дѣйствіе постоянно происходитъ въ Ирландіи. Нѣсколько арфъ, бывшихъ въ употребленіи у бардовъ этихъ отдаленныхъ временъ, сохранились до сихъ поръ; самой старой изъ нихъ теперь болѣе 900 лѣтъ; она бережется въ Дублинскомъ музеѣ.

Впослѣдствіи, владычество англійскаго языка въ Ирландіи чуть не сдѣлалось причиною гибели ея древнихъ національных мелодій и героическихъ поэмъ; но Томасъ Муръ (Moore), въ началѣ нашего столѣтія, снова пробудилъ ирландскую музу отъ ея долгаго сна. вмѣстѣ съ Джономъ Стевенсономъ (John Stevenson) онъ возстановилъ текстъ и голоса ирландскихъ пѣсень. Онъ написалъ новыя слова для тѣхъ изъ нихъ, которыхъ текстъ былъ потерянъ, остальные онъ перевелъ на англійскій языкъ. Такимъ образомъ произошли *ирландскія мелодіи*, граціозное произведеніе, полное вѣснаго чувства и дающее Муру право называться поэтомъ ирландскаго народа. Ободренный громаднымъ успѣхомъ перваго своего произведенія, изъ котораго пѣсни пѣлись и слушались съ увлеченіемъ повсюду, Томасъ Муръ сдѣлалъ выборъ изъ лучшихъ національных мелодій французскихъ, нѣмецкихъ и итальянскихъ, написалъ для нихъ новый текстъ и издалъ подъ названіемъ: *National airs* (національныя пѣсни); *Sacred airs*, изданныя имъ же нѣсколько позже, написаны болѣею частію на мелодіи Генделя, Гайдна, Моцарта и Бетховена.

Такимъ образомъ ирландскій поэтъ познакомилъ своихъ соотечественниковъ съ французскою, нѣмецкою и итальянскою музыкою. Томасъ Муръ пѣлъ свои мелодіи въ лучшихъ обществахъ и этотъ примѣръ много содѣйствовалъ вкусу къ музыкѣ. Онъ не только переводилъ, но и самъ сочинялъ стихи; нѣкоторыя его сочиненія сдѣлались даже популярными. Въ этомъ родѣ поэзіи, Томасъ Муръ не имѣетъ соперниковъ. Какое бы ни былъ сюжетъ его стиховъ, они всегда плавны, великолѣпны и звучны. Можетъ быть, пѣтъ ни одного древняго и новаго поэта, стихи котораго были бы такъ пѣвучи, какъ его. Очень жаль, что по особенной волѣ поэта, мелодіи не могутъ быть изданы отдѣльно отъ словъ и что издатели не позволяютъ другимъ композиторамъ писать музыку на тѣ же слова.

Мы не намѣрены говорить подробнѣе о національных пѣсняхъ Ирландіи, пѣсняхъ оригинальныхъ, наивныхъ и свѣжихъ, которыя вполне заслуживаютъ, чтобы какой нибудь композиторъ познакомилъ насъ съ ними, какъ то сдѣлали Бетховенъ и Дюрнеръ съ шотландскими пѣснями. Мы поспѣшимъ дать понятіе о современномъ состояніи музыкальнаго искусства въ Дублинѣ.

Въ Дублинѣ 300,000 жителей; съ пространными улицами новыхъ кварталовъ, великолѣпными здапіями и множествомъ станцій онъ имѣетъ прекрасный видъ и носитъ на себѣ отпечатокъ изящества. Аристократія и вообще люди высшаго круга проводятъ въ немъ болѣею часть года. Два театра не удовлетворяютъ потребностямъ публики; между другими развлеченіями, на первомъ мѣстѣ стоятъ концерты. Главными музыкальными обществами Дублина надо считать Филармоническое общество, учрежденное въ 1826 году, *Ancient concerts* и *Choral society* (общество студентовъ Коллегии Trinity), существующія съ 1837 года. Эти общества не продаютъ билетовъ для входа: члены ихъ взносятъ постоянную годовую плату и за то имѣютъ право на известное число билетовъ. Дирижерами концертовъ служатъ: ММ. Н. Bussel, J. Robinson и докторъ Р. Stuart. Конечно этихъ дирижеровъ нельзя судить по строгимъ правиламъ нѣмецкой оцѣнки, такъ же какъ нельзя ставить въ одинъ рядъ концерты Дублина и концерты въ Лейпцигскомъ *Gewandhaus*; но во всякомъ случаѣ имъ нельзя отказать ни въ усердіи ни въ талантѣ. Въ концертахъ дублинскихъ господствуетъ нѣмецкая музыка; въ программахъ безпрестанно встрѣчаются имена Бетховена, Вебера и проч.; оркестръ состоитъ болѣею частію изъ нѣмецкихъ музыкантовъ.

Нѣмецкіе музыканты здѣсь въ большомъ ходу. Многие изъ нихъ служатъ дирижерами военныхъ оркестровъ и получаютъ въ мѣсяць отъ 15 до 20 фунтовъ стерлинговъ (что составляетъ отъ 90 до 120 руб. сер.). Эта должность занимаетъ у нихъ только два часа въ день; въ остальное время они могутъ играть въ концертахъ и получаютъ за то значительныя деньги. Хорошему музыканту платятъ двѣ или три гинеи за концертъ и еще по полугинее за каждую репетицію. За тридцать концертовъ, на которые можно разсчитывать каждый сезонъ, музыкантъ можетъ получить около 100 фунтовъ стерлинговъ (или около 600 руб. сер.). Если къ знанію своего дѣла, музыкантъ присоединяетъ еще умѣнье жить, на что здѣсь обращаютъ большое вниманіе, то частныя уроки могутъ еще болѣе увеличить его доходы, потому что за каждые три или много пять уроковъ платятъ не менѣе гинеи (около 6 р. 50 к.). Не смотря на всѣ выгоды, артистовъ въ Дублинѣ вовсе не много. Способы жизни здѣсь безъ сомнѣнія дороже, чѣмъ на континентѣ, но въ то же время значительно дешевле, чѣмъ въ Англии, гдѣ много людей съ талантомъ едва имѣютъ чѣмъ жить.

Музыкальныя знаменитости въ своихъ поѣздкахъ по всему свѣту очень рѣдко проникаютъ въ Ирландію; но итальянская опера Ковентъ-Гарденскаго театра каждую зиму проводитъ нѣсколько недѣль въ Дублинѣ.

Вкусъ къ музыкѣ сильно развитъ во многихъ семействахъ и въ частныхъ кружкахъ Дублина. Дюжина издателей и продавцовъ инструментовъ получаютъ значительныя выгоды. Домъ Моісе имѣетъ въ своемъ магазинѣ болѣе 1000 фортепьянъ, которыхъ цѣна простирается отъ 30 до 180 гиней; огромность цѣнъ легко объясняется значительною пошлиною, которую таможня беретъ съ привозныхъ инструментовъ».

Пишутъ, что въ Парижѣ музыка играла весьма значительную роль при празднествѣ крещенія Императорскаго Принца.

Въ продолженіи цѣлаго дня 14 (2) Іюля оркестры, разбѣяныя въ разныхъ мѣстахъ Парижа, не переставали оглашать воздухъ самыми блестящими піесами.

Пока процессія проходила по улицѣ Риволи, полковые оркестры играли на трубахъ одинъ за другимъ свои лучшія піесы.

У входа въ соборъ процессія была встрѣчена звуками религіознаго марша Шенетцера, величіе котораго вполне гармонировало съ важною торжества.

Послѣ того кардиналъ легатъ началъ «Veni Creator» сочиненія Персюа; оркестръ, подъ управленіемъ г-на Жирара, удивительно исполнилъ этотъ гимнъ.

Во время церемоніи крещенія, хоры пѣли «Motet» Лесюера. «Joannes baptisat in deserto» и «Vivat» аббата Роза; по отъѣздѣ Императорскаго Принца, кардиналъ запѣлъ великолѣпный Те Деусъ Лесюера съ акомпаниментомъ оркестра и наконецъ Domine, salvus fac.

Во время обѣда, даннаго вечеромъ въ день крещенія въ одной изъ залъ Отель-де-виль, два оркестра съ хорами, подъ управленіемъ Паделу (Pardeloup), исполнили слѣдующія піесы: маршъ Мендельсона, кантату Обера и Камилла Дусе, испанскую симфонію Жеваера, хоръ Керубини, «Dors, noble enfant», гимнъ Адольфа Адана, «Chantons victoire» Генделя, прелюдію Баха, аранжированную Гуно, и маршъ Керубини. Кантата Обера и Дусе произвела большой эффектъ; всего болѣе поправилась слѣдующая строфа:

Grandis enfant, la race te contemple,
En l'imitant, sois digne d'elle un jour.
Ta jeune mère est ton premier exemple.
De tous nos cœurs tu lui devras l'amour.
Grandis, enfant, ton aïeul et ton père
Sous deux lauriers t'abritent désormais;
Ils t'apprendront le grand art de la guerre,
Ils t'apprendront le grand art de la paix.

Послѣ банкета, Ихъ Величества посѣтили бальныя залы, и великолѣпную иллюминацію на площади. На дворѣ Людовика XIV, два невидимые оркестра, изъ голосовъ и музыки, очаровывали слушателей мелодическими звуками. На площади Отель-де-виль военные музыканты не переставали играть во весь вечеръ. Число артистовъ, участвовавшихъ въ исполненіи всѣхъ упомянутыхъ піесъ, простиралось въ Отель-де-виль до 500 человекъ; если же сюда присоединить еще 400 музыкантовъ, игравшихъ въ соборѣ, то выдетъ что всѣхъ артистовъ, игравшихъ 14 (2) іюня, было 900 человекъ.

На другой день, въ воскресенье, на всѣхъ театрахъ Парижа, были даровыя представленія; на всѣхъ сценахъ были исполнены кантаты или піесы, написанныя въ честь праздника.—

«Для классической школы фортепьянной игры уже есть симфоніи Бетховена, аранжированныя для четырехъ рукъ Черни и г-жею Фарренгъ; симфоніи Гайдна также для четырехъ рукъ Хатто и квинтеты Моцарта, переложенныя на фортепьяно г-мъ Хугманомъ и г-жею Фарренгъ. Къ этому собранію классическихъ піесъ въ настоящее время присоединились десять квартетовъ Моцарта, аранжированныхъ для четырехъ рукъ Генрихомъ Рубе (Roubier), ученикомъ Калк-Бренпера и однимъ изъ лучшихъ французскихъ профессоровъ фортепьянной игры.

Кто-то прекрасно опредѣлялъ инструментальную музыку Моцарта, сказавъ, что она напоминаетъ собою золотой вѣкъ; и въ самомъ дѣлѣ, въ ней есть что-то болѣе простодушно натуральное, чѣмъ въ музыкѣ Бетховена. Эта натуральность, не исключаящая ни полноты, ни обработки мыслей, съ особеннымъ блескомъ проявляется въ квартетахъ Моцарта. Анданте этихъ квартетовъ то посятъ на себѣ характеръ древности, то исполнены самою очаровательною и плавною граціею; нѣкоторые рондо отличаются блестящими и самыми разнообразными красотами. Рубе пришла превосходная мысль переложить для фортепьяно эту очаровательную музыку, и должно сознаться, что онъ прекрасно исполнилъ свое дѣло. Дѣйствительно, братья за подобныя сочиненія можетъ только тотъ, кто въ страхѣ съ точностію переложитъ ихъ мелодическій колоритъ и всѣ гармоническія подробности. Рубе было бы непростительно пропустить даже одну ноту, измѣнить хотя одинъ аккордъ и еще болѣе неумно передать которую нибудь мысль или выраженіе. По этому онъ переложилъ квартеты для четырехъ рукъ. Такая форма гораздо лучше идетъ для нѣрной передачи подобныхъ сочиненій. Его трудъ одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ трудовъ въ своемъ родѣ». Такъ отзываясь объ этомъ произведеніи La France musicale, прибавляя, что квартеты Моцарта безъ сомнѣнія будутъ приняты во всѣхъ воспитательныхъ учрежденіяхъ; точно также ихъ будутъ играть во всѣхъ домахъ, гдѣ вкусъ къ хорошей и серьезной музыкѣ развивается со дня на день, благодаря подобнымъ изданіямъ.

Въ № 25-мъ М. и Т. Вѣстника было сказано, что звукъ камертона постоянно возвышался въ теченіи послѣднихъ столѣтій.

Прилагаемъ здѣсь таблицу этого возвышенія, составленную Французскимъ ученымъ Де-Лезенемъ (De-Lezenne).

Годы.	Наблюдатели.	Имена мѣстъ или особъ.	Число колеб. при звукѣ 1а.
1752.	Марпургъ.	Берлинъ ¹⁾ .	843,75
		Очень старыи камертонъ ²⁾	845,29
1833.	Фишеръ.	Итальянскій театръ.	848,34
1834.	Шейблеръ.	Г-нъ Птибу (Petitbout).	853,50
1823.	Фишеръ.	Фейдо (Feudeau).	855,22
		Г-нъ Солен ³⁾ .	857,41
1823.	Фишеръ.	Большая Опера.	862,68
		Старый камертонъ.	865,70
1834.	Шейблеръ.	Вѣна. Минимумъ.	866,00
1834.	Шейблеръ.	Опера. Г-нъ Птибу.	867,50
1834.	Шейблеръ.	Консерваторія. Г. Ганъ (Gand).	869,90
1834.	Шейблеръ.	Г. Ганъ.	870,10
1796.	Сарти.	С. Петербургъ.	872,00
1845.		Флоренція.	873,40
1823.	Фишеръ.	Берлинъ. Театръ.	874,64
1845.		Туринъ.	879,88
1834.		Штутгартъ. Конгрессъ ⁴⁾ .	880,00
		Опера. Г. Плейель (Pleyel).	880,94
1834.	Шейблеръ.	Вѣна. Г. Блетка (Blactka).	881,40

	Опера. Г. Лейбнеръ.	882,05
1834.	Шейблеръ. Берлинъ.	883,25
1834.	Шейблеръ. Вѣна. Г. Штрейхеръ.	886,00
1834.	Шейблеръ. Парижъ. Г. Вольфель.	886,50
	Маркизъ д'Алигръ ⁵⁾ .	887,00
1834.	Шейблеръ. Вѣна. Максимумъ.	890,00
	Вѣна. Консерваторія.	890,88
	Фортепіаны Г. Плейселя.	892,00
1845.	Миланъ.	893,14
1851.	Лилъ. Фестиваль.	893,54
1848—54.	Лилъ. Театръ ⁶⁾ .	901,00

Гекторъ Берлиозъ избранъ членомъ Института, по отдѣленію музыки, въ засѣданіи 21 (9-го) Іюня, въ замѣнъ Адама (Adam). Избирателей было 37 человекъ; Берлиозъ избранъ большинствомъ 19 голосовъ. Послѣ него имѣли всего болѣе голосовъ: Нидермейеръ, Шарль Гуно, Ф. Давидъ и Папсеронъ. —

Французскіе театры въ послѣднее время не отличились ничѣмъ особеннымъ. Емпи (Empis), управляющій Французскимъ театромъ (Theatre Francais) всячески старается добыть себѣ новыхъ піесъ, но къ несчастію, когда являются онѣ, ихъ находятъ мало достойными первой парижской сцены, слишкомъ водевильными, посредственными по формѣ и весьма избитыми по содержанію. Въ слѣдствіе этого Емпи сталъ выказывать большую склонность обратиться къ прошедшему: ему кажется, и совершенно основательно, что образцовыя классическія произведенія, вообще мало извѣстныя современному обществу, при хорошемъ исполненіи могутъ еще нравиться публикѣ. Рашель, одна, безъ всякой посторонней помощи, одушевляла мертвыя трагедіи въ теченіи пятнадцати лѣтъ. За неимѣніемъ гениальной артистки, театръ обратился къ комедіи и на дняхъ возобновилъ «Амфитріона». Эта комедія Плавта, усовершенствованная Мольеромъ, имѣетъ на сценѣ довольно сомнительное достоинство: комизмъ основывается на физическомъ сходствѣ, которое легко было устроить при употребленіи древнихъ масокъ и которое почти невозможно при нынѣшнихъ условіяхъ сцены. По этому, какъ замѣтили всѣ критики, комедія въ чтеніи выходитъ лучше, чѣмъ въ представленіи.

Не смотря на сомнительный успѣхъ, возобновеніе Амфитріона выражаетъ собою направленіе, которое стоитъ вниманія и ободренія. Французская комедія есть театръ и въ то же время музей, говоритъ одна газета и должна, подобно Лувру, не только увеличивать свои сокровища приобрѣтеніемъ хорошихъ новыхъ піесъ, но и возстановлять образцовыя піесы древнихъ мастеровъ, стирая съ нихъ время отъ времени пыль, которая всегда ложится на старинныя произведенія и можетъ наконецъ слѣзать ихъ вовсе непонятными для большинства.

¹⁾ Для опредѣленія этого числа колебаній Марпурзь наблюдалъ ut violончеля, каковъ онъ былъ въ 1752 году и нашелъ 125, а отсюда выведено поставленное въ таблицѣ число.

²⁾ Этотъ камертонъ найденъ въ мастерскихъ Франсе отца, въ Лилѣ. Судя по его устройству и по футляру, его можно назвать столѣтнимъ.

³⁾ Находится въ семействѣ Собенъ болѣе 50 лѣтъ.

⁴⁾ Нормальный камертонъ, принятый въ Штутгартѣ въ 1834 году.

⁵⁾ Вѣтви его имѣютъ въ длину 174 миллиметра; онъ даетъ звукъ mi въ 328,506 колебаній.

⁶⁾ Камертонъ оркестра Лилскаго театра; онъ былъ изслѣдованъ Де-Лезенемъ и оказался самымъ высокимъ изъ всѣхъ извѣстныхъ.

Десять изъ приведенныхъ здѣсь чиселъ взяты изъ мемуара Венсеня (Vincent) о теоріи колебаній по Шейблеру; — четыре изъ Руководства Пулье и два — изъ акустики Жладан. Прочія величины опредѣлены Де-Лезенемъ, членомъ Общества наукъ, земледѣлія и искусства въ Лилѣ.

Въ день крещенія Императорскаго Принца большая честь театровъ давала кантаты и піесы, написанныя по случаю торжества; но эти импровизаціи болѣе замѣчательны по чувствамъ нежели въ литературномъ отношеніи и потому о нихъ лучше умолчать.

На театрѣ des Variétés давали пародію «Медей», піесу французскаго происхожденія. Всѣмъ извѣстно, какъ пишутся пародіи! Язонъ превратился въ ярмарочнаго Геркулеса, а Медей въ торговку зажигательными спичками, которая злоупотребляетъ своими дѣтьми, чтобы возбудить общественную благотворительность. Все вмѣстѣ составляетъ три картины, испещренныя довольно уродливыми стихами и множествомъ мифологическихъ варваризмовъ. Въ этой піесѣ, въ роли Медей дебютировала г-жа Альфонтиль, составившая себѣ репутацію на маленькихъ бульварныхъ театрахъ. Ее называютъ превосходнымъ приобрѣтеніемъ, лучшимъ изъ всѣхъ, которыя слѣзала новая дирекція театра des Variétés.

На томъ же театрѣ возобновили комедію «la Grandeur et la décadence de Joseph Prudhomme», которая два года назадъ была на театрѣ Одеонъ. Въ настоящее время піеса имѣетъ три дѣйствія и все таки ни чѣмъ не хуже прежней. И здѣсь, какъ въ Одеонѣ, Приюдомъ представляетъ Генрихъ Монье; онъ создалъ эту роль и потому имѣетъ на нее полное право.

Созданіе такой роли — дѣло весьма умное и замѣчательное. Приюдомъ — это философское и ученое олицетвореніе сословія «буржуа», не только нынѣшняго французскаго, но и всѣхъ временъ. Приюдомъ — общее мѣсто, глупость раздутая пустыми словами, отсутствіе мысли подъ прикрытіемъ пустой и звонкой фразы, эхо журналовъ, глупое честолюбіе конституціоннаго собранія; это все, что мы видѣли во Франціи въ продолженіи восемнадцати лѣтъ и что видимъ до сихъ поръ, только подъ другими формами, потому что истинная глупость не умираетъ. Только Монье изобразилъ этотъ типъ буржуа въ моментъ его лучшаго развитія, буржуа, который говоритъ съ правительствомъ, какъ равный съ равнымъ, недовольнаго морскимъ управленіемъ, не слишкомъ довольнаго финансами, надзирающаго за коварствомъ министровъ, торжественнаго въ самыхъ простыхъ сношеніяхъ частной жизни, буржуа, который никогда не скажетъ «bon jour!» а всегда «que Dieu vous garde», безпокойнаго, потому что «политическій горизонтъ покрывается тучами и колесница государства носится по вулкану. Во время монархіи въ 1836 году Приюдомъ дѣлается кос-чѣмъ: онъ капитанъ національной гвардіи. Если ему приходило на мысль имѣть загородный домъ, онъ дѣлался меромъ того мѣста и считалъ честью служить безъ жалованья. Онъ засѣдалъ въ торговомъ трибуналѣ и голосъ его гремѣлъ на шумныхъ выборахъ. Тотъ же Приюдомъ первый высказалъ знаменитую аксіому: un gouvernement ne peut marcher que si on l'entrave. Вамъ смѣшно, а между тѣмъ это было писано въ журналахъ и не шутя повторялось съ трибуны въ теченіи цѣлыхъ восемнадцати лѣтъ. Если типъ Приюдома имѣетъ въ себѣ глубокой комизмъ, то только потому, что онъ воплилъ вѣрепъ съ оригиналомъ. Приюдомъ безсмертенъ, его можно повернуть на всѣ стороны и всегда выдетъ хорошая комедія. Въ піесѣ Одеона Приюдомъ представленъ съ одной точки зрѣнія; но можно посмотреть на него съ другой стороны и снова представить его публикѣ.

На театрѣ Сен-Мартенскихъ воротъ возобновили «Magino Faliero» Казиміра Делавиня. Первое представленіе этой піесы происходило 30-го мая 1829 года; она была играна позже піесы «Генрихъ III» и за десять мѣсяцевъ до представленія «Нег-

pani». Въ слѣдствіе того въ піесѣ замѣтно стараніе примирить двѣ различныя школы, о чемъ Делавинъ хлопоталъ до самой своей смерти.

Трагедія Marino Faliero въ сущности трагедія классическая, но въ то же время тѣсно связанная съ своей эпохой. Въ свое время она имѣла громаднѣйшій успѣхъ, но теперь, когда она утратила характеръ современности, въ пей остались только одни существенныя достоинства труда. Замѣчательно, что Лажье, создавшій роль Marino Faliero еще въ 1829 году, нынче снова выступилъ въ этой роли. Въ настоящее время о немъ можно сказать то же самое, что говорили фельетоны 1829 года.

Концертъ, данный 19-го іюня концертнымъ обществомъ Консерваторіи въ пользу пострадавшихъ отъ наводненія, принесъ 5500 франковъ т. е. 1375 руб. Къ этой суммѣ присоединилось пожертвованіе въ 500 фр. (125 р.) общества молодыхъ артистовъ Консерваторіи. —

Въ четвергъ 19-го (7-го) іюня на лондонскомъ театрѣ Lyceum, во время послѣдней сцены Trovatore, упалъ на сцену одинъ изъ освѣтительныхъ приборовъ и чуть не убилъ Маріо. Провидѣніе сохранило великаго артиста; приборъ пролетѣлъ отъ него въ самомъ близкомъ разстояніи.

Изъ Баденъ-Бадена пишутъ отъ 15-го (3-го) іюня: «России пробылъ у насъ нѣсколько дней и былъ предметомъ самаго блестящаго и самаго радушнаго чествованія. Австрійская музыка (полка Бенедекъ), совокупно съ музыкою водъ, т. е. около ста музыкантовъ, исполнила лучшія мѣста изъ сочиненій знаменитаго маэстро. Музыканты Беназе были одѣты въ черныя фраки и въ бѣлыя галстуки; военные музыканты были въ бѣлой парадной формѣ. Залы были украшены цвѣтами и великолѣпно освѣщены. Туалеты дамъ были изящны; всякій съ увлеченіемъ старался почтить творца столькихъ безсмертныхъ произведеній. Россіи поѣхалъ отсюда на Вилбаденскія воды, гдѣ въ настоящее время находится Ея Величество Государыня Императрица Александра Феодоровна. Многочисленные друзья и почитатели великаго маэстро надѣются еще увидѣть его въ теченіи нынѣшняго сезона.

Г-жа Тедеско отпавилась въ Венецію; оттуда она поѣдетъ пѣтъ въ Бергамо на время ярмарки и потомъ на театръ Сап-Карло въ Неаполь, куда она приглашена на время карнавала.

Извѣстнаго виртуоза и композитора Гензельта ожидали въ Берлинѣ къ 1-му іюля (19-го іюня).

ГОЛОСА И ШУМЪ ЭХА.

(Отрывокъ изъ любопытнаго сочиненія Георга Кастнера, la Nature d'Éole et la musique cosmique *).

«Если звуки не встрѣчаютъ на пути своемъ органовъ слуха, то продолжаютъ распространяться и наконецъ исчезаютъ въ воздухѣ; нѣкоторые изъ нихъ ударяются въ твердыя тѣла, отражаются ими и въ такомъ случаѣ иногда обманываютъ насъ своимъ сходствомъ съ словами. Зная это явленіе, мы легко можемъ объяснить себѣ, почему, въ уединенныхъ мѣстахъ, когда мы ищемъ нашихъ спутниковъ, заблудившихся въ тѣнистыхъ горахъ и сзываемъ ихъ

громкимъ голосомъ, скалы возвращаютъ намъ слова въ томъ же порядкѣ и видѣ, какъ они были произнесены».

Такъ говоритъ Лукреціи объ эхѣ, происхожденіе котораго было извѣстно древнимъ такъ же, какъ намъ, и которое составляетъ натуральнѣйшій переходъ отъ загадочныхъ воздушныхъ звуковъ къ страннымъ гармоніямъ пещеръ, скалъ и лѣсовъ. Всѣмъ извѣстно, что мифологія олицетворяла явленіе отраженія звуковъ посредствомъ нимфы Эхо, дочери Воздуха и Земли. Эта нимфа напрасно старалась пріобрѣсти любовь Нарцисса; огорченная неудачею, она удалилась въ глубину лѣсовъ. Когда смерть положила предѣлъ ея горю и страданію, Эхо получила отъ боговъ позволеніе повторять послѣднія слова заблудившихся путниковъ и любовниковъ, которые дѣлали ее повѣренною своихъ печалей. Этою граціозною баснею древніе объясняли звучное явленіе, о которомъ мы намѣрены говорить. Далѣе будутъ показаны различныя способы, по которымъ происходитъ эхо; здѣсь же мы будемъ говорить объ этомъ явленіи только для того, чтобы показать странное свойство нѣкоторыхъ мѣстъ, гдѣ малѣйшій звукъ вызываетъ самую удивительную и до безконечности разнообразную явленія. Объясненіе этихъ звуковъ, можетъ быть, дастъ способъ найти разумное объясненіе другихъ звучныхъ явленій, которыя по видимому имѣютъ совершенно загадочный характеръ.

Сущность эха состоитъ въ томъ, что оно можетъ повторять каждый звукъ одинъ или нѣсколько разъ. Это повтореніе можетъ происходить весьма различно. Лукреціи говоритъ о нѣсколькихъ холмахъ, въ которыхъ эхо повторяло шесть или семь разъ произнесенныя слова. По словамъ Плинія, въ Олимпіи былъ выстроенъ портикъ, повторявшій звуки до семи разъ. Эхо замка Симонеты, одно изъ замѣчательнѣйшихъ, повторяло пятьдесятъ разъ одну и ту же фразу. Гассепди упоминаетъ объ эхѣ близъ гробницы Метелла, повторявшемъ первый стихъ Энеиды восемь разъ. Аддисонъ зналъ въ Италіи одно эхо, которое повторяло пятьдесятъ шесть разъ звукъ пистолетнаго выстрѣла. Въ Жепетѣ (Genetay) близъ Руана есть эхо, которое можно назвать косвеннымъ. Дѣйствіе его измѣняется смотря по тому, слушаешь ли его съ правой или съ лѣвой стороны. Въ одномъ мѣстѣ, одинъ голосъ повторяетъ звуки, въ другомъ — кажется, что говорятъ нѣсколько голосовъ. Въ Розенротѣ, въ графствѣ Аржильскомъ, эхо имѣетъ еще другой характеръ; повторенія слѣдуютъ одно за другимъ, уменьшаясь постепенно въ своемъ напряженіи. Наблюдатель, находясь въ извѣстномъ разстояніи отъ эха, можетъ ударить отъ восьми до десяти разъ по барабану и эхо повторитъ всѣ восемь или десять звуковъ, но всегда слабѣе. За тѣмъ послѣдуетъ тишина, и вдругъ опять слышатся звуки, и такія повторенія продолжаютъ съ равными промежутками и все болѣе и болѣе ослабѣвая.

Явленія эха были наблюдаемы почти во всѣхъ широтахъ, и Африка, въ этомъ отношеніи, нисколько не усту-

* У Плутарха сказано: «Эхо, повторявшее Анаксагору то, что онъ говорилъ, было не что иное, какъ отраженный воздухъ». И опять у Аріоста: «Эхо есть воздухъ, отраженный возгнутою поверхностью».

* Объ этомъ сочиненіи было уже говорено въ Иностранномъ вѣстникѣ одного изъ предыдущихъ номеровъ нашего журнала.

пасть Европѣ. Одинъ офицеръ, собравшій очень интересныя свѣдѣнія о военной жизни въ Алжирѣ, говоритъ объ эхѣ, слышанномъ въ одномъ горномъ проходѣ, по дорогѣ въ Бел-Аббе. «Когда вы, говоритъ онъ, находясь въ этомъ проходѣ, закричите громкимъ голосомъ, то ваши звуки будутъ перебѣгать отъ одной горы къ другой и тысячи голосовъ будутъ повторять ихъ справа, слева, спереди и сзади. Если вы спросите объ этомъ явленіи араба, который вамъ сопутствуетъ, онъ скажетъ вамъ: «дьяволъ отвѣчаетъ; это мѣсто проклято».

Вообще эхо часто встрѣчается въ ущельяхъ горъ, въ глубокихъ пещерахъ, вблизи множества скалъ и подлѣ водопадовъ. Пятикратное эхо Лурлейское, на берегахъ Рейна, извѣстно во всей Германіи и народное воображеніе связало его существованіе съ легендою о сиренѣ. Въ 250 верстахъ отъ Киренска есть мѣсто, называемое Техеки, гдѣ Лена съ силою стремится между скалами высотой около 84 сажень. Адмиралъ Врангель, въ сочиненіи о Сибири, говоритъ, что это мѣсто извѣстно по эху сильному и продолжительному, повторяющему звукъ пистолетнаго выстрѣла болѣе ста разъ. Звуки въ этомъ случаѣ походятъ на батальный огонь, а иногда кажется, что слышишь выстрѣлы цѣлаго артиллерійскаго парка.

О странномъ дѣйствіи шума волнъ или вѣтра, отражаемаго скалистыми берегами, мы имѣемъ множество свѣдѣній, собранныхъ съ замѣчательнымъ терпѣніемъ авторомъ Фонуригн, г-мъ Кирхеромъ.

Туркестанъ, Швеція, Греція, историки греческіе и александрійскіе, старые французскіе лѣтописцы и повѣйшіе путешественники представляютъ намъ столько примѣровъ и объясненій эха, что мы не въ состояніи упомянуть о всѣхъ. Мы постараемся исчислить только самые замѣчательные факты. Павзаній, между прочимъ замѣтилъ, что шумъ волнъ Эгейскаго моря, ударяющихся въ берегъ, походилъ отчасти на звуки лиры, что, по его мнѣнію, происходило отъ углубленій въ скалахъ и въ берегѣ, которыя отражали и усиливали звуки. То же самое находимъ мы въ исторіи новаго свѣта, написанной Лаерсомъ (Laëroe); въ ней сказано, что берега озера Гватемалы, въ Новой Испаніи, при восточномъ вѣтрѣ издають звуки до того похожіе на звуки органа, что туземцы называли это явленіе пляскою боговъ. Разнообразныя углубленія въ скалахъ служатъ въ этомъ случаѣ вмѣсто трубокъ органа. Въ китайской провинціи Кiangъ-Си есть рѣка Ненг, падающая съ значительной высоты и образующая водопадъ, который называется колоколомъ, потому что явственно издаетъ сильный звукъ колокола. Потoki воздуха, происходящіе отъ паденія воды, независимо отъ звуковъ движущейся воды, могутъ быть причиною самыхъ разнообразныхъ звучныхъ явленій, очаровательныхъ по своей загадочности и оригиналь-

*) Гармонія каскадовъ, включая сюда даже музыкальный шумъ небольшихъ фонтановъ, были рассмотрѣны въ двойномъ отношеніи и съ ученой точки зрѣнія знаменитымъ нѣмецкимъ натуралистомъ Эрштедомъ въ его сочиненіи «Духъ природы» (Geist der Natur. Т. 1. р. 48). Потoki воздуха, производимые паденіемъ воды, употреблялись для извлеченія звуковъ изъ разныхъ музыкальных инструментовъ. Ученый Гаспаръ Шоттъ, близкій пріятель Кирхера, говоритъ о фонтанахъ виллы Адобранция въ

ности *). Эхо играетъ въ этихъ явленіяхъ значительную роль, но оно еще болѣе важно въ музыкѣ пещеръ.

Простодушный лѣтописецъ, Олай Магнусъ, упоминаемый Кирхеромъ, рассказываетъ будто въ Финляндіи, близъ приморскаго города Выборга, существовала въ прежнія времена пещера, называвшаяся Смаландовою или Смелическою пещерою *).

Если въ эту пещеру бросить какое нибудь живое животное, то бываетъ слышенъ такой страшный шумъ, что слушатель, сначала оглушенный, наконецъ впадаетъ въ полное безуміе. Смаландова пещера не разъ употреблялась для отраженія непріятелей, осаждавшихъ Выборгъ. Для этой цѣли, съ приближеніемъ враговъ, комендантъ крѣпости приказывалъ всѣмъ заткнуть поплотіе уши и самъ принявъ ту же предосторожность, бросалъ животное въ таинственную пещеру. Вслѣдъ за тѣмъ слышался страшный шумъ; враги, окружавшіе городъ, падали какъ мухи и долгое время находились въ оцѣпенѣніи, а въ это время защитники Выборга успѣвали ихъ убивать или обезоруживать безъ всякаго сопротивленія. Пещера была окружена нѣсколькими стѣнами и кромѣ того тщательно охраняема, чтобы никто не могъ приблизиться къ ней и погибнуть жертвою своего неслуговаго ума. Въ этомъ разказѣ Олай Магнуса всего болѣе замѣчательно странное оглушеніе, производимое звуками пещеры. Въ самомъ дѣлѣ нельзя отрицать, что нѣкоторыя пещеры могутъ производить звуки, похожіе на тѣ воздушныя громы, которые раздаются на вершинахъ Сипая и Гималайскихъ горъ.

На ряду съ Смаландовою пещерою можно упомянуть о пещерѣ, существовавшей въ Далмаціи; она, по словамъ Плинія, производила страшный шумъ всякій разъ, когда туда что нибудь бросали; другая пещера, по словамъ Пьера Мартира, находилась на островѣ Испаньоль и производила такой ужасный шумъ, что къ ней нельзя было приблизиться на пять лѣ, не подвергаясь опасности оглохнуть или даже умереть; наконецъ Кукулійская пещера, въ Швейцаріи, издавала не только звуки, похожіе на громъ, но и довольно сильный вѣтеръ, который могъ устрашать и разсѣивать посѣщавшихъ пещеру. Барадльская пещера въ Венгріи имѣетъ напротивъ того свойство умѣрять сильные звуки, такъ что пистолетные выстрѣлы дѣлаются въ ней на нѣкоторомъ разстояніи вовсе неслышными. Другіе менѣе рѣзкіе звуки напротивъ того усиливаются и производятъ самыя страшныя явленія. Такъ, при игрѣ на скрипкѣ, слышенъ въ ней цѣлый оркестръ скрипачей, играющихъ каждый по своему и одинъ громче другаго.

Этой негармонической пещерѣ можно противопоставить знаменитую Фингалову пещеру, находящуюся въ базальтовыхъ берегахъ Стаффы, одного изъ Гебридскихъ острововъ. Нѣмцы, описывающіе эту пещеру даже въ своихъ музыкальныхъ сочиненіяхъ, нерѣдко называютъ ее Melodie-Höh-

Тускулумъ, которыми были окружены статуи, державшія въ рукахъ трубы, рожи и проч., что эти инструменты издавали звуки отъ воздушнаго движенія, произведеннаго паденіемъ воды. (G. Schott, Mechanica hydraulico-pneumatica, Magdeburg, 1757, in-4, р. 326).

*) Такой пещеры нынѣ нѣтъ въ Выборгѣ; конечно, это сказка!

le (мелодическая пещера), по причинѣ очаровательныхъ звуковъ, издаваемыхъ ею. Всѣ путешественники, посѣщавшіе островъ Стаффу, согласно утверждаютъ, что Фингалова пещера такъ правильно устроена, что съ трудомъ можно вѣрить ея безъискусственному происхожденію. Длинный сводъ, замѣчательный своими изящными размѣрами, прямыя колонны, острые и входящіе углы, ребра которыхъ отличаются особенною чистотою, все заставляетъ убѣждаться что пещера устроена руками опытныхъ рабочихъ; пещера Фингала нисколько не похожа на всѣ другія пещеры: въ пей каждый камень имѣетъ правильную, призматическую форму и обдѣланъ до невѣроятной степени чистоты. Это чудо природы очаровываетъ глаза удивительнымъ расположеніемъ различныхъ частей и въ то же время плѣняетъ слухъ нѣжностію грустныхъ гармоній. Звуки въ этой пещерѣ происходятъ во-первыхъ отъ капель воды, падающихъ со свода на звонкій камень; во вторыхъ отъ движенія морскихъ волнъ и отъ порывовъ вѣтра, который, теряясь въ глубинѣ пещеры и проходя между базальтовыми столбами, размѣщенными какъ трубки въ органѣ, производитъ звуки самаго очаровательнаго тона. «Это воздушныя пѣсни Фингаловыхъ тѣней», говорили Галлы, связывавшіе все сверхъестественное съ мыслью о Фингалѣ, отцѣ Оссиана. Воспоминаніе о Фингаловой пещерѣ послужило предметомъ нѣсколькихъ поэтическихъ и музыкальных сочиненій и Мендельсонъ-Бартольди навѣрно думалъ о ней, когда писалъ свои Гебриды. Другіе композиторы старались подражать посредствомъ различнаго сочетанія звуковъ оркестра особенной звучности этой музыки природы. Мы сами пробовали достигъ той же цѣли въ третьемъ актѣ оперы, Смерть Оскара. Флейты, гобои и кларнеты, соединенные съ арфою и фортепіано, помѣщенными за сценою, исполняютъ вмѣстѣ пассажъ, похожій на звуки капель воды, падающихъ со свода въ морскія волны. Въ числѣ способовъ, употребляемыхъ съ успѣхомъ музыкантами для такого рода подражанія, надо упомянуть объ эхѣ, которое, кстати сказать, играетъ очень важную роль не только въ подражательной музыкѣ, но и во всякой вообще. Эхомъ музыканты называютъ повтореніе нѣкоторыхъ пассажей одинъ или нѣсколько разъ, причемъ напряженіе звука постепенно уменьшается и въ то же время тонъ инструментовъ или голосовъ измѣняется такъ, что звуки ослабѣваютъ и какъ бы удаляются отъ слушателя. И такъ эхо есть одно изъ звучныхъ явленій, замѣчательныхъ и въ искусственномъ отношеніи, потому что, перенесенное въ область музыки, оно служитъ къ увеличенію богатства ея способовъ.

РУСАЛКА,

ОПЕРА А. С. ДАРГОМЫЖСКАГО.

(Продолженіе *).

Извѣстный музыкальный теоретикъ Фетисъ, разбирая подробно Мейерберову оперу «Le Prophète» въ Revue et Gasette musicale за 1849 г., первую статью разбора своего

*) См. № 24.

посвящаетъ исключительно тексту или, какъ французы называютъ, «le роёт» (хотя въ иныхъ либретто истинной поэзіи и тѣни нѣтъ). Но и въ этой первой статьѣ и въ дальнѣйшихъ, гдѣ уже рѣчь идетъ о партитурѣ, г. Фетисъ, сознавая очень вѣрно *важность* текста относительно всей оперы, смотритъ на дѣло либреттиста. по моему мнѣнію, весьма неправильно. А именно онъ 1) приписываетъ слишкомъ много важности «словамъ, стихамъ» текста, 2) на счетъ нѣкоторыхъ погрѣшностей въ планѣ оперы, въ порядкѣ сценъ дѣлаетъ упрекъ прямо либреттисту, находя, что онъ тѣмъ-то и тѣмъ-то будто бы стѣснилъ композитора. Какъ будто, въ наше время, не довольно-извѣстно людямъ, понимающимъ музыкальное дѣло, что самыя слова, стихи опернаго текста вещь вовсе не первостепенной важности, очень не на первомъ планѣ! Какъ будто неизвѣстно также, что изобрѣтеніе сюжета зависитъ вполнѣ отъ автора текста, по планъ оперы, «сценарій», т. е. распорядокъ сценъ зависитъ столько же и отъ «автора музыки». Музыкальный элементъ входитъ въ расположеніе сценъ на столько же какъ и элементъ собственно драматическій. Планъ оперы во всемъ, что касается послѣдованія сценъ (т. е. здѣсь дуэтъ, здѣсь хоръ, здѣсь арія, здѣсь финалъ, въ которомъ столько-то главныхъ лицъ), создается по *взаимному соглашенію* либреттиста съ композиторомъ и иногда *болѣе* принадлежит *автору музыки*, нежели автору словъ. А по случаю Мейерберовой оперы Фетисъ особенно неправъ въ упрекахъ Скрибу потому, что всѣмъ извѣстно, до какой степени Скрибъ «подчинялся» требованіямъ композитора при сочиненіи «Роберта» и «Гугенотовъ». Только «основа сюжета», самый вымыселъ принадлежитъ Скрибу, — а всѣ подробности плана почти «продиктованы» Мейерберомъ (что доказать можно совершенною параллельностью между планомъ «Роберта» и планомъ «Гугенотовъ» во многихъ отношеніяхъ; параллельностью, не существующею въ другихъ Скрибовскихъ операхъ и, следовательно, зависѣвшею прямо отъ Мейербера). Я заговорилъ о Фетисѣ и его разборѣ Мейерберовой оперы для того, чтобы показать, какъ мало еще «прочнаго основанія» въ дѣлѣ оперной критики, какъ шатки эстетическія убѣжденія музыкальных критиковъ, даже пользующихся извѣстностью, сколько сторонъ, весьма важныхъ, еще вовсе не приведены въ ясность!

Въ текстѣ оперы, въ либретто слѣдуетъ опредѣлительно различать три момента — важности весьма не равной, — которые зачастую смѣшиваются, спутываются, а такое спутываніе вредитъ вѣрному сужденію объ оперѣ.

Эти моменты: 1) *Сюжетъ*, какъ поэтической вымыселъ (la fable de la piéce, die Fabel des Stückes).

2) Музыкально-поэтическое расположеніе оперной канвы, — «планъ» оперы.

3) *Слова*, — рифмованные или перифмованные стихи текста.

Первый моментъ — главнѣйшій и въ отношеніи оперы какъ драматическаго произведенія, и въ отношеніи оперы какъ театральнаго представленія, спектакля, и въ отношеніи музыки. Отъ «перваго» момента зависитъ способность текста — «вдохновлять» музыканта, — отъ этого-

же момента, вмѣстѣ съ музыкою и постановкою, зависить интересъ, привлекательность и почти вся участь оперы.

Второй моментъ, какъ мы видѣли, долженъ быть строго уравновѣшенъ между требованіями поэта и требованіями музыканта. Часто это весьма трудная задача, и отъ этого такъ мало оперныхъ либретто съ совершенно удавшимся планомъ.

Третій моментъ совершенно подчиняется музыкѣ. Музыка пишется на данныя «слова», но для вдохновенія музыканта, пишущаго оперу, важны, конечно, не слова, а данное положеніе даннаго лица или данныхъ лицъ. Положеніе же въ прямой зависимости отъ «сюжета» и отъ «плана». Слѣдовательно и для самого автора музыкальной части оперы «слова» не составляютъ первостепенной важности. Въ нихъ должны быть только соблюдены кое-какія необходимыя для музыки условія, т. е. слова должны быть такъ *прилажены*, чтобъ помогали и ни въ какомъ случаѣ не вредили «музыкально-сценическому» впечатлѣнію.

Для слушателей слова, въ большинствѣ случаевъ, исчезаютъ за музыкой, тонуть въ океанѣ вокальныхъ и инструментальныхъ звуковъ. Сообразно этому, почти неизбѣжному звуку, либретто оперы должно быть такъ сочинено, чтобы сюжетъ, въ главныхъ чертахъ, былъ постоянно понятенъ, ясенъ почти безъ помощи словъ; чтобъ былъ простъ и нагляденъ, безъ программы, почти столько же какъ въ балетахъ.

Очень попятно, что условіе важности словъ въ оперномъ текстѣ значительно измѣняется, когда дѣло идетъ объ оперѣ «комической». Тамъ въ тысячѣ случаевъ, слова — на первомъ планѣ, иначе утрачивается весь комизмъ положенія, и опера теряетъ весь интересъ какъ пьеса. На такомъ основаніи умные композиторы въ истинно-комическихъ сценахъ никогда не затемняютъ текста музыкой, даютъ разслушать каждое слово отчетливо, въ пѣніи прибѣгаютъ къ речитативамъ или къ фразамъ «говоркомъ» (*parlando*), оркестру даютъ участвовать чуть-чуть, больше въ промежуткахъ, между рѣчами. На этомъ же основаніи — въ видахъ *занимательности* комическихъ оперъ, какъ *pièces*, на французскихъ и нѣмецкихъ сценахъ еще сохранился противухудожественный родъ оперъ, гдѣ на сценѣ *то* поютъ, *то* говорятъ обыкновенной прозой. Въ Германіи этотъ смѣшанный родъ былъ до того въ силѣ, что одинъ изъ лучшихъ, вдохновеннѣйшихъ оперъ въ свѣтѣ: Волшебная флейта, *Entführung*, Фиделио (1805), Фрейшюцъ (1820) написаны съ діалогомъ, т. е. *пополамъ* съ прозой, да еще съ какой!

Разбираемая здѣсь опера, какъ некомическая и написанная въ условіяхъ современнаго направленія, принадлежитъ, разумѣется, къ операмъ сплошнымъ, т. е. такимъ, гдѣ музыка отъ начала до конца каждаго дѣйствія не прерывается, гдѣ и самыя речитативы влиты въ сплошную музыку для каждой сцены и составляютъ «интегральную» часть каждаго нумера.

Въ сплошной оперѣ (или какъ прежде, очень неправильно называли, въ оперѣ «лирической») по очень естественному, порядку *третій* моментъ текста (т. е. самыя слова, стихи) далеко уступаетъ въ важности первымъ двумъ, и

слѣдовательно, рассматривая либретто «Русалки», надобно прежде всего обратить вниманіе на *сюжетъ*, потомъ на *планъ* оперы.

Сюжеты оперъ, точно такъ же какъ сюжеты драмъ, историческихъ романовъ и т. д. рѣдко изобрѣтаются «нарочно», а очень часто заимствуются изъ народныхъ преданій, легендъ, сказокъ, или берутся въ свою очередь изъ готовыхъ уже литературныхъ произведеній — изъ романовъ, повѣстей и драматическихъ пьесъ.

Въ позднѣйшее время италіянскіе композиторы ввели обычай передѣлывать *всѣ* сколько-нибудь извѣстныя драмы въ мелодрамы. Синьоръ Верди не оставилъ въ покоѣ не только что В. Гюго (Риголетто, Эрнани), но посягнулъ и на Шиллера (*Jungfrau von Orleans, Kabale und Liebe, die Räuber*) и на Шекспира («Макбетъ», еще «Лиръ», какъ слышно; да вѣроятно и «Гамлету» не избѣгнуть этой же участи; очередь осталась за нимъ). По случаю Верди маѣ придется когда-нибудь подробно говорить, на сколько любимые имъ кровавые сюжеты согласны съ идеаломъ оперы, и на сколько профанируется поэзія, когда безсмертныя созданія Шекспира служатъ *точно такими же* подмостками для рутинныхъ «вдохновеній» г. Верди, какъ и балаганно-мелодраматическая канва въ «Троваторе».

Здѣсь не о томъ рѣчь. Здѣсь замѣтить надобно только, что драма и опера вовсе не одно и то же, что сюжетъ превосходный самъ по себѣ и превосходно-обработанный въ драмѣ, можетъ оказаться совершенно неудобнымъ для оперы; лучшіе примѣры: Фаустъ Гете (въ первой части), Шекспировъ Гамлетъ, Борисъ Годуновъ Пушкина. Эти глубочайшія драмы основаны на такихъ характерахъ, въ которыхъ преобладаетъ разсудочная мысль, дума — элементъ, по существу своему немзыкальный. И въ «Фаустѣ» есть много музыкальнаго (вся Гретхенъ и, слѣдовательно, всѣ сцены, гдѣ она — главнымъ лицомъ), и въ Гамлетѣ также (Офелія, — ея сумасшествіе, ея похороны) и въ Борисѣ Годуновѣ (сцены Самозванца съ Мариною и т. д.), но преобладающій элементъ — для музыки чуждый.

Напротивъ того сюжеты, гдѣ драматическая мысль вовсе не особенно богата, не особенно глубока, гдѣ характеры вовсе не развиты, а только слегка очерчены, могутъ быть чудеснѣйшимъ вымысломъ для «музыкальной» пьесы.

Напримѣръ — Фрейшюцъ, или еще болѣе «дѣтскій» сюжетъ — Волшебная флейта.

Для оперы все дѣло въ томъ, чтобъ въ сюжетѣ была сердечность, искренность чувства, чтобы драматическія положенія трогали *разныя* струны души нашей, чтобы пьеса касалась попеременно разныхъ интерваловъ безконечной гаммы между глубочайшею скорбью и высшими восторгами радости и упоенія....

Ясно обрисованные характеры, столько непохожіе одинъ на другой, какъ, напримѣръ, типъ мелапхолика и типъ сангвиника, ясно одушевленные положенія, тутъ страхъ, тамъ гнѣвъ, здѣсь печаль, тамъ шумное веселье; при этомъ контрасты и для глазъ — тутъ ночь на кладбищѣ, тамъ пышный балъ. Вотъ самыя счастливыя данности для опернаго сюжета; остается только одно требованіе, чтобы эти дан-

ности были ловко мотивированы, ловко сплетены между собою, въ зависимости отъ общаго организма пьесы.

Вотъ почему Моцартъ такъ жадно схватился за либретто Дон-Жуана и не менѣ жадно и за сюжетъ «Волшебной флейты» (не смотря на варварски-пошлыя «слова»).

Вотъ почему какое-нибудь либретто, писанное прямо по «рецепту» французскихъ оперныхъ эффектовъ, даже при отсутствіи внутренней поэзіи, но при соблюденіи главныхъ условій музыкальной драмы, останется счастливымъ сюжетомъ для музыки, напримѣръ, текстъ «Фаворитки».

Во сколько же счастливѣе композиторъ, когда находитъ себѣ богатую и еще незатронутую музыкальную конву между произведеніями великаго народнаго поэта!

Пушкинъ — неисчерпаемый родникъ для русскихъ музыкантовъ. Сколькія изъ его лирическихъ вдохновеній послужили текстомъ для романсовъ...

А теперь вотъ уже вторая русская опера является на текстъ изъ гениальныхъ вымысловъ Пушкина!

Сюжетъ Русалки по моему мнѣнію еще счастливѣе для оперы, нежели сюжетъ «Руслана и Людмилы». Тамъ волшебная скаска, въ легкомъ, Аріостовскомъ родѣ, которую довольно трудно уложить въ рамки сценической пьесы.

Здѣсь глубокая сердечная драма между четырьмя лицами, съ дивнымъ вмѣшательствомъ міра фантастическаго.

Тамъ роскошь постановки лежитъ въ сюжетѣ на первомъ планѣ, но на столько же тамъ и несвязность цѣлаго, несвязность, отъ которой опера М. И. Глинки не спаслась, тѣмъ болѣе, что либретто ея, въ отношеніи плана, не выдержитъ и самой снисходительной критики.

Въ «Русалкѣ» простотаглавной драмы уравновѣшивается красотами постановки (я говорю объ «идеальной» задачѣ).

Главные четыре лица такъ и вызываютъ четыре естественные регистра: теноръ, басъ, сопрано и контральто. Въ немногихъ операхъ въ свѣтѣ такая счастливая экономія. Ни Дон-Жуанъ ни Волшебная флейта не могутъ ею похвалиться. Въ Дон-Жуанѣ три примадонны и четыре баса; въ Волшебной флейтѣ девять женскихъ ролей^{*)}.

Естественность въ распорядкѣ регистровъ и ограниченность числа главныхъ ролей—преимущества, для оперы немаловажные, тѣмъ болѣе для оперы «русской», которая никогда не можетъ рассчитывать на многочисленный персоналъ труппы.

Но что значить еще эта выгода внѣшняя, практическая, въ сравненіи съ гениально-поэтическими красотами сюжета въ его сущности!

Драматическая поэма Пушкина «Русалка», къ сожалѣнію, неокончена, прерывается на одной сценѣ, весьма важной, но это никакъ не даетъ права называть поэму (какъ сдѣлалъ фельетонистъ С. П. бургскихъ Вѣдомостей, при разборѣ оперы) «отрывочными» сценами, набросанными Пушкинымъ (!). Всякій, близко знакомый съ его произведеніями

^{*)} Памина, Царица Ночи, Папагена, три дамы, три генія; группа трехъ дамъ и группа трехъ геніевъ нигдѣ не встрѣчаются вмѣстѣ, слѣдовательно однѣ и тѣ же три пѣвицы могутъ исполнять попеременно и геніевъ и дамъ, но все же останутся шесть женскихъ партій, пять сопрано и одна альтъ.

(а такое знакомство «предполагается» въ каждомъ образованномъ Русскомъ) знаетъ, что «Русалка» одно изъ самыхъ зрѣлыхъ созданій великаго поэта, знаетъ, что это одно изъ образцовыхъ произведеній послѣдней Пушкинской эпохи, наряду съ Мѣднымъ Всадникомъ и Каменнымъ Гостемъ; такое созданіе, которое, по всѣмъ правамъ, можетъ соперничать съ многими сценами Гетева Фауста и съ безсмертными вымыслами Шекспира.

Въ немногихъ строчкахъ, будто слегка очерченныхъ — неподражаемая полнота и глубина мысли, пластичность, богатство драматизма и чудное, истинно Шекспировское слияніе міра дѣйствительнаго съ міромъ фантастическимъ.

Всѣ главные элементы этой, очень несложной драмы, принадлежатъ къ области душевныхъ движеній; — любовь, ревность, упреки, сердечныя страданія, тоска, безуміе, мщеніе, все это—данности чисто психологическія, безъ малѣйшей подмѣси идей абстрактныхъ, разсудочныхъ (какъ любовь Фауста, честолюбіе Макбета или Годунова). Слѣдовательно сюжетъ «Русалки»—*воплоть-музыкальный*; это приходится сказать вовсе не о каждомъ оперномъ сюжетѣ, даже изъ числа знаменитыхъ.

Кромѣ того и со стороны «сценической» сюжетъ одинъ изъ богатѣйшихъ для оперы. Тутъ есть пышный княжескій теремъ и въ немъ свадебный пиръ на весь міръ; тутъ есть лунная ночь надъ Днѣпромъ, въ Днѣпрѣ таинственныя существа, русалки съ ихъ играми и смѣхами — наконецъ вся роскошь ихъ подводнаго царства. Какіе богатые контрасты, какое раздолье для костюмеровъ и декораторовъ!

Выборъ сюжета дѣлаетъ величайшую честь просвѣщенному вкусу композитора. Не менѣ чести ему и за то, что, руководясь любовью къ великому отечественному поэту, композиторъ, при *переложеніи* драматической поэмы въ оперу, старался *какъ можно ближе* держаться подлинника.

(Авторъ текста на афишѣ не былъ поименованъ, и это даетъ намъ право заключать, что самъ композиторъ составилъ себѣ и все либретто).

Есть мнѣніе, что Пушкинъ писалъ «Русалку» именно какъ текстъ «оперы» для одного изъ пріятелей своихъ. «Музыкальность» сюжета подтверждается тогда самымъ намѣреніемъ. Однако текстъ Пушкина еще далеко *не либретто*, какимъ оно должно быть по требованіямъ музыки. Въ каждой сценѣ—основа *воплоть* музыкальна, но слова очень часто подъ музыку не годятся, а во многихъ мѣстахъ текста не достаетъ для самыхъ существенныхъ частей оперы, *органически вызываемыхъ* «задачею» сцены. :Напримѣръ говорятъ три лица, но слова ихъ не сгруппированы въ «терцетъ, или: на сценѣ свадьба, но нѣтъ словъ для поздравительныхъ хоровъ, и такъ далѣе.

Надо было многое присочинить—оставаясь въ духѣ оригинала, надо было пожертвовать многими и многими неподобными стихами, чтобъ уложить текстъ въ музыкальныя рамки; наконецъ надо было «придѣлать» развязку пьесы, не искажая данностей Пушкина.

Все это выполнено въ либретто весьма удачно, именно потому, что композиторъ ясно созналъ равновѣсіе между чисто-поэтическими и музыкальными требованіями, и какъ

хороший «переводчикъ» поэтического текста, въ своемъ переложении не столько гонялся за *буквою*, сколько за «смысломъ» подлинника.

Проидемъ по порядку весь текстъ Пушкина съ указаниемъ главнѣйшихъ переменъ и прибавлений, сдѣланныхъ либреттистомъ.

Но прежде — слова два о народности. Сюжетъ пьесы — русскій и это для насъ, Русскихъ, придаетъ ей особенный интересъ. Для оперы, это выгодно тѣмъ, что заставило композитора держаться исключительно въ области «славянскихъ» формъ музыки (о чемъ подробно при разборѣ музыкальной части); заставило не покидать родной почвы, на которой, по стопамъ Глинки, создается особая школа оперы «русской». Собственно же, по отношенію къ своимъ данностямъ, Пушкинскій сюжетъ нисколько не привязанъ необходимо къ русской почвѣ (какъ напримѣръ, сюжетъ оперы «Жизнь за Царя»). Сердечная драма между отцомъ, молодою дочерью и покинувшимъ ее княземъ могла происходить и въ другихъ земляхъ, точно также какъ на берегахъ Диѳира. Русалки — то же что *ундины*, *водяницы* и, следовательно, принадлежность не одной русско-славянской мифологіи. *)

Лучшее доказательство тому, что сюжетъ «Русалки» не исключительно — *русскій*, произведение Пушкина же въ «Пѣсняхъ западныхъ Славянъ». Одна изъ этихъ пѣсень «Янышъ Королевичъ» рассказываетъ почти *ту же* драму, что и въ «Русалкѣ» и безъ ущерба поэтическому вымыслу.

Такимъ образомъ народность не составляетъ «существенной» стороны этой оперы, какъ пьесы, но придаетъ поэтическимъ подробностямъ ея новыя красоты опредѣленностью мѣстнаго колорита и, следовательно, вызываетъ оригинальность и въ музыкѣ и въ постановкѣ.

Берегъ Диѳира. Мельница. Мельникъ и дочь его. Мельникъ упрекаетъ дочь, что она въ любви съ княземъ не умѣла позаботиться о своемъ счастьи и о барышѣ «родныхъ». Она слушаетъ отца довольно разсѣянно и на длинные «совѣты» отца возражаетъ только въ немногихъ словахъ. Скоро пріѣзжаетъ князь. Дочь мельника бросается къ нему на встрѣчу.

Такъ начинается Пушкинъ, такъ начинается и опера. «Экспозицію» сюжета составляетъ монологъ мельника (аріа баса). Отступленіе отъ оригинальнаго текста въ томъ, что дочерп (Паташѣ, mezzo soprano) здѣсь не дано никакихъ репликъ (чтобъ не прерывать аріи).

У Пушкина — тотчасъ по прибытіи князя, мельникъ, сказавъ нѣсколько словъ ему въ привѣтъ, уходитъ. Начинается длинная и чудесная сцена между княземъ и дочерью мельника. Она жалуется, что опъ любитъ ее не по прежнему. Князь, долго колеблясь, понемногу высказываетъ ей грустную вѣсть, что имъ предстоитъ разлука.... Она сначала не понимаетъ, старается вывѣдать какая разлука, высказываетъ свою рѣши-

*) Кстати будетъ одна филологическая замѣтка. О происхожденіи слова «Русалка» не случилось читать. Но оно по всей вѣроятности — производное, только не отъ *Руси* (потому что «русалки» не въ одной Россіи) и не отъ *русало* цвѣта (потому что волосы у русалокъ зеленые), а отъ *русла* рѣки. Тамъ ихъ обитающе, ихъ терять подводный. Очень желаю, чтобъ русскіе корнесловы подтвердили основательность моей догадки.

мость всюду слѣдовать за княземъ даже на войну, потомъ догадывается, что рѣчь идетъ о женитьбѣ князя на другой...

Князь старается извинить себя тѣмъ, что «Князя невольны женъ себѣ по сердцу брать», надѣваетъ на свою милую ожерелье, даетъ мѣшокъ съ золотомъ, для передачи отцу и прощается. Она останавливаетъ его на минуту въ глубокомъ волненіи. Говоритъ ему, что скоро матерью будетъ. Онъ старается утѣшить ее, но окончательно прощается; потомъ, сказавъ про себя:

«Ухъ, конечно! душѣ какъ будто легче,

Я бури ждалъ, но дѣло обошлось

Довольно тихо» — поспѣшно уходитъ. Она остается неподвижною. Входитъ мельникъ.

Эта вторая и самая важная сцена (отъ пріѣзда князя до возвращенія мельника) въ оперѣ разбита на три момента. По пріѣздѣ князя, мельникъ не уходитъ. Къ разговору дочери съ княземъ (гдѣ рѣчь идетъ еще только о томъ, что князь грустенъ и не довольно радостно, «не по прежнему» встрѣчаетъ свою милую) мельникъ прибавляетъ свои реплики (продолженіе прежнихъ совѣтовъ своихъ). Такимъ образомъ составляется терцетъ.

Потомъ мельникъ приглашаетъ князя отдохнуть на мельницѣ; всѣ трое уходятъ туда, а на сцену приходятъ крестьяне и крестьянки. Сначала они затягиваютъ заунывную пѣсню, потомъ, по желанію собесѣдушки Шахомыча (мельника), начинаютъ веселыя плясовые, подъ которыя дѣвушки ходятъ хороводомъ. Эта сцена хоровъ и плясокъ оживляетъ дѣйствіе, въ которомъ сердечность драмы между тремя лицами не допускала до сихъ поръ никакого интереса *для глазъ* (условіе въ оперѣ необходимое), при томъ же полезна и для экономіи 1-го акта, такъ какъ даетъ роздыхъ примадоннѣ между терцетомъ и большими сильно драматическими сценами до конца дѣйствія. Всѣ эти оправданія «хоровода» очевидны, но нельзя не замѣтить однако, что столько же очевидна и самая эпизодичность этой сцены, видно, что она «вставлена» для того-то и того-то, и, по моему мнѣнію, не совѣтъ удачно подведена и мотивирована. Въ другомъ либретто это было бы вовсе нечувствительно, даже очень-хорошо, но здѣсь, при гениально-простомъ организмѣ Пушкинскихъ сценъ малѣйшее пятнышко въ планѣ выступаетъ слишкомъ ярко.

Послѣ хоровода князь и Паташа остаются одни, и тутъ-то происходитъ тяжелое объясненіе о женитьбѣ князя. Это — большой *дуэтъ*, въ которомъ, *по возможности* сохранены важнѣйшія слова текста въ неприкосновенности. Последнія слова князя (*a parte*, передъ уходомъ) откинуты.

Сцена мельника съ дочерью, гдѣ онъ сначала любитъся на дорогую повязку, подаренную княземъ, на деньги, а потомъ выслушиваетъ отъ дочери объясненіе горя, которое разразилось надъ нею и упреки ея, все это очень близко къ подлиннику удержано и въ оперѣ. Жаль только, что либреттистъ не остановился *больше* на истинно трагическомъ моментѣ ревности въ сердцѣ бѣдной покинутой дѣвушки. Ревность эта у Пушкина отгѣнена поразительно.

Главное отступленіе отъ подлинника здѣсь въ томъ, что въ сценѣ упрековъ Паташи отцу прибавлено участіе

хора. Это уже согласовано съ чисто музыкальнымъ требованіемъ большаго финала.

Участіе хора ни мало не повредило постепенности главной патетической сцены, гдѣ дочь мельника въ мукахъ ревности и отчаянія рветъ съ себя жемчугъ, бросаетъ повязку въ Дидьврѣ и наконецъ сама туда кидается.

Такую сцену можно упрекнуть развѣ въ одномъ только, что она слишкомъ сильна драматизмомъ и что въ драматическомъ отношеніи даетъ перевѣсъ первому акту, такъ что требуемое эстетическими законами «возрастаніе интереса» становится почти невозможнымъ. Но и этому пособилъ самъ Пушкинъ^{*)}, превративъ дочь мельника въ существо фантастическое, но съ сердцемъ пылающимъ любовью и мезтью, и прибавивъ новый интересъ сочувствіемъ къ участи безумца мельника и къ сердечнымъ страданіямъ князя и княгини.

Для музыки расположеніе сценъ въ первомъ дѣйствіи представляетъ весьма удачную канву. Арія въ комическомъ характерѣ, терцетъ mezzo-carattere (на половину грустный, на половину веселый, съ подмѣсю комическаго элемента въ партіи мельника), хоры и хороводы, страстная сцена дуэта, другой дуэтъ и патетическій финалъ.

Дальнѣйшія сцены у Пушкина: княжескій теремъ. Свадьба. Молодые сидятъ за столомъ. Гости. Хоръ дѣвушекъ. Реплика свата, который обращается къ дѣвушкамъ. Комическая пѣсня дѣвушекъ «сватушка, сватушка, безтолковый сватушка».

Веселье вдругъ прерывается таинственнымъ женскимъ голосомъ, который поетъ грустную пѣсню про утопленницу. Шопотъ и смятеніе. Князь встаетъ изъ-за стола и велитъ конюшему отыскать мельничиху, которую узналъ по голосу. Когда, на приглашеніе свата, молодые цѣлуются, чтобъ медъ посластятъ, въ толпѣ слышенъ слабый крикъ — князь въ смятеніи и сердител, что конюшій не отыскалъ мельниковой дочери. Другіе какъ будто не слыха. Крика. Свадьба идетъ своимъ порядкомъ; молодыхъ уводятъ въ спальню. Въ разговорѣ съ дружкою сваха жалуется, что дѣвушкамъ вздумали пропѣть не свадебную пѣсню. *Княгиня* въ этой сценѣ Пушкинъ еще не далъ ни одного слова.

Основываясь на немногихъ, но довольно богатыхъ данныхъ поэта, либреттистъ посвятилъ свадьбѣ цѣлый актъ.

И въ самомъ дѣлѣ для оперы всегда кстати свадебное шествіе; тутъ — широкое поле для музыки; а пышный княжескій теремъ вызываетъ всю роскошь постановки. Хоры веселые, задравные (въ томъ славянекомъ родѣ, который придаетъ столько оригинальности интродукціи «Руслана») — будто продиктованы здѣсь самимъ сюжетомъ. Но композитору надобно было отгнать партію княгини, какъ новаго дѣйствующаго лица. Въ текстѣ оперы, следовательно,

прибавлена сцена прощанья молодой съ ея подругами (Анданте ари съ женскимъ хоромъ) и любовный привѣтъ ея князю (аллегретто — съ репликами князя). Прибавленный текстъ отвѣчаетъ общему настроенію свадебной сцены, и хотя не имѣетъ ничего «рельефнаго», самъ по себѣ даетъ хорошую канву для музыки.

За симъ, какъ и слѣдовало на княжеской свадьбѣ, введены пляски. О характерѣ и умѣстности ихъ скажу при разборѣ музыкальной части.

Комическая и чисто-русская сцена дѣвушекъ со сватомъ, во всѣхъ подробностяхъ обдѣлана самимъ Пушкинымъ; автору оперы, конечно, оставалось только воспользоваться здѣсь превосходнымъ текстомъ.

Чудесный контрастъ между веселымъ хоромъ и тоскливою, таинственною пѣсню утопленницы также совершенно готовъ въ Пушкинскомъ текстѣ. Это моментъ глубоко-драматическій и главный пунктъ, переломъ всего втораго дѣйствія. Другой драматическій моментъ жалобный вопль той же невидимки. Смятеніе всѣхъ присутствующихъ сперва послѣ пѣсни, а потомъ послѣ стопа, волненіе князя и княгини даютъ отличную канву для большаго финала^{*)}. Здѣсь близко держаться подлиннику для оперы было невозможно.

Но прибавленный либреттистомъ текстъ, по моему мнѣнію, не безукоризненъ. Весь планъ этой финальной сцены повернуть слишкомъ на *общій оперный ладъ*, напоминающій даже финалы въ итальянскихъ либретто. Характеры не довольно отгнаны, что могло быть сдѣлано въ этомъ мѣстѣ — въ двухъ, трехъ репликахъ, съ повymi, рельефными подробностями. Въ общемъ оперномъ смыслѣ финалъ выкроенъ хорошо, но мало отвѣчаетъ другимъ сценамъ. Правда и то, что совмѣстничество съ Пушкинымъ слишкомъ мудреное дѣло.

Обращаемся снова къ подлиннику. Послѣ сцены свадьбы идетъ сцена въ свѣтлицѣ княгини. Княгиня уже пѣскольколѣтъ какъ замужемъ и жалуется мамкѣ, что князь поминутно оставляетъ ее одну. Мамка утѣшаетъ ее по своему. Входитъ ловчій съ увѣдомленіемъ, что князь остался одинъ въ лѣсу на берегу Дидьвра. Княгиня, встревоженная, посылаетъ за княземъ людей и мамкѣ велитъ свѣчу затеплить передъ иконой.

Шагъ за шагомъ слѣдуя за поэтомъ, перелагая въ музыку каждую сцену, по порядку, авторъ оперы начинаетъ третье дѣйствіе монологомъ княгини (арія) и разговоромъ ея съ Ольгой, молодой подругой. Текстъ речитатива и большой ариіи весьма удаченъ и заключаетъ постепенность драматическихъ моментовъ истинно-поэтическую.

Мысль превратить старую маму въ молодую подругу весьма удачна для музыки. Сопрано Ольги уже было полезно для финала втораго дѣйствія. И въ третьемъ актѣ

^{*)} Довольно любопытно, что г. Ростиславъ въ своемъ разборѣ «Руслана» (въ Сѣв. Пчелѣ), въ разборѣ, по обыкновенію сотканномъ изъ «фа-диззовъ и ре-бемозей» (какъ и слѣдуетъ быть статьямъ музыкальнаго критика), говоря о сюжетѣ и планѣ оперы, постоянно спутываетъ два лица совершенно разныхъ. «Авторъ» у г. Ростислава значитъ и Пушкинъ и А. С. Даргомыжскій, и г. критикъ «безразлично» дѣлаетъ упреки и предлагаетъ свои совѣты этому «собрательному» авторскому лицу. Вотъ какъ у насъ пишутъ музыкальныя рецензіи!

^{*)} Рецензентъ оперы въ С. П. Б. Ведомостяхъ, говоря объ этомъ финалѣ, рассказываетъ, что «Наташа влзается на свадьбу князя и невидимая шпкъмъ поетъ *грустную пѣсню*» (т. е. всего одну пѣсню); потомъ (не упомянувъ о жалобномъ крикѣ утопленницы) рецензентъ выражаетъ свое недоумѣніе, изъ-за чего сдѣлалась вся тревога и суматоха на свадьбѣ? Въ отвѣтъ на такой вопросъ, надобно сказать: прочтите внимательнѣе текстъ Пушкина и подучше вслушайтесь въ то, что дѣлается на сценѣ, а потомъ уже пишите рецензію.

это лицо, съ характеромъ веселымъ, комическимъ, очень оживляетъ сцену. Можно пожалѣть только объ одномъ: зачѣмъ либреттистъ не далъ Ольгѣ *болѣе рельефнаго участія* именно въ финалѣ втораго дѣйствія. Она тамъ стушовавается въ общей массѣ, тогда какъ имѣла полное право на отдѣльную, комическую выходку, въ симметрію сцены свата съ дѣвушками. Эти комическіе эпизоды необыкновенно важны въ сценическомъ впечатлѣніи оперы, съ основою трагическою. Что авторъ оперы умѣлъ бы изобрѣсти такого рода комическія выходки, доказательствомъ пѣсня Ольги въ третьемъ дѣйствіи. На эту пѣсню у Пушкина и намека нѣтъ, между тѣмъ ея комическій текстъ въ чисто-народномъ характерѣ и повернуть очень ловко.

(Я приведу слова пѣсни вполнѣ, при разборѣ музыки).

«Ловчій», который является для одной реплики, въ оперѣ замѣненъ сватомъ, которому уже было довольно дѣла во второмъ дѣйствіи. И тутъ опять жаль, что авторъ оперы не воспользовался этимъ комическимъ лицомъ, а далъ ему въ концѣ этой сцены только двѣ строчки:

«Ужъ эти мнѣ мужья,
Ну что имъ дома не сидится!»

Сцена точно некончена; впечатлѣніе остается отрывочное, чего, по моему мнѣнію, легко было избѣжать. Но авторъ оперы вѣроятно не хотѣлъ замедлить дѣйствіе, которое приближается къ «сердцу» всей пѣсы, къ самымъ занимательнымъ, самымъ эффектнымъ сценамъ, для которыхъ первые два акта были только приготовленіемъ.

Вотъ текстъ Пушкина:

Дѣвиръ. Ночь.

Русалки.

Веселой толпою
Съ глубокаго дна
Мы ночью всплываемъ;
Насъ грѣетъ луна.
Любо намъ порой ночью
Дно рѣчное поглядать,
Любо вольной головою
Весь рѣчную разрѣзать,
Подавать другъ другу голосъ,
Воздухъ звонкій раздражать,
И зеленый влажный волосъ
Въ немъ сушить и отряхатъ.

Одна русалка.

Тише! птичка подъ кустами
Встрепенулася во мнѣ.

Другая.

Между мѣсяцемъ и нами
Кто-то ходитъ по землѣ.

(*Прлцутся.*)

Какая поэзія! Какая богатѣйшая тема для музыки!

Луная ночь на уединенномъ, одичаломъ берегу Дѣвира, надъ развалинами мельницы и заглохшимъ садомъ—и тутъ: таинственные, шаловливые «голоса» водяницъ!

Эта фантастическая сцена, которая служитъ рамкою, каймою для важной, глубокой драмы между княземъ и старикомъ-мельникомъ, помѣшаннымъ отъ горя, эта сцена, столько живописная въ своихъ данностяхъ, вызываетъ полное участіе того «третьяго» дѣятеля въ созиданіи оперы, о которомъ я говорилъ во вступительной статьѣ разбора.

Здѣсь тема дана Пушкинымъ, по «музыкантъ» не можетъ

ее осуществить вполнѣ безъ совмѣстнаго, симпатическаго участія тѣхъ, кто ставятъ оперу на сцену. Отъ живописности, отъ поэзіи декораціи и постановки во всякой фантастической сценѣ зависитъ большая половина эффекта.

Въ отношеніи къ оперѣ «Русалка» эта сцена и сцены 4-го дѣйствія точно то же, что сцены въ *развалинахъ монастыря* для Роберта, сцена *Волчьей долины* для Фрейшюца. Что было бы изъ тѣхъ сценъ, еслибъ декораціи и вся постановка нисколько не соответствовали идеямъ либреттиста и композитора?!

Поэзія дѣло тонкаго свойства; она исчезаетъ безвозвратно отъ малѣйшаго дуновения прозы!

Нѣтъ ничего легче какъ въ конецъ уничтожить поэзію очаровательнаго Пушкинскаго вымысла.

Стоитъ только на обыкновенной декораціи ровнаго неба, надъ обыкновенной театральной рѣкой и пустымъ берегомъ повѣсить обыкновенную «театральную» луну, т. е. лампу, тускло свѣтящую сквозь масляную бумагу, и выпустить на сцену толпу хористокъ, одѣтыхъ въ обыкновенный «кордебалетный» костюмъ театральныхъ наядъ, съ распушенными волосами (темными и бѣлокурыми, только не зелеными) и съ вѣнками изъ бѣлыхъ розъ à la Tagliioni....

Но мы говоримъ о либретто оперы съ его идеально-возможной стороны, а потому авторъ оперы «отлично» сдѣлалъ, что фантастическую сцену «русалокъ» взялъ изъ Пушкина «цѣликомъ».

Входитъ князь со словами:

Неволью къ этимъ грустнымъ берегамъ
Меня влечетъ невѣдомая сила.

Онъ узнаетъ мѣстность, припоминаетъ бывшее... подходитъ къ знакомому дубу. Листья сыплются на него и дубъ остается обнаженнымъ. Вбѣгаетъ старикъ въ лохмотьяхъ — мельникъ, который считаетъ себя ворономъ. Онъ рассказываетъ князю, какъ превратился въ ворона съ самой той минуты, какъ дочь его бросилась въ рѣку. Всѣ подробности этой чудно-трогательной сцены, такъ глубоко-обдуманной поэтомъ, остались почти безъ переменъ и въ оперѣ. Мы возвратимся къ нимъ при разборѣ музыки. Композиторъ старался сохранить чуть не каждое слово (измѣняя, разумѣется, стихи и прилаживая ихъ къ требованіямъ музыки).

Окончаніе сцены нѣсколько отклоняется отъ Пушкина. Въ оригиналѣ — мельникъ на приглашеніе князя въ его теремъ отвѣчаетъ:

Въ твой теремъ? Нѣтъ, спасибо!
Заманишь, а потомъ меня, пожалуй
Удавишь ожерельемъ. Здѣсь я живъ,
И сытъ и воленъ. Не хочу въ твой теремъ.»

Потомъ уходитъ.

Князь, оставшись одинъ, собогѣзнуетъ о страшной участи умалишеннаго. Входитъ ловчій, котораго княгиня послала искать князя. Князь уходитъ въ неудовольствіи на «несносную для него заботливость».

Русалки снова показываются надъ водою.

Что, сестрицы: въ полѣ чистомъ
Не догнать ли ихъ скорѣй?
Плескомъ, хохотомъ и свистомъ
Не пугнуть ли ихъ коней?
Поздно. Волны охладѣли,

Пѣтухи въ дали пропѣли,
Высь небесная темна,
Закатилася луна.

Одна.

Подождемъ еще, сестрица.

Другая.

Нѣтъ, пора, пора, пора!
Ожидаетъ насъ царца,
Наша строгая сестра.

(Скрываются).

Авторъ оперы, чтобы придать болѣе драматической силы концу дѣйствія, заставляетъ несчастнаго старика въ порывѣ безумія броситься на князя. Охотники вбѣгаютъ еще во-время, чтобы спасти его. Мельникъ пугается людей, бросается передъ ними на колѣна и умоляетъ ихъ защитить отъ врага, который у него дочь похитилъ, наконецъ падаетъ безъ чувствъ, и князь уходитъ съ своими охотниками. Такимъ образомъ дѣйствіе оканчивается дуэтомъ съ мужскимъ хоромъ.

Передѣлка для оперы выгодная, тѣмъ болѣе, что чудесная, но не драматическая поэзія заключительнаго хора русалокъ въ подлинникѣ, даже при идеально-совершенной постановкѣ, расхолодила бы конецъ дѣйствія. Что несчастный старикъ *узналъ* князя — это уже есть и у Пушкина; злоба старика на князя, въ припадкѣ безумнаго отчаянья, весьма естественна и подведена очень удачно.

Значить, вторая картина третьяго дѣйствія со стороны текста безукоризненна.

Теперь въ подлинникѣ остаются двѣ сцены, изъ которыхъ вторая едва начата. Вотъ онѣ:

Днѣпровское дно.

Теремъ Русалокъ. Русалки прядутъ около своей царицы (NB *прядутъ*, а не вышиваютъ по канвѣ въ пальцахъ).

Старшая русалка (бывшая дочь мельника) даетъ приказанія своимъ подвластнымъ сестрамъ.

Входитъ русалочка (12-лѣтняя дочь царицы русалокъ и князя) о которой уже была рѣчь въ разговорѣ старика съ княземъ.

Старшая русалка посылаетъ дочку на берегъ, чтобы подсторожить князя и заманить его въ рѣчку. Оставшись одна, царица русалокъ говоритъ:

Съ той поры,

Какъ бросилась безъ памяти я въ воду,
Отчаянной и презрѣнной дѣвчонкой
И въ глубинѣ Днѣпра-рѣки очулась
Русалкою холодной и могучей,
Прошло двѣнадцать полныхъ лѣтъ;
Я каждый день о мщеніи помышляю —
И нынѣ, кажется, мой часъ насталъ.

Потомъ черемъна. Опять знакомый берегъ.

Входитъ князь, груститъ по прежнему, его мучитъ раскаянье, когда онъ припоминаетъ старика, мучитъ печаль, когда припоминаетъ былую любовь.

(На берегъ выходитъ русалочка)

Что я вижу?

Откуда ты презестное дитя?

На этихъ словахъ прерывается произведеніе Пушкина.

Но изъ двухъ поэтическихъ данныхъ, подводнаго терема русалокъ, и свиданія князя съ русалочкой, которую мать послала къ нему въ видахъ своего *мщенія*, можно было со-

ставить цѣлый актъ, довольно-органически завершающій всю піесу.

Первая половина четвертаго акта была для композитора почти готова въ Пушкинѣ.

Для открытія сцены подводнаго царства, композиторъ пашелъ приличнымъ ввести танцы. По моему мнѣнію чисто-балетный элементъ въ этомъ мѣстѣ не прибавляетъ красоты оперѣ. Хоръ русалокъ въ фантастическомъ характерѣ, въ томъ родѣ какъ Пушкинскій, теперь не вошедшій въ либретто, былъ бы больше кетати. Выходъ царицы русалокъ, «строгой ихъ сестры» составилъ бы контрастъ именно съ *шаловливостью*, выраженной въ хорѣ. Теперь этого *нѣтъ* и быть не можетъ, потому что театральны-танцы въ «условно-идеальномъ» характерѣ *всегда* довольно безжизненны, и по рутинности своей, элементовъ подводной жизни выразить не въ состояшии. Участіе хореографическаго искусства тутъ было необходимо, но не для холодныхъ «pas-de-trois» и кордебалетовъ, а для пластическаго, живописнаго размѣщенія группъ русалокъ, въ гармоніи съ фантастическою декорациею подводныхъ чертоговъ.

Авторъ оперы неизмѣнно держался правила: въ речитативныхъ сценахъ сохранять оригинальный текстъ. Здѣсь разговоръ русалки съ дочерью остался вполне, въ формѣ речитатива со стороны русалки и «разговорной рѣчи» со стороны русалочки.

Сохраненіе въ этой сценѣ неподобно-поэтическаго текста въ полной неприкосновенности составляетъ большую заслугу автора оперы. Мысль ввести «разговорную рѣчь» въ репликахъ русалочки зависѣла прямо отъ желанія сохранить текстъ (Ребенку нельзя было поручить пѣніе речитативное). Гармонируетъ ли эта мысль съ музыкой оперы, увидимъ при разборѣ музыкальной части.

Небольшой монологъ, данный поэтомъ царицѣ русалокъ представлялъ чудесную тему для речитатива и большой аріи въ самомъ страстномъ характерѣ.

По музыкальнымъ требованіямъ, текстъ аріи, при удержаніи главной мысли, прибавленъ и весьма удачно для музыки.

Со 2-й картины послѣдняго дѣйствія начиналась для автора значительная трудность. Надобно было «присочинить развязку» къ неподобному поэтическому созданію Пушкина. Развязка эта, какъ заключительная мысль, должна была естественно, органически вытекать изъ всего предыдущаго. Надобно было ловко свести концы.

Кромѣ Пушкинскихъ данныхъ: князя и русалочки, въ послѣдней сценѣ требовалось участіе *всѣхъ* главныхъ лицъ оперы, то есть и мельника, и княгини и царицы русалокъ.

Всѣ эти условія соблюдены авторомъ либретто такимъ образомъ:

Берегъ Днѣпра (какъ прежде).

Княгиня, въ сопровожденіи Ольги, приходитъ къ мельницѣ, чтобъ подсторожить мужа, котораго подозреваетъ въ невѣрности. Увидѣвъ князя, обѣ женщины прячутся за мельницу. Изъ воды выходитъ русалочка и подходит къ князю —

Откуда ты, прелестное дитя?

Русалочка. Я ирелана къ тебѣ, любезный князь.
Отъ матери моей парочно.
Князь. Отъ матери — по ктожь она?
Русалочка. Она та самая, которую когда-то
Любилъ ты... и покинулъ.
Князь. Какъ, возможно?
Она жива и помнитъ обо мнѣ?
Русалочка. Не только помнить, любить какъ и прежде;
Теперь она Дѣтировекихъ водъ царицей —
И мнѣ велѣла звать тебя въ свой теремъ.
Ахъ великъ зналъ ты какъ у насъ
Прохладно и песело!
Она сказать велѣла, что непременно будетъ ждать тебя.
Князь. Прелестное дитя (цалуеъ ее).
— Но что же знаю!
Какъ сердце бьется!
Скажи мнѣ, гдѣжь она?
Русалочка. А если хочешь, я отвелу тебя.
Князь. Веди, веди скорѣй!..

Княгиня и Ольга показываются изъ-за мельницы.

Княгиня останавливаетъ князя, осыпаетъ его упреками.

Рѣшилась я сама
Тебя въ изгнѣнъ увлечь!
Князь. Въ правѣ ли кто
Преслѣдовать здѣсь меня?
Ольга. Князь, позволь и мнѣ промолвить слово
И княгиню оправдать.

Княгиня жалуется на свои многолѣтнія страданія, Ольга вторитъ ей — князь продолжаетъ негодовать и увлекаемый русалочкой (невидимой для княгини и Ольги) приближается къ рѣкѣ.

Русалка. Пойдемъ же князь,
А если мнѣ не вѣршишь
Знакомый голосъ, можетъ быть напомнитъ
Тебѣ о матери моей. Послушай!..

Царица русалокъ (изъ Дѣлпра). Мой князь!

Княгиня и Ольга.

Что слышу?

Царица русалокъ.

Тебѣ, князь милый,
Я призываю,
Все прежней страстию
Къ тебѣ: томлюся я,
Приди же въ теремъ мой.
Я жду тебя по прежнему
И будуль неразлучны мы
На вѣкъ съ тобою,
Приди же, князь!..

Князь въ глубокомъ волненіи отъ знакомаго, сладкаго душѣ голоса. Княгиня и Ольга поражены изумленіемъ. Русалочка все увлекаетъ князя. Княгиня и Ольга заклинаютъ его удалиться отъ этихъ мѣстъ, гдѣ ждетъ его недоброе. Между тѣмъ входитъ безумный мельникъ и отталкиваетъ княгиню и Ольгу отъ князя:

Прочь! оставьте, я здѣшній воронъ и хозяинъ!

Онъ нашъ женихъ, его мы не уступимъ!

Сегодня свадьба и васъ на пиръ я приглашаю.

Повтореніе этихъ словъ мельника — между тѣмъ какъ ужасъ и волненіе княгини и Ольги, и колебанія князя продолжаютъ — потомъ мельникъ въ порывѣ безумія тащитъ князя къ рѣкѣ и пока княгиня и Ольга кричатъ «спасите, спасите»... сталкиваетъ князя въ воду, а самъ поспѣшно убѣгаетъ.

Княгиня падаетъ безъ чувствъ. Охотники слышатъ на помощь князю, но ужъ поздно... раздаются только зловѣщій хохотъ русалокъ.

Перемѣна декораціи: два рѣки Дѣлпра. Луна свѣтитъ сквозь воду.

Русалки плывутъ съ утопшимъ княземъ и повергаютъ его къ ногамъ своей царицы. Очнется ли князь къ новой жизни подъ водою Дѣлпра, или не очнется? Во всякомъ случаѣ русалка достигла своей цѣли: князь съ ней навѣкъ разлученъ.

Участіе безумнаго мельника въ развязкѣ органически округляетъ дѣйствіе, притомъ тутъ есть поэтическая мысль кары Божіей, справедливаго возмездія, исполненнаго существомъ безсознательнымъ.

Я остановился нѣсколько подробнѣе на послѣднихъ сценахъ, потому что онѣ подали поводъ многимъ, не совсѣмъ толковымъ, рецензентамъ понять развязку оперы совершенно превратно. Одинъ (въ С. И. Б. Вѣдомостяхъ) совсѣмъ забылъ объ участіи мельника въ предпослѣдней сценѣ и находить, что князь, не смотря на упреки и мольбы княгини, *исполняетъ свое намѣреніе* (!) Такъ ли это? Идетъ ли здѣсь это выраженіе объ исполненіи намѣренія — достаточно показало самимъ дѣломъ. Другой (въ Сѣв. Пчелѣ) — заключительную картину оперы называетъ какимъ-то *авоозомъ* (! чего? или чымъ?) и находить такое окончаніе даже не совсѣмъ моральнымъ (!!).

По моему убѣжденію планъ послѣднихъ сценъ очень выгоденъ для музыки, и — независимо отъ мысли о томъ, какъ самъ Пушкинъ завершилъ бы свое созданіе — веденъ удачно. Участіе фантастическаго элемента и все «тяготѣніе» пьесы къ мщенію русалки требовало именно *такого* конца.

Дѣло другое, что эти послѣднія сцены и особенно заключительная картина (въ которой и пѣнія нѣтъ), кажутся какъ будто *лишними* и даже *весь* 4-й актъ значительно охлаждаетъ сильное впечатлѣніе послѣ 3-го дѣйствія.

Но въ силѣ впечатлѣнія сцены фантастическія или на половину фантастическія никогда не сравнятся съ трогательными сценами чисто-драматическими, особенно доведенными до «патоса» какъ въ дуэтѣ князя съ безумнымъ мельникомъ.

Кромѣ того, для нѣкоторой слабости впечатлѣнія послѣдняго акта есть свои особыя причины, которыя отъ текста и плана оперы не зависятъ.

Если сдѣлать касательно *либретто* Русалки общій резултатный выводъ, то окажется, что по первому моменту, т. е. *по сюжету*, эта опера одна изъ богатѣйшихъ и музыкальнѣйшихъ въ свѣтѣ. По второму моменту, т. е. *по плану*, можно сдѣлать кое-какіе упреки, но не важные въ сравненіи съ весьма значительными достоинствами. Планъ вообще очень хорошъ. По третьему моменту, т. е. относительно самыхъ *словъ* текста, достоинство въ томъ, что нѣтъ ничего противомзыкальнаго въ отношеніи «смысла» и въ отношеніи «звука»; нѣтъ ничего такого, что бы нарушило общее поэтическое настроеніе. Этимъ соблюдено одно изъ главнѣйшихъ условій оперныхъ словъ.

Теперь перейдемъ къ части музыкальной, гдѣ сначала будетъ рѣчь о томъ стилѣ оперной музыки, къ которому принадлежитъ разбираемая опера.

А. СВРОВЪ.

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ВЪСТНИКЪ.

Артисты театральные и музыкальные. — Композиции. — Провинциальная известия.

У насъ на русской сценѣ до сихъ поръ не прекратилась совершенно дѣятельность: черезъ день и черезъ два афиши постоянно возвѣщаютъ намъ о представлении. Здѣсь мы съ удовольствіемъ замѣтили даже новое распоряженіе: во все это время на сцену выходятъ молодые актеры въ тѣхъ роляхъ, которыя въ теченіи зимняго сезона исполняли артисты болѣе или менѣе извѣстные; тогда молодые учились у нихъ, и теперь выказываютъ плоды своего ученія. Это и полезно и поощрительно для начинающихъ. Между извѣстными актерами, исполняя незначительныя роли, они были мало замѣтны; теперь же публика имѣетъ возможность ближе познакомиться съ ними и оцѣнить ихъ: охотниковъ же посѣщать театръ набирается довольно и въ лѣтнее время, особенно же когда дожди и холодные вечера удерживаютъ отъ загородныхъ прогулокъ. Между молодыми актерами одни обѣщаютъ быть весьма талантливыми, другіе полезными, но мы пока не будемъ называть ни тѣхъ ни другихъ и будемъ ждать времени, когда можно будетъ сказать что нибудь болѣе существенное.

Изъ извѣстныхъ артистовъ многіе на лѣто оставили Петербургъ, кто отправился за границу, кто въ губерніи. Желаемъ пользы и тѣмъ и другимъ.

Изъ музыкальных знаменитостей, дававшихъ концерты въ великомъ посту, также большая часть развѣхалась въ разныя стороны. Ан. Гр. Контскій теперь въ Варшавѣ, и намѣренъ быть въ провинціяхъ дать нѣсколько концертовъ, которые, судя по петербургскимъ его концертамъ, соберутъ, вѣроятно, много публики. Моношко далъ съ успѣхомъ концертъ въ Вильнѣ съ участіемъ нѣсколькихъ туземныхъ артистовъ. Сестры Перуды отличаются въ Митавѣ. Лешетцкій, по послѣднимъ извѣстіямъ, держалъ нуть изъ Берляпа въ Вѣну. Не упоминаемъ о другихъ менѣе извѣстныхъ.

У насъ же теперь раздаются оркестры на чистомъ воздухѣ средъ зелени и табачнаго дыма. Лучшая публика собиралась по понедѣльникамъ и четвергамъ на Каменномъ острову и по субботамъ на Крестовскомъ острову на дачѣ княгини Вѣлосельской-Вѣлозерской, гдѣ игралъ прекрасный военный оркестръ... Такимъ образомъ, если сосчитать всѣ музыкальныя гулянья, то вѣрно наберется ихъ до десятка, на всѣ вкусы. И слава Богу; но только мы не считаемъ своею обязанностию говорить объ этой музыкальности, развѣ когда придется къ слову, не больше.

На Минеральныхъ водахъ все еще имѣтъ прежняго одушевленія, не смотря на безпрестанныя прибавленія новыхъ затѣй къ старымъ. Здѣсь все еще слышатся вопросы объ юпомъ дирижерѣ Богдановѣ, который въ два въ три раза успѣлъ заинтересовать публику.

Намъ извѣстно, что онъ самъ отказался отъ управленія нѣмецки мѣоркестромъ; не высказываемъ здѣсь причинъ, хотя онѣ и выставляютъ молодого артиста съ прекрасной стороны. Мы только говоримъ: честь и слава ему! Олобительныя приемы, какими встрѣчала его публика въ его немногіе выходы, будутъ для него всегда памятны: она соединяется съ воспоминаніемъ о первомъ его шагѣ на артистическомъ поприщѣ въ его отечествѣ. Онъ отъ души любитъ свое искусство, какъ истинный артистъ и одушевленъ только однимъ желаніемъ — трудиться и совершенствоваться.

Отъ души желаемъ ему успѣха въ его благородныхъ порывахъ. Пусть онъ трудится для славы своей и нашей. За этимъ трудомъ вѣрно настанетъ время, когда

мы будемъ благодарить его. Нынѣ онъ собирается въ артистическое путешествіе по Россіи, съ намѣреніемъ посѣтить между прочимъ Нижній Новгородъ и Кіевъ. Съ нимъ вмѣстѣ ѣдетъ и меньшой братъ его, музыкантъ-пианистъ съ большими дарованіями, также ученикъ парижской консерваторіи и также получившій отъ нея въ награду заслуженный призъ. На дняхъ въ небольшомъ обществѣ мы слышали игру ихъ обоихъ, игру спокойную, самоуверенную и вмѣстѣ съ тѣмъ одушевленную, истинно артистическую. Не умѣемъ быть многословными въ оцѣнкѣ музыкальных дарованій, но желали бы распространиться о талантахъ обоихъ братьевъ. Не восхищаться ими значить не умѣть съ-вѣсмъ восхищаться. Они доказали, что не даромъ провели первые годы своей юности въ лучшей европейской консерваторіи, которой дѣлаютъ честь такіе ученики. И такъ отъ души желаемъ имъ счастливаго пути и не сомнѣваемся въ успѣхѣ: многіе города, вѣроятно, ихъ помнятъ, когда они еще дѣтми вмѣстѣ съ своею прелестною сестрою восхищали публику. Конечно, пынѣшнее путешествіе ихъ будетъ сладостіе прежняго. На дняхъ вышла въ свѣтъ композиція г-на Александра Богданова, хорошенькая Пинаполька

Въ музыкальных объявленіяхъ обращаютъ на себя вниманіе: новая композиція г. Гензельта Romance russe de S. Tanéeff, transcritte pour le piano; изданіе Брандуса; «Живыя картины 29 апрѣля 1856 года, переложенныя на фортепiano и благоговѣннѣе посвященныя Ея Императорскому Величеству Государынь Императрицѣ Маріи Александровнѣ Карломъ Леви»; сочиненія А. Контскаго Соната и фантазія il Travotore, изданіе Бернарда: Six transcriptions extraites des oeuvres de Haydn, Mozart et Beethoven pour piano par Jules Schulhoff, и новыя вальсы, польки и мазурки для фортепiano, Ивана Штрауса.

Изъ провинціальныхъ извѣстій обращаемъ вниманіе пока на одесскія. Изъ Одессы пишутъ, что въ городѣ Николаевѣ содержатель русской труппы актеровъ г. Руссиновъ строитъ новый театръ, не смотря на немовѣрную тамъ дороговизну на все. Мѣсто для театра самое прекрасное, вблизи городовыхъ присутственныхъ мѣстъ. Говорятъ, что въ послѣднее время, благодаря квартировавшимъ войскамъ, театральные сборы были очень хороши. Дай Богъ каждому городу по хорошему театру!

Между прочими новостями и у насъ газеты возвѣщаютъ о провинціальной труппѣ актеровъ, Богъ вѣсть, какимъ вѣтромъ занесенной подъ самый Петербургъ, въ Павловскъ. Мы повторяемъ это извѣстіе, но не беремъ на себя труда говорить о самой труппѣ. Тамъ, гдѣ не помогутъ слова, лучше молчать чѣмъ говорить. Хорошо бы этой труппѣ воспользоваться близостью Петербурга и нѣсколько разъ заглянуть въ столичный театръ, чтобы поучиться хотя у молодыхъ артистовъ — а поучиться будетъ чему.....

Изъ Риги имѣемъ извѣстіе о празникѣ 18 іюля съ двумя хорами военной музыки въ блистательно-освѣщенномъ саду, съ утреннимъ и вечернимъ спектаклями на дѣтнемъ театрѣ, съ живыми картинками изъ русской исторіи и большаго фейерверкомъ. Все это вмѣстѣ назвалось Soirée balistique oder: Eine Rigasche Sommernacht in italienischer Manier....

Редакторъ М. РАПЦАПОРТЪ.

ОБЪЯВЛЕНІЯ.

БОЛЬШАЯ СОНАТА НА ФОРТЕПИАНО, СОЧИНЕНІЕ АНТОНА КОНТСКАГО,

ПИАНИСТА 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. Самойловой. Цѣна 60 к. сер.
- 2) «Необходимый руководитель для пианиста». 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. БИЖКЕРА,

ПРИВИЛЕГИРОВАННАГО ФОРТЕПИАННАГО МАСТЕРА

въ С. Петербургѣ,

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

I. Флигеля съ англійскою механикою.

Флигель въ $6\frac{3}{4}$ октавъ	краснаго дерева	525 р. с.
— — — — —	орѣховаго дерева	575 —
— — — — —	палисандроваго	600 —
— — — — —	7 октавъ краснаго дерева	575 —
— — — — —	орѣховаго дерева	625 —
— — — — —	палисандроваго	650 —

II. Концертныя флигеля.

Флигель въ $6\frac{3}{4}$ октавъ	краснаго дерева	550 р. с.
— — — — —	орѣховаго дерева	600 —
— — — — —	палисандроваго	625 —
— — — — —	7 октавъ краснаго дерева	600 —
— — — — —	орѣховаго дерева	650 —
— — — — —	палисандроваго	675 —
— — — — —	за укладку	20 —

ВЪ МАГАЗИНѢ

ВАСИЛІЯ ДЕНОТКИНА,

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

НОВЫЕ И ЛЮБИМЫЕ ТАПЦЫ КАПЕЛЬМЕЙСТЕРА

ИВАНА ПУНГ'ЛА,

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО.

Najaden-Quadrille op. 71	75.
Najaden-Polka op. 72	75.
Sophie-Quadrille op. 73	75.
Les Parisiennes-Valse op. 75	85.
Riduiqui-Polka op. 76	50.
Laura-Quadrille op. 77	75.
Galop-Hondrois op. 78	75.
Csárdás Hondrois op. 79	60.
En Avant! Marche op. 81	60.
Le Retour Valse op. 82	85.
Raymond-Quadrille op. 83	75.
Le Prisme-Polka op. 84	50.
La Perle-Quadrille op. 85	75.
L'ange Capricieux-Quadrille op. 86	75.
Souvenir de Trianon, Valse op. 87	85.
Madelon-Quadrille op. 88	75.
Iwan Iwanovitch Polka op. 89	50.
Mosquita-Galop op. 90	75.
Marche de Manoeuvre op. 91	60.
Flora-Valse op. 95	85.
Die Unermüdlichen Walzer op. 96	85.
Hélène-Valse op. 97	85.
Pygmalion-Polka op. 98	50.
Charivari musical, Grand Potpourri, op. 100, съ прекраснымъ портретомъ автора и съ факсимиле . 3 р. »	
Polka finoise, Чухонская полька, на мотивъ Самойлова, Плачь Чухонца op. 102	60.
Rübezahl-Quadrille op. 103	75.
L'etoile du Nord, Quadrille, op. 109	75.

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.