

МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ

ВѢСТНИКЪ.

ГОДЪ ПЕРВЫЙ.

№ 27.

8 ИЮЛЯ 1856.

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 принимается въ Редакціи Журнала, находящейся въ С. Петербургѣ, въ Офицерской улицѣ, близъ Большаго Театра, въ домѣ Книпера кв. № 33., въ книжныхъ магазинахъ П. Раткова и Давыдова, и въ музыкальномъ магазинѣ П. Ленгольда въ Москвѣ.

Содержаніе : Изложеніе методы фортепیانной игры (А. Контскаго). — Иностраннѣй вѣстникъ. — Гармоніи скалъ. — Либретто къ Дошъ-Жуану (К. Званцова). — Разсказы стараго актера. — Поленика съ г. Ростиславомъ (А. Сѣрова).

ИЗЛОЖЕНІЕ МЕТОДЫ

ФОРТЕПІАННОЙ ИГРЫ.

Антоня Контскаго.

(Продолженіе).

ГЛАВА II.

О значеніи нотъ и точки.

Ноты имѣютъ различное значеніе, которое обозначается формою ноты. Есть ноты съ большимъ или меньшимъ протяженіемъ, и для того, чтобы распознавать ихъ, нужно приступить къ изученію № 8 *). На этомъ основывается музыкальное выраженіе, потому что отъ выдерживанія нотъ или ихъ короткаго звука зависитъ мелодія и выраженіе музыки.

О точкѣ и двоеточіи.

Для композитора различное выдерживаніе нотъ, представленное на таблицѣ, иногда не достаточно. Ему нужно иногда продолжить ноту на четверть ноты или полъ-ноты; для того придумали *точки*. Точка, поставленная послѣ ноты, увеличиваетъ ея выдерживаніе на половину ноты. Стало быть *цѣлая* нота съ точкою равняется тремъ полунотамъ; *полунота* съ точкою — тремъ четвертямъ, и т. д. (См. пр. 9).

Часто ставятъ послѣ первой точки вторую. Въ такомъ случаѣ, вторая имѣетъ половину значенія первой точки. (См. пр. 10).

О паузахъ.

Случается очень часто, что пока одна рука играетъ, другая не играетъ, это молчаніе выражается въ музыкѣ знаками, которые зовутъ *паузами*.

Какъ есть *ноты* продолжительныя и короткія, такъ есть и *паузы*, которыя отгѣчаютъ совершенно продолжительности *нотъ*. Паузы указываютъ, какъ долго должно продолжаться молчаніе звуковъ. (См. пр. 11).

Точки и *двоеточія* ставятся также послѣ паузъ и усиливаютъ ихъ значеніе въ той же пропорціи, какъ сказано въ предъидущей главѣ о нотахъ. (См. пр. 12).

ГЛАВА III.

О знакахъ такта.

Каждый ученикъ, чтобы хорошо играть, долженъ превосходно знать раздѣленіе и сложеніе *такта*.

Всѣ ноты, составляющія музыкальную піесу, раздѣляются на равныя части, называемыя *тактами*.

Каждый *тактъ* означается и раздѣляется чертами. См. пр. 13.

Тактъ имѣетъ свои раздѣленія, которыя вообще считаются по *четвертямъ*: сколько четвертей въ тактѣ, такъ и называютъ тактъ. Самые употребительные *такты* бываютъ:

въ четыре четверти,
въ три четверти,
въ двѣ четверти.

Кромѣ этихъ есть еще много другихъ, такъ называемыхъ сложныхъ тактовъ. См. пр. 14 и 15.

ИНОСТРАННЫЙ ВѢСТНИКЪ.

Объ единицѣ звуковъ. — Надгробный памятникъ Люп-Дюпору. — Столѣтній юбилей Генделя. — Разныя извѣстія.

Нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ, интересные опыты Лиссажу (Lissajous) надъ колебаніями звучащихъ тѣлъ и старанія его сдѣлать ихъ видимыми для глазъ посредствомъ совершенно новыхъ приемовъ обратили на себя об-

*) См. нотный планъ, приложенный къ предъидущему № Вѣстника.

щее вниманіе тѣхъ, которые интересуются подобными работами. Поэтому когда молодой ученый высказалъ нѣсколь- ко мыслей о предметѣ настоящей статьи, то всѣ журналы обратили на нихъ свое вниманіе и занялись ими. Вскорѣ послѣ того недавно учрежденное общество фортепіанныхъ мастеровъ сдѣлало этотъ вопросъ предметомъ своихъ раз- сужденій. Не удовольствовавшись мнѣніями своихъ членовъ, общество пригласило артистовъ, ученыхъ и производителей музыкальных инструментовъ, чтобы всѣмъ вмѣстѣ обсу- дить важный вопросъ о всеобщемъ камертонѣ. Кромѣ того общество писало во всѣ главные города Европы и повсюду искало фактовъ, которые могли бы служить для рѣшенія вопроса. Общество рѣшилось высказать свои мысли только тогда, когда соберетъ всѣ нужные для того матеріалы и разсмотритъ ихъ со всевозможнымъ вниманіемъ. На при- зывъ общества французскій ученый Адрианъ де Лафажъ напечаталъ любопытную статью о томъ, что сдѣлано въ древности для измѣренія звуковъ.

«Сколько извѣстно, говорятъ онъ, ни одинъ изъ древ- нихъ народовъ не имѣлъ даже понятія объ опредѣленномъ звукѣ, который могъ бы служить регуляторомъ и основа- ніемъ сравненія для всѣхъ другихъ звуковъ. Самыя древ- нія изысканія о соотношеніи звуковъ, дошедшія до насъ, принадлежатъ Пифагору, жившему за 500 лѣтъ до Р. Х. Самыя эти изысканія доказываютъ намъ, что до тѣхъ поръ не существовало никакого правила для опредѣленія зву- ковъ. Изысканія Пифагора имѣли цѣлію опредѣлить основ- ные интервалы, производимые звучащимъ тѣломъ, и осно- вывались на опредѣленіи разности въ натягиваніи струнъ одинаковой длины помощью различныхъ тяжестей, приви- занныхъ къ струнамъ. Впослѣдствіи было доказано, что ме- тода Пифагора была совершенно ложная, по крайней мѣрѣ въ томъ видѣ, какъ ее передали намъ нѣкоторые авторы по простетству нѣсколькихъ столѣтій послѣ его смерти. Для насъ достаточно знать, что такъ какъ изысканія философа производились надъ струнами, хотя ровной, но вовсе не- опредѣленной длины, то и нельзя думать, чтобы до него существовали какія нибудь попытки опредѣлить исходную точку для сравненія звуковъ и чтобы существовало какое нибудь начало, на которомъ Пифагоръ могъ бы основать свою систему.

«Точно также нельзя полагать, чтобы въ Египтѣ имѣли понятіе о такомъ основномъ звукѣ, потому что иначе Пи- фагоръ, какъ путешественникъ, непремѣнно зналъ бы о немъ и перенесъ бы его въ Грецію.

«Мы знаемъ, что въ Египтѣ существовали символиче- скія пѣсни, сохраняемыя съ величайшимъ стараніемъ, ко- торыя было запрещено измѣнять въ чемъ бы то ни было; онѣ были установлены и освящены закономъ; ихъ пѣли въ храмахъ, посвященныхъ божеству, во время церемоній и народныхъ празднествъ и проч. Но изъ этого еще не видно, чтобы ихъ пѣли вездѣ на одинъ тонъ; напротивъ того, все заставляетъ думать, что онѣ были подвержены всѣмъ ви- доизмѣненіямъ, какія зависятъ отъ множества мѣстныхъ и случайныхъ причинъ.

«Но есть еще одинъ народъ, происхожденіе котораго

теряется во мракѣ вѣковъ; это Китайцы. Лѣтописи этого народа, правильно веденныя и не имѣющія въ себѣ обы- кновенной примѣси сказокъ и сверхъестественныхъ разска- зовъ, могутъ дать намъ самыя лучшія историческія свѣдѣ- нія о той эпохѣ, о которой онѣ говорятъ.

«Китайцы относятъ происхожденіе своихъ первыхъ ин- струментовъ ко времени царствованія Фу-хи, который счи- тается основателемъ ихъ монархіи; но приведеніе въ поряд- окъ музыкальной системы началось у нихъ гораздо позже и именно за 2600 лѣтъ до Р. Х. въ царствованіе Хоанг- ти. Этотъ царь, побѣдивъ всѣхъ своихъ враговъ, обратилъ полное вниманіе на счастіе подвластныхъ ему народовъ и надѣялся найти его въ развитіи полезныхъ и пріятныхъ искусствъ. Основанія музыки, бывшія до него очень сбив- чивыми, первыя обратили на себя его вниманіе и потому онъ приказалъ своему министру Линг-люю (что значитъ *искусный въ вычисленіи разностей*) заняться опредѣленіемъ законовъ музыки.

«Пріемы Линг-люя очень подробно описаны китайски- ми писателями. Приводимъ изъ нихъ здѣсь только то, что прямо относится къ предмету статьи. Линг-люнь основалъ всѣ свои изслѣдованія на бамбуковой трубкѣ, звукъ которой онъ принялъ за основной для сравненія со всѣми другими звуками. По этой трубкѣ онъ приготовилъ рядъ другихъ трубокъ, числомъ двѣнадцать, которыя издавали звуки, различавшіеся между собою на полутонъ. Такимъ образомъ Линг-люнь первый доказалъ, что отношеніе звука къ звуку то же самое какъ трубки къ трубкѣ. Оставалось еще приискать средства, помощью которыхъ каждый могъ бы воспользоваться открытіемъ; оставалось найти отношеніе размѣровъ трубокъ и измѣрить съ точностью размѣры основ- ной трубки.

«Для этой цѣли Линг-люнь взялъ зерна крупнаго чер- наго проса, называемаго у Китайцевъ *жу*, и разложилъ ихъ въ рядъ одно подлѣ другаго такъ, что они касались другъ друга своими меньшими поперечниками; когда рядъ зеренъ достигъ длины трубки, онъ сосчиталъ ихъ и нашелъ, что ихъ ровно сто. Размѣстивъ ихъ потомъ по направленію большаго діаметра, Линг-люнь нашелъ, что рядъ изъ вось- мидесяти одного зерна *жу* равенъ длиною той трубкѣ, изъ которой онъ извлекалъ основной звукъ. Эта длина была принята за мѣру протяженій; при раздѣленіи на сто частей, новую мѣру назвали *хо-ту*, а при раздѣленіи на восьмиде- сять одну часть — *хо-шу*. Продолжая свои изысканія, Линг- люнь опредѣлилъ, что діаметръ основной трубки равенъ тремъ просынымъ зернамъ, а объемъ тысячѣ двумъ стамъ такимъ же зернамъ. Вслѣдствіе этихъ измѣреній въ Китаѣ была принята мѣра *фенъ*, равная одному просыному зерну, мѣра длины, послужившая основаніемъ системы другихъ мѣръ. Сначала за основаніе подраздѣленій было принято число девять, дѣлитель восьмидесяти одного, но скорѣ ему предпочли другое число и стали дѣлить *хо-ту* на десять частей и каждую изъ нихъ еще на десять; послѣднія части были равны одному *фенъ*. Точно такъ же поступили для мѣры объемовъ и вѣса: *ю*, мѣра объемовъ, должна была содержать въ себѣ тысячу двѣсти просыныхъ зеренъ; *чу*,

мѣра вѣса, должна была равняться вѣсу ста зеренъ и подраздѣляться на десять частей и еще на десять; послѣднія заключали въ себѣ вѣсъ одного просянаго зерна. Изъ всего сказаннаго видно, что еще при Хоанг-ти, слѣдовательно за 2600 лѣтъ до Р. Х., Китайцы нашли средство опредѣлить длину трубки, дающей основной тонъ и вывести изъ нея величину другихъ трубокъ, соответствовавшихъ тонамъ ихъ музыкальной системы. Приемы Китайцевъ безъ сомнѣнія были точны: зерна проса только приблизительно могутъ служить мѣрами длины и вѣса, и китайская метода показалась бы очень смѣшною въ глазахъ знаменитыхъ математиковъ, которые въ концѣ прошедшаго столѣтія установили французскую метрическую систему. Но если переселиться мысленно въ ту эпоху, когда Линг-монъ считалъ свои просиныя зерна, то вмѣсто смѣха, поневолѣ почувствуешь удивленіе къ уметственнымъ способностямъ этихъ первыхъ изслѣдователей музыкальной мѣры.

«Немзя не замѣтить, что всѣ измѣренія, произведенныя въ Китаѣ для опредѣленія отношенія тоновъ, могли быть сдѣланы помощью трубокъ съ болѣею точностью, чѣмъ посредствомъ струнъ и разныхъ тяжестей, какъ то сдѣлалъ Пифагоръ, потому что случайныя измѣненія въ первомъ случаѣ могутъ встрѣтиться гораздо рѣже, чѣмъ во второмъ. И въ самомъ дѣлѣ, приемы самосского философа найдены въ послѣдствіи недостаточными и неточными, а вычисления Линг-мона до сихъ поръ остались безъ возраженій.

«Впрочемъ, какъ можно догадываться, изслѣдованія Линг-мона довольно скоро пришли въ забвеніе и наконецъ даже вовсе были потеряны изъ виду, такъ что длина основной трубки сдѣлалась отчасти произвольною; но въ 1573 году Тсай-ю, одинъ изъ членовъ царскаго семейства, предпринялъ возвратитъ музыкѣ ея прежній блескъ, привелъ ее къ тѣмъ правиламъ, которыя по мнѣнію Китайцевъ были самыя вѣрныя. Онъ занимался этимъ дѣломъ болѣе двадцати лѣтъ и окончилъ его съ полнымъ успѣхомъ.

«Тсай-ю окружилъ себя самыми древними и наиболѣе достовѣрными источниками, совѣтовался со всѣми знаменитыми учеными и послѣ долгаго изученія и тысячи трудныхъ изысканій нашелъ первоначальный футъ времени Хоанг-ти, равный длине трубки, дающей ноту *хоан-чунгъ*, которая считается основною нотой китайской скалы и соответствуетъ нашему *fa*.

«Согласно съ найденною длиною древняго фута былъ отлитъ новый образцовый футъ изъ смѣси шести частей мѣди и одной части олова. Этотъ футъ, сдѣлавшійся съ тѣхъ поръ общемою китайскою мѣрою, имѣетъ квадратный разрѣзъ и внутри пустой. Одна изъ четырехъ граней представляетъ *лу-че*, т. е. раздѣленіе *лу* или градусовъ китайской скалы на девять частей, изъ которыхъ каждая раздѣлена еще на девять: это лицевая сторона фута. Противоположная или задняя грань — представляетъ *ту-че* или футъ, раздѣленный на десять и еще разъ на десять частей; онъ употребляется для измѣренія звучныхъ трубокъ. На лѣвой грани начертаны тридцать двѣ буквы, означающія раздѣленіе предъидущихъ сторонъ и число просяныхъ зеренъ (1200), которыя могутъ помѣститься во внутренности фута; надпись

правой грани состоитъ также изъ тридцати двухъ буквъ, которыя означаютъ слѣдующее: «Какъ единица есть начало всего, такъ и хоанг-чунгъ есть источникъ всякой мѣры. Сообразуясь по хоанг-чунгъ, избѣгаемъ всякой ошибки; восемь звуковъ, семь начальныхъ тоновъ, пять тоновъ, вычисленіе, геометрія, вѣсы и разновѣсы, все это соединено въ *хоан-чунгъ* и въ *ю*».

Ю есть мѣра вмѣстимости, равная объему внутренней пустоты трубки, издающей *хоан-чунгъ* или наме *fa*. *Хоан-чунгъ* былъ въ одно время камертономъ, метромъ и литромъ Китайцевъ.

«Изъ всего сказаннаго видно, что метрическая единица, которая установлена во Франціи только въ концѣ прошедшаго столѣтія, существовала въ Китаѣ съ самыхъ древнихъ временъ и была восстановлена уже три вѣка тому назадъ.

«Окончу статью замѣчаніемъ, что въ послѣднюю эпоху, о которой уже говорено, Китайцы также установили у себя равную температуру (*temperament*), основанную на испытанную на длине трубокъ, и вычисляли ее съ тѣми же самыми десятичными цифрами, которыя опредѣляютъ ее у насъ *). Мы видѣли, что Греки не сдѣлали ничего для точнаго опредѣленія звука, съ которымъ можно было бы сравнивать другіе звуки; Римляне, перенявъ отъ Грековъ искусство музыки, не прибавили отъ себя ничего, ни въ этомъ ни въ какомъ либо другомъ отношеніи; мы не встрѣчаемъ у нихъ ни одного замѣчанія объ основномъ тонѣ: Бозцій и Касіодоръ не представляютъ намъ ни малѣйшаго разясненія по этому предмету.»

Въ Парижѣ на Восточномъ кладбищѣ, подлѣ памятниковъ Денона, Керубини, Шюппа, Маріи Миланоло и другихъ знаменитостей искусства, въ недавнее время воздвигнутъ памятникъ Луи Дюпору (*Dupont*), хорошо напоминающій собою родъ таланта, которому этотъ артистъ одолженъ своею свроейскою извѣстностью. Надъ саркофагомъ изъ чернаго мрамора возвышается пилястра съ бронзовымъ бюстомъ покойника, работы молодого, талантливаго скульптора Пти; двѣ статуи изъ бѣлаго мрамора, работы того же художника, надъ надписью памятника держатъ позолоченную гирлянду; одна статуя представляетъ Терпсихору, другая Зефира. Передъ пилястрою поставлена корзинка изъ бѣлаго мрамора, назначенная для цвѣтовъ. Луи Дюпоръ заслужилъ такой знакъ уваженія, говоритъ одна газета, не столько своими огромными успѣхами въ легкомъ родѣ музыки, сколько рѣдкими качествами сердца и ума, которыми въ его лицѣ человекъ облагороживалъ танцора. Превосходный музыкантъ, отличный скрипачъ, Дюпоръ, благодаря богатому воображенію, развитому наукою, двинулъ далеко впередъ хореографическое искусство, сочинивъ значительное число балетовъ, которые имѣли огромный успѣхъ на сценахъ Парижа, Петербурга, Неаполя и Вѣны. Будучи пятнадцать лѣтъ директоромъ вѣнской оперы, онъ былъ искреннимъ другомъ всѣхъ первоклассныхъ артистовъ, украшавшихъ при немъ сцену этого театра: Рубини, г-жи Зонтагъ, уди-

*) Болѣе подробныя свѣдѣнія объ этомъ предметѣ можно найти въ «Исторіи музыки», Адриана де Лафаж, которой два первые тома были изданы нѣсколько лѣтъ назадъ. (См. томъ I. стр. 36 и слѣдующ., 111 и слѣдующ.).

вительнаго французскаго мимика Фердинанда и многих других. Онъ былъ утѣшителемъ бѣдой, никѣмъ не признанной старости Бетховена, который въ послѣдніе годы всегда обѣдалъ у него и пользовался самымъ деликатнымъ гостепріимствомъ; онъ былъ самымъ ревностнымъ покровителемъ раждавшейся знаменитости Вебера; и наконецъ онъ былъ отцомъ всѣхъ скромныхъ талантовъ, самыхъ простыхъ хористовъ и фигурантовъ, въ отношеніи которыхъ его щедрость и великодушіе никогда не знали предѣловъ. Приведемъ здѣсь только одинъ примѣръ уваженія и любви, которыя онъ впускалъ, не смотря на то, что былъ директоромъ театра и наравѣ съ другими былъ подверженъ непріятнымъ столкновеніемъ съ своими подчиненными. Родственникъ Дюпора, Батистъ Пти, приглашенный имъ на вѣпскій театръ въ качествѣ балетмейстера, въ 1826 году поставилъ на сцену одинъ изъ своихъ балетовъ. Въ самый вечеръ представленія, танцоръ, которому слѣдовало танцевать венгерское па, ушибся и не могъ участвовать въ балетѣ, а замѣнить его было некому. Луи Дюпоръ, уже нѣсколько лѣтъ оставившій сцену, тотчасъ же надѣлъ костюмъ и вышелъ на сцену. Пожертвованіе самолюбіемъ приготовило ему торжество. Едва онъ появился на сценѣ, какъ изъ всѣхъ концовъ залы и изъ всѣхъ ложъ раздались единодушныя рукоплесканія; не смотря на скромность Дюпора, публика тотчасъ угадала секретъ его благодѣянія и наградила артиста своимъ сочувствіемъ. Дюпоръ нѣкоторое время служилъ въ Россіи, гдѣ кромѣ большаго жалованья получалъ много за частныя уроки. Но въ 1812 году онъ оставилъ Петербургъ и удалился во Францію.

Тѣ, которые считали памятникъ Дюпора слишкомъ важнымъ для танцора, найдутъ его слишкомъ простымъ для человека съ превосходнымъ сердцемъ, котораго жизнь повсюду дѣлала честь его отечеству.

Управленію французской Большой оперы представленъ бронзовый бюстъ того же артиста; его предполагаютъ поставить въ тапцевальномъ foyer. —

13-го апрѣля 1759 года умеръ одинъ изъ великихъ мужей Германіи, знаменитый музыкантъ Георгъ Фридрихъ Гендель. Предстоящее столѣтнее воспоминаніе дня смерти великаго артиста дастъ случай всѣмъ Нѣмцамъ заплатить долгъ благодарности своему великому соотечественнику. Теперь дѣлаются приготовленія почтить память Генделя изданіемъ полнаго собранія его сочиненій. Къ этому знаку признательности присоединился еще другой. Городъ Галле (Halle), гдѣ Гендель родился и провелъ годы своей молодости, выразилъ желаніе въ своихъ стѣнахъ видѣть памятникъ великому музыканту. Для этого устроенъ комитетъ, члены котораго объявляютъ въ Берлинской музыкальной газетѣ о подпискѣ. Сначала комитетъ предполагалъ устроить, въ мѣстѣ рожденія артиста, заведеніе, цѣлю котораго было бы преподаваніе музыки Генделя. Но такъ какъ исполненіе подобнаго плана, во вредъ главной цѣли, можетъ найти сочувствіе только въ мѣстныхъ жителяхъ, то комитетъ рѣшился предложить другое:

Въ знакъ почтенія къ памяти Генделя воздвигнуть его статую на самомъ мѣстѣ его рожденія. Это предпріятіе въ-

роятно найдетъ помощь всѣхъ уважающихъ талантъ Генделя, которыхъ безъ сомнѣнія очень много во всѣхъ образованныхъ Государствахъ Европы. «Принимая въ уваженіе знаменитость музыканта, память котораго мы желаемъ почитать, объявляютъ члены комитета, мы надѣемся, что пожертвованія дадутъ намъ возможность не только исполнить нашъ послѣдній по и первоначальный планъ. Близость срока заставляетъ насъ просить всѣхъ друзей нашего предложенія поторопиться исполненіемъ музыкальных предпріятій, подписокъ и тому подобнаго, чтобы мы имѣли средства окончить все къ сроку. Пожертвованія можно присылать въ Галле на имя Тайнаго Совѣтника Вухерера (Herr Geheimerath Wucherer). Объ успѣхѣ предпріятія а также и объ употребленіи пожертвованныхъ денегъ будетъ извѣщено въ газетахъ». —

Въ Зальцбургѣ положено 6-го сентября праздновать память Моцарта. На канупѣ — процессія съ факелами и кантата; въ самый день праздника обѣдя Моцарта; вечеромъ — концертъ; на другой день — Requiem Моцарта. Управленіе праздникомъ поручено комитету подъ предсѣдательствомъ графа Фюфкирхена. —

Изъ Амстердама пишутъ: до сихъ поръ существовали изъ серебра только флейты и тромбоны; теперь одинъ любитель сдѣлалъ себѣ флейту изъ золота; во всякомъ случаѣ, это драгоценный инструментъ. —

Revue et Gazette musicale сообщаетъ извѣстіе, присланное изъ Петербурга: Одинъ страстный петербургскій любитель гитары предложилъ для состязанія двѣ преміи: одну въ 200, другую въ 125 руб. сер., которыя пазпачаются авторамъ двухъ лучшихъ сочиненій для этого инструмента; кромѣ того онъ предложилъ еще двѣ преміи, въ 200 и 125 руб. сер. за двѣ гитары, которыя равно какъ и рукописи должны быть представлены въ русское посольство въ Брюссель къ 1-му ноября 1856 года. —

Безъ сомнѣнія ни въ одномъ городѣ нѣтъ въ настоящее время такого собранія представителей музыки п пѣнія какъ въ Лондонѣ. Тамъ находятся: сопрано: Албертини, Пикколомини, Джени Липдъ, Джени Ней-Бюрде, Джулія Грпзп, Бозіо, Марай, Клара Новелло, Гасье, Іоанна Вагнеръ, Рудерсдорфъ, Эмили Край, Люси Ескотъ. Конральто и менцосопрано: Альбони, Делье, Амсен, Віардо-Гарсія, Де Бернали, Фанни Гуддартъ, Миссъ Долби, Джіудитта Рицци, Джіузеппина Брегацци, Джени Бауръ. Теноры: Маріо, Гардони, Бокарде, Кальцолари, Салвіани, Лукези, Reeves, Остенъ, Рейхардъ, Вбраһам, Албичини. Баритоны и басы: Ропкони, Граціани, Белетти, Беневентапо, Мопарп, Тальяфико, Лефорть, Вейсъ, Гасье, Полонинп, Байро, Цукопи, Лаблашъ-Формезъ, Пикели, Драйтонъ, Пишекъ, Гельцель. Танцовщицы: Фанни Черрито, Розати, Альбертъ-Беллонъ, Тальонп, А. Шеферъ, Бошетти. Піанисты: Клара Викъ-Шуманъ, Ури, Арабелла Годдартъ, Ед. Ганцъ, Шлотманъ, Андреоли, Стапцери, Тедеско, Блаументаль, Кус, Бауреръ, Гольдбекъ, Билле, Голшмиатъ, Беннетъ, Элонза д'Ербилъ (8-мъ лѣтъ). Скрипачи: Эрпстъ, Сивори, Сильичелли, Сайптонъ, Моликъ, Блакрове, Куперъ, Дейхмапъ, Л. Ганцъ, Біанки. Виолончелсты: Морицъ Ганцъ, Альфредъ Піатти, Пакъ, Гаус-

машъ, Брага. Контрбасистъ знаменитый Боттезини недавно уѣхалъ въ Парижъ.

Тальони исполнила на дняхъ съ г-мъ Шарлемъ ras de deux, вскорѣ потомъ Seguidilla и удивительно передала кокетливую небрежность и рѣзвую павность національнаго испанскаго танца. Эти качества были ею значительно возвышены и при посредствѣ особеннаго искусства танцовщицы достигли поэтической идеализаціи. Пластическая форма Тальони замѣчательна даже въ состояніи покоя и вполне заслуживаетъ изученія ваятелей; что же можно сказать о ней, когда она, одушевленная въ танцахъ чувствомъ и страстью, выражаетъ какой-нибудь характеръ и олицетворяетъ собою самыя благородныя живописныя образы.

Черрито танцуетъ на лондонскомъ итальянскомъ театрѣ Лузеин, замѣнившемъ Ковенгарденскій театръ. Она явилась въ первый разъ въ балетѣ *Ева*, поставленномъ на сцену съ большимъ блескомъ. Судя по газетнымъ восторженнымъ отзывамъ, она сдѣлалась болѣе чѣмъ когда-нибудь любимицею лондонской публики. Въ добрый часъ!

Теноръ Іеремія Беттини, ангажированный въ Петербургъ на будущій итальянскій сезонъ, въ послѣднее время пѣлъ въ Вѣнѣ, гдѣ его постоянно встрѣчали съ большимъ восторгомъ. Онъ прославился въ нѣсколько лѣтъ на многихъ итальянскихъ сценахъ. Въ Парижѣ о немъ писали, что никогда Россини, Доницетти и Верди не находили лучшаго исполнителя для своихъ оперъ. По общему отзыву иностранныхъ газетъ голосъ его, обширный, звучный, гибкій, способенъ выражать все оттенки чувства и страсти. Ко всему этому пужно присоединить его прекрасный, паружный видъ, его одушевленную игру на сценѣ, что рѣдко можно встрѣтить между пѣвцами. Лучшія его роли *Отелло* и *Браво* въ оперѣ МеркадANTE. Въ послѣдней онъ превзошелъ своего славнаго предшественника въ Вѣнѣ Доузелли, для котораго она была написана. Недавно Беттини за свой талантъ и искусство получилъ отъ Австрійскаго Императора титулъ его придворнаго пѣвца.

ГАРМОНИИ СКАЛЬ.

(Второй отрывокъ изъ сочиненія Кастнера *La Harpe d'Eole*).

Гармоническій шумъ базальтовыхъ массъ или обломковъ переноситъ насъ къ звучнымъ феноменамъ Поваго свѣта, къ тѣмъ удивительнымъ фактамъ, о которыхъ упоминаетъ самъ Гумбольтъ. Вотъ что говоритъ ученый путешественникъ о нѣкоторыхъ любопытныхъ феноменахъ на берегахъ Орипоко. Подлѣ этой рѣки есть скала, называемая *Piedra de Charichana vieja*, которая, при закатѣ солнца, издаетъ иногда подземный шумъ, похожій на звуки органа. Гумбольтъ, въ своемъ путешествіи въ подъ-экваторскія страны новаго континента, посвящаетъ описанію этого феномена слѣдующія строки:

«Гранитная скала (*Piedra de Charichana vieja*), на которой мы почевали, есть одна изъ тѣхъ, гдѣ путешественники по Орипоко слышатъ отъ времени до времени, при вос-

ходѣ солнца, подземные звуки, похожіе на звуки органа. Миссіонеры называютъ такіе кампи «*laxas de musica*». — «Это — волшебство (*casa de bruxas*)», сказалъ намъ молодой индѣйскій матросъ, умѣвшій говорить по-испански. Мы сами никогда не слышали этихъ таинственныхъ звуковъ ни на *Charichana vieja*, ни въ мѣстахъ вверхъ по Орипоко; но судя по извѣстіямъ очевидцевъ, достойныхъ вѣроятія, нельзя сомнѣваться въ дѣйствительности феномена, который, какъ кажется, зависитъ отъ особеннаго состоянія атмосферы. Слои скалъ полны очень тонкихъ и глубокихъ разщелинъ. Онѣ нагрѣваются въ теченіе дня до 48 и 50 градусовъ. По моимъ наблюденіямъ, поверхность ихъ, даже ночью, очень часто имѣла температуру въ 39 градусовъ, между тѣмъ какъ окружающій воздухъ содержалъ всего 28 градусовъ теплоты. Понятно, что разность между температурами подземнаго воздуха и внешней атмосферы достигаетъ наибольшей величины около времени восхода солнца, въ моментъ наиболѣе удаленный отъ времени высшей температуры предыдущаго дня. Звуки органа, которые слышны, когда лежишь на скалѣ, приложивъ ухо къ камню, не происходятъ ли отъ дѣйствія воздушнаго потока, выходящаго изъ разщелинъ? Ударъ воздуха въ листочки слюды, встрѣчающіеся въ разщелинахъ, не служатъ ли видоизмѣненію звуковъ?»

Гумбольтъ въ то время, когда писалъ эти строки, былъ готовъ допустить, что древніе обитатели Египта, на берегахъ Нила, сдѣлали такое же наблюденіе на какой нибудь изъ скалъ Оиванды, и что музыка скалъ, по выраженію Гумбольта, могла дать жрецамъ мысль сдѣлать фокусъ *) и увѣрять пародъ, что *розоперстая Аврора дала голосъ своему сыну, знаменитому Мемнону* **). По крайней мѣрѣ Гумбольтъ пишетъ далѣе.

«Наблюденіе туземцевъ Орипоко, о которомъ мы говорили, кажется, очень просто изъясняется намъ, что подало Египтянамъ поводъ вѣрить, что камень издаетъ звуки при восходѣ солнца».

Свѣдѣнія о томъ же феноменѣ, сообщаемыя докторомъ Руленемъ (*Roulin*), очень удачно дополняютъ собою рассказъ Гумбольта. Звучащія скалы Орипоко состоятъ изъ гранита, расположеніе составныхъ частей котораго дѣлаетъ возможнымъ происхожденіе звука.

Одна изъ этихъ частей, кварцъ образуетъ очень широкіе и слегка выпуклые слои; другая, полевой шпатъ, обращается отъ времени въ порошокъ и тогда слои кварца имѣютъ въ себѣ пустоты и только слегка прикасаются одинъ къ другому. Они производятъ звуки при малѣйшемъ шумѣ и вполне заслуживаютъ названіе «*laxas de musica*» звучныхъ слоевъ, какъ ихъ прозвали миссіонеры **). Подобнымъ

*) Здѣсь намекается на извѣстный разсказъ древнихъ объ египетскомъ идолѣ, колоссальномъ *Мемнонѣ*, который издавалъ протяжный звукъ, лишь только до него касался первый лучъ восходящаго солнца. *Перев.*

**) Это слова одной надписи, свидѣтельствующей о звукахъ, слышанныхъ 13 числа мѣсяца *нашонъ* въ десятый годъ царствованія Антонія (*Monum. de l'Egypte ancienne*, t. II, p. 22, fig. 6).

***) *Bulletin universel*, sect. I, t. XI, p. 54. — Подобные же звуки были наблюдаемы въ Египтѣ Жомаромъ, Жолле и Девилье, членами ученой коммисіи при арміи Наполеона. Эти звуки выходили изъ гранитнаго памятника, стоявшаго посреди

образомъ можно объяснить нѣкоторыя звучныя явленія, наблюдаемыя въ Синайской цѣпи горъ, о которыхъ мы говорили выше. Такъ, по словамъ путешественника Зетцена, удивительные звуки, производимые колокольною горбю въ окрестностяхъ Тора, вблизи Краснаго моря, называемаго Диебел-Накюсъ или Эл-Накюсъ, обязаны своимъ происхожденіемъ движению песчаныхъ массъ, покрывающихъ склоны горы, среди которыхъ тамъ и сямъ возвышаются крупныя скалы, состоящія преимущественно изъ бѣлаго, очень хрупкаго песчаника. Зетценъ, всходя на гору, слышалъ очень явственно звуки подъ своими ногами; въ слѣдствіе того, ему пришла мысль, что осыпаніе песку очень легко можетъ быть въ связи съ происхожденіемъ странныхъ звуковъ, о которыхъ ему рассказывали чудеса въ Синайскомъ монастырѣ. Онъ сравниваетъ эти звуки съ шумомъ волчка и говоритъ, что судя по тому, какъ начинался и исчезалъ звукъ, онъ имѣлъ большое сходство съ звуками золовой арфы. Чтобы еще болѣе подтвердить справедливость своей догадки, Зетценъ взбрался, хотя съ трудомъ, на самыя высокія скалы и потомъ съ большою быстротою скользилъ внизъ, стараясь ногами и руками приводить песокъ въ движеніе. Результатъ этого опыта былъ страшенъ, осыпаніе слоевъ песку произвело такой сильный звукъ, что когда неустрашимый путешественникъ достигнулъ низа горы, ему показалось, что земля трясется подъ его ногами. Онъ говоритъ, что дѣйствительно испугался бы звуковъ, если бы не зналъ ихъ простаго происхожденія.

Почти такой же феноменъ былъ наблюдаемъ Александромъ Бюрномъ (Burnes) въ Кабулѣ, въ мѣстѣ, называемомъ «Reg-Rumay» или *звучащій песокъ*, у подножія цѣпи хиндукушъ. Тутъ есть двѣ отдѣльныя цѣпи холмовъ, которыя на всемъ протяженіи соприкасаются своими основаниями. Въ мѣстахъ ихъ соединенія, склону составляетъ съ горизонтомъ уголъ около 45 градусовъ, возвышается почти до 400 футовъ и покрытъ такимъ мелкимъ пескомъ, какой бываетъ на берегахъ моря. Если кто нибудь станетъ спускаться по этому песку съ вершины до основанія крутизны, то произойдетъ звукъ, слышанный очень явственно Бюрномъ. Впрочемъ эти звуки болѣе походятъ на барабановъ, чѣмъ на звуки ко.

По замѣчанію нѣкоторыхъ путешественниковъ, вблизи этого мѣста есть очень сильное эхо, которое по всей вѣроятности также участвуетъ въ описываемомъ звучномъ явленіи. Впрочемъ горы звучащихъ песковъ встрѣчаются также и въ другихъ странахъ. Одинъ путешественникъ, въ началѣ нынѣшняго столѣтія, издалъ мемуаръ, въ которомъ говоритъ объ одной изъ лѣсистыхъ, Тюрингенскихъ горъ. Она представляетъ склонъ, который болѣею частью составляетъ съ горизонтомъ уголъ въ 45 градусовъ. Онъ упирается въ ложину, содержащую въ себѣ слой глинистаго сланца. Съ обѣихъ сторонъ дороги, проходящей вдоль этого склона, поверхность почвы покрыта травою и сосна-

ми. Когда авторъ мемуара, изъ котораго мы заимствуемъ эти подробности, въ 1783 году посѣтилъ въ первый разъ эти мѣста, кто-то изъ общества издумалъ зазвонить въ *колоколъ горы*. Для того онъ взялъ камень и бросилъ его подъ самымъ острымъ угломъ по склону горы. Камень рикошетомъ скатился до самаго низу. Огъ ударовъ камня о дернъ произошелъ звукъ, похожій на шумъ волчка. Такіе опыты очень часто повторяются горными пастухами тѣхъ мѣстъ. Говорятъ, что звукъ бываетъ громче, когда дернъ сухъ; въ сырое время эхо едва примѣтно и иногда его вовсе не слышатъ. Тотъ же опытъ былъ повторенъ въ другихъ лѣсистыхъ мѣстахъ Тюрингенскихъ горъ и всегда болѣе или менѣе удачно. Вообще можно полагать, что вся такая цѣпь горъ можетъ служить предметомъ для подобныхъ наблюденій. Къ разряду гармоній, о которыхъ мы говоримъ, очень натурально отнести знаменитый колоссъ, въ которомъ древніе признавали способность издавать звуки, статую Мемнона, сына Авроры. Звукъ, который онъ издавалъ каждое утро при восходѣ солнца, по словамъ Павзанія, походилъ на звукъ разорванныхъ струнъ лиры. Въ томъ же смыслѣ говоритъ Ювеналъ:

Dimidio magicae resonant ubi Memnone chordae. Указывая такимъ образомъ въ мелодической статуѣ присутствіе лиры съ *волшебными струнами*, латинскій поэтъ, съ свойственною ему точностью, опредѣляетъ свойство звука, издаваемого колоссомъ. Тотъ же самый звукъ слышали французскіе ученые, находившіеся при арміи Наполеона, въ Египтѣ у Карнакскаго дворца. Мы не будемъ разбирать мифическія тѣхъ, которые искали искусственныхъ причинъ для звуковъ Мемнона. Лапге и Салвертъ видѣли въ этой статуѣ огромный музыкальный инструментъ, снабженный молотками, которые приводились въ движеніе руками египетскихъ жрецовъ; но эта гипотеза не можетъ объяснить, какимъ образомъ звуки не прекращались долгое время даже послѣ разрушенія колосса Камбизомъ *).

Въ настоящее время вопросъ о таинственныхъ звукахъ кажется вполне разрѣшенъ наукою. Извѣстно, что колоссальныхъ статуй Мемнона — двѣ. Статуи представляютъ сидящаго человѣка, руки котораго лежатъ на колѣнахъ, а лицо обращено къ востоку; онѣ находятся противъ Луксора въ нѣсколькихъ стахъ шагахъ отъ Медипетъ-Абу. Онѣ извѣстны въ странѣ подъ именами Шама и Тама, означающими одно — южный, другое — сѣверный колоссъ. Способности издавать звуки принадлежатъ Тамѣ, сѣверному колоссу. Онъ имѣетъ въ вышину сорокъ восемь футовъ; а пьедесталъ — восемнадцать. Всѣ греческія надписи, покрывающія пьедесталъ, подтверждаютъ существованіе таинственныхъ звуковъ; многія изъ нихъ сдѣланы по приказанію знатныхъ особъ, правителей Египта, военачальниковъ и проч. Изъ наблюденій, сдѣланныхъ надъ статуею Мем-

площади, гдѣ находится Карнаксскій дворецъ. Грей, профессоръ Оксфордскаго университета, слышалъ такіе же звуки на берегахъ Краснаго моря. Въ этомъ случаѣ звуки происходили отъ горы Эл-накюсъ. Такимъ образомъ можно видѣть связь между звуками воздушными и гармоніями растительнаго царства.

*) Метронъ заключаетъ изъ двухъ надписей, что статуя Мемнона издавала звуки еще въ III вѣкѣ по Р. Х. Спръ А. Шмидтъ, сопровождаемый многочисленною свитою, слышалъ, въ шесть часовъ утра, тѣ же звуки Мемнона. Онъ говоритъ, что звукъ по видимому выходилъ не изъ статуи, а изъ ея пьедестала, каменъ котораго расположены такъ, что могутъ производить звуки. (См. *Jahrb. des Deutschen National-Vereins für Mus.*, etc. III годъ, № 14).

нона и другими памятниками Египта, можно вывести слѣдующее заключеніе объ этомъ явленіи: куски гранита въ теченіе ночи вбираютъ въ себя пары воды; когда солнце утромъ нагрѣетъ камни, пары освобождаются и раздвигая частицы камня, производятъ звукъ и общее дрожаніе всей массы.

ЛИБРЕТТО КЪ «ДОНЪ-ЖУАНУ» *).

Je mehr wir durch die glühende Farbe der Mozart'schen Musik auf den Grund zu blicken vermögen, mit desto grösserer Sicherheit erkennen wir die scharfe und bestimmte Federzeichnung des Dichters, die durch ihre Linien und Striche die Farbe des Musikers erst bedang, und ohne die jene wundervolle Musik geradezu unmöglich war.

Richard Wagner: Oper und Drama. I, 133.

Въ 1826 году въ Нью-Йоркѣ отдана была въ печать, а въ 1830, если не ошибаюсь, вышла въ свѣтъ книга на итальянскомъ языкѣ: «Memorie di Lorenzo Da Ponte da Ceneda, scritte da lui medesimo, etc.» Эта книга въ Европѣ до сихъ поръ большая рѣдкость; и какъ мнѣ не довелось еще видѣть ее въ подлинникѣ, то свѣдѣнія о жизни Аббата Да Понте, написавшаго для Моцарта знаменитое либретто, я принужденъ черпать изъ неполнаго нѣмецкаго перевода упомянутыхъ мемуаровъ, издавнаго въ 1847 году въ Шпиндлеровомъ собраніи: Das belletristische Ausland. Въ Revue des Deux Mondes, кажется, помѣщенъ былъ тогда же цѣлый рядъ превосходныхъ статей Скудо, подъ общимъ заглавіемъ: «Mozart et son Don Juan», которыя въ послѣдствіи вошли въ составъ его книги: Critique et Litterature Musicales. Ему были уже извѣстны какъ записки Лоренцо Да Понте, такъ и сочиненія о Моцартѣ А. Д. Улыбышева и Эдуарда Гольмса.

Нѣтъ причины сомнѣваться въ подлинности нѣмецкаго перевода записокъ Аббата Да Понте, тѣмъ менѣе въ чистосердечіи самого автора. Разсказъ объ отношеніяхъ его къ Моцарту ни въ чемъ не противорѣчитъ лучшимъ біографіямъ великаго композитора и сверхъ того объясняетъ нѣкоторыя обстоятельства, остававшіяся загадкою для самыхъ даже пытливыхъ изыскателей.

I.

Лоренцо Да Понте — сынъ кожевника; онъ родился 10 марта 1749 года въ городѣ Ченедѣ, въ тогдашнихъ Венеціанскихъ владѣніяхъ. На пятомъ году возраста лишился

*) Составитель этой статьи покорнѣйше проситъ Редакцію М. и Т. Вѣстника разъ навсегда дозволить ему печатать:

Донъ-Жуанъ, а не Дон-Жуанъ,

потому что ни въ испанскомъ, ни въ итальянскомъ нѣтъ носовыхъ звуковъ; напротивъ, французскія имена собственныя печатать безъ *z*, напр.

Малибран, Шопен, Розимон, Вьѣтан, Дюпен и т. д.

Наше *z* и *ъ* = *e muet* французскому; можно бы даже писать:

Пансэрон, Лъ-Телье, Дъ-Ламартинъ.

онъ матери, и отецъ поручилъ первоначальное его образованіе невѣжественному и грубому наставнику. Лоренцо былъ щедро одаренъ отъ природы проникательнымъ умомъ, пылкимъ воображеніемъ, необыкновенною памятью, крѣпкимъ тѣлосложеніемъ и привлекательною наружностью. Однажды у отца на чердакѣ нашелъ онъ между валявшимся хламомъ разрозненные томы сочиненій Метастазіо, котораго сладкозвучные стихи обнаружили въ мальчикѣ настоящее призваніе и рѣшили навсегда его участь. «Они такъ ему нравились, какъ правилахъ ему пріятная музыка».

Спустя нѣсколько лѣтъ, пожилой уже отецъ Да Понте вступилъ въ бракъ съ молоденькой дѣвушкой. Это обстоятельство и непреодолимое влеченіе къ наукамъ подали смѣлому Лоренцо мысль явиться прямо къ Ченедскому епископу и просить этого добродѣтельнаго и ласковаго пастыря о принятіи его въ мѣстную семинарію. Къ несчастію, въ ней болѣе обращали вниманія на изученіе латыни, чѣмъ другихъ предметовъ; особливо итальянскій языкъ и отечественная литература не пользовались никакимъ уваженіемъ; до прибытія въ Ченеду талантливаго и ученаго аббата Кильяри изъ Падуи, гдѣ въ университетѣ, наравнѣ съ Горациемъ и Виргиліемъ, читались лекціи о Данте и Петраркѣ. Молодежь была увлечена. Да Понте началъ съ рвеніемъ изучать лучшихъ итальянскихъ поэтовъ и писать итальянскіе стихи. Но зачѣмъ пересказывать подробно исторію первыхъ опытовъ, исторію соревнованія, успѣховъ, удачъ и поэтического развитія нашего героя? Это всегдашняя исторія всѣхъ и каждаго. Довольно сказать, что молодость его была непрерывною цѣпью прилежнаго и *умнаго* труда. Въ этомъ отношеніи онъ столько же былъ счастливъ, сколько и композиторъ, для котораго создалъ свою безсмертную драму. Оба они были не случайные самоучки, но систематически образованные артисты, обширныя дарованія которыхъ, хотя быстро, но постепенно покоряли себѣ необходимыя техническія условія искусства и спокойно вступали на завоеванное поприще, безъ скачковъ и недоумѣній.

Однако же занятія молодого семинариста были прерваны по случаю кончины Ченедскаго епископа, который благодѣянiami своими поддерживалъ все его бѣдное семейство. Кромѣ потери полнаго годичнаго курса ученія, Да Понте долженъ былъ отказаться отъ руки любимой имъ дѣвушки, чтобы избрать противное его характеру и наклонностямъ духовное званіе, которое повергло его въ самыя плачевныя и странныя обстоятельства и предало въ жертву долготѣлнымъ и разнообразнымъ преслѣдованіямъ.

Кааноникъ Циброги доставилъ ему случай поступить въ Портогруарскую семинарію, гдѣ онъ проводилъ часы, предназначенные Галилею и Ньютону, за чтеніемъ Тассо или Гварини. Вскорѣ получилъ онъ кафедру реторики и началъ учиться еврейскому языку, не переставая перечитывать усердно творенія греческихъ писателей, безъ глубокаго знанія которыхъ ему казалось невозможнымъ писать хорошіе стихи. Сочиненный имъ между прочимъ лиризмъ о *Запахъ* возбудилъ похвалы многихъ ученыхъ, но вмѣстѣ и зависть соперниковъ. Онъ не вытерпѣлъ и удалился въ Венецію. Всѣ свои послѣдующія несчастія Да Понте припи-

сываетъ пребыванію въ этомъ разгульномъ и безправствennomъ городѣ. Нашему поэту было тогда 24 года отъ роду, и онъ со всею пылкостью характера бросился въ столичный омутъ. Не стану въ сотый разъ забавлять читателей тѣмъ, что пишутъ и разсказываютъ про Венецію вообще и послѣдніе годы ея самостоятельнаго существованія. Скудо выручилъ меня, хотя онъ не щадитъ бѣднаго Да Понте, сравниваетъ его съ негодлемъ Казановою и перѣдко ошибается въ фактахъ. Какъ бы то ни было, довольно продолжительное пребываніе аббата въ Венеціи ознаменовалось многими странными и романтическими приключеніями, гдѣ главную роль играютъ, разумѣется, жепщины и азартныя игры. Восторженный поэтъ былъ ихъ слабою, беззащитною жертвою, а не какимъ-либо дерзкимъ и отчаяннымъ героемъ.

Послѣ безконечныхъ заблужденій и страданій, онъ переселился къ брату своему въ Тревизо, гдѣ его «душа снова стала прогуливаться по благодатнымъ и роскошнымъ пивамъ музъ». Оба они заняли довольно значительныя кафедры по части литературы, а свободное время проводили въ бесѣдахъ съ тревизскими учеными. Но злоба не дремлетъ. Недоброжелатели Да Понте придрался къ сочиненію имъ диссертациі на тему: «Гдѣ человѣкъ можетъ достигнуть счастія — въ устроеномъ ли обществѣ, или въ дикомъ состояніи природы?» Эту диссертацию объявили противною гражданскому порядку и доброй нравственности; неосторожный сочинитель долженъ былъ ѣхать въ Венецію оправдываться. Благодаря ходатайству довольно значительныхъ покровителей, его присудили только къ лишенію права преподавать въ Венеціанскихъ владѣніяхъ. Онъ откланялся высокимъ судьямъ, и по примѣру Джіанни, Молю, Кавиллы и другихъ знаменитыхъ импровизаторовъ — пустился импровизировать стихи въ блестящихъ палатахъ Бернарда Меммо. Съ этимъ добродушнымъ меценатомъ поспорилъ его какая-то злая дѣвчонка, и онъ уѣхалъ въ Падуу, гдѣ испыталъ крайнюю нужду. Но игра въ шашки помогла ему. Онъ снова переселился въ Венецію, примирился съ Меммо, познакомился у него съ поэтами Маццолою и Цигари и тогдашнимъ венеціанскимъ Гракхомъ — Георгомъ Пизани! Политическое паденіе послѣдняго заставило безпокойнаго Да Понте бѣжать изъ отечества, потому что раздражилъ надменную аристократію какимъ-то сонетомъ въ честь Пизани. Онъ долженъ былъ искать убѣжища въ областяхъ Маріи Терезіи и явился въ Гёрцъ 1 сентября 1777 года. Нѣтъ ничего забавнѣе описанія его «*riase volі progressi*» съ хорошенькою трактирщицею, не знавшею ни слова по-италіански. Ихъ взаимныя объясненія переводилъ имъ скромный, молчаливый словарь. Плутовка подчеркнула карандашомъ италіанскія слова противъ равносильныхъ нѣмецкихъ; Да Понте прочелъ: *ich liebe sie!* и въ самомъ непродолжительномъ времени отлично выучился по-нѣмецки. Но увѣ! черезъ семь мѣсяцевъ красавица умерла. Въ Гёрцѣ очень любилъ и ласкали талантливаго стихотворца. Онъ былъ принятъ въ лучшихъ обществахъ — у графа Кобенцля, графа Коронини, графа Торріани. Несмотря на все это, онъ спѣшилъ въ Дрезденъ, гдѣ посредствомъ Мац-

цолы надѣялся получить мѣсто придворнаго поэта. Пріѣхавъ туда, бѣдный Да Понте узналъ, что Маццоло и не думалъ обнадёживать его и что въ Гёрцѣ, вмѣсто письма своего друга, онъ получилъ подложное письмо съ его подписью.

Въ Дрезденѣ Да Понте познакомился съ первымъ министромъ графомъ Марколини и съ патеромъ Губеромъ, для котораго перевелъ стихами семь псалмовъ. Эти псалмы въ Италіи удостоились похвалы самаго Уго Фосколо, принесли переводчику много прибылей и славы и облегчили ему знакомство съ однимъ италіанскимъ живописцемъ. Да Понте давалъ потомъ уроки двумъ дочерямъ его; но какъ обѣ онѣ стали слишкомъ неравнодушны къ своему учителю, то послѣ откровеннаго объясненія съ ихъ матерью, онъ удалился изъ Дрездена. Къ несчастью, онъ раздѣлялъ эту любовь, былъ по уши влюбленъ въ ту и другую, и разлука съ ними многого ему стоила, но вмѣстѣ съ тѣмъ казалась необходимою. Да Понте ѣхалъ въ Вѣну. Маццоло, пораженный этимъ неожиданнымъ отъѣздомъ, схватилъ листъ бумаги и написалъ на немъ слѣдующія слова: «Другъ Саліери! Да Понте передастъ тебѣ эти немногія строки. Сдѣлай для него все, что ты сдѣлалъ-бы для меня. Его сердце и его способности всего заслуживаютъ; къ тому же онъ *pars animae dimidiumque meae*.... Твой Маццоло».

Саліери, одинъ изъ лучшихъ композиторовъ тогдашняго времени и любимецъ Императора Іосифа II, былъ высоко уважаемъ всѣми знатоками искусства. Онъ представилъ Да Понте придворному поэту старику Метастазію, который однако же вскорѣ умеръ отъ скорби по своей благодѣтельницѣ Маріи Терезіи.

Императоръ Іосифъ повелѣлъ учредить въ Вѣнѣ италіанскую оперу. Саліери сейчасъ же, мимо интенданта театровъ, выпросилъ у самаго Императора мѣсто придворнаго поэта для Да Понте, который въ первый разъ явился къ благосклонному монарху не просить, а прямо благодарить за такую милость. Свѣтлая улыбка, пріятный звукъ голоса, простота въ одеждѣ и манерахъ очаровали робкаго поэта и заставили забыть, съ кѣмъ имѣетъ дѣло. Іосифъ II спрашивалъ о Венеціи, о наукахъ, о причинахъ, побудившихъ Да Понте бросить отечество, наконецъ о числѣ написанныхъ имъ драмъ. «Ваше Величество! ни одной», отвѣчалъ Да Понте. «Хорошо, хорошо» сказалъ Іосифъ: «увидимъ вашу дѣвственницу-музу!» — Поэтъ былъ въ восторгѣ, а Саліери объявилъ ему послѣ, что онъ списалъ полную милость монарха. Она во все пребываніе его въ Вѣнѣ помогала ему болѣе, чѣмъ всѣ правила и законы Аристотеля: Іосифъ II былъ душою его вдохновенія и щитомъ противъ враговъ всякаго рода — певѣжественныхъ критиковъ, педантовъ и недоучившихся стихоплетовъ; мало того — Іосифъ II поддерживалъ нашего Да Понте въ трудной борьбѣ съ однимъ изъ величайшихъ поэтовъ того времени, аббатомъ Касты, интригантомъ первѣйшей руки! Скромный либреттистъ вѣкъ свой гордился тѣмъ, что пресловутый Касты не только ему завидовалъ, но всѣми возможными средствами старался лишить его должности придворнаго поэта.

И такъ, по желанію Императора, со всѣхъ концовъ Италіи явились въ Вѣну пѣвцы и пѣвицы. Чтобы хотя нѣсколько узнать устройство драмы, Да Понте пошелъ къ одному стихотворцу Варезе, у котораго было изумительное собраніе театральныхъ піесъ — болѣе трехъ сотъ, и просилъ его позволить взять одинъ томъ для прочтенія. Варезе со смѣхомъ сказалъ ему: «Нѣтъ! это собраніе — неоцѣненное сокровище. У меня одного только въ мірѣ оно въ полномъ составѣ. Сколько стоило мнѣ и заботъ и денегъ. Нѣтъ, не надѣйтесь: ни одинъ томъ не уйдетъ изъ этой комнаты! Это, сударь, сокровище, это алмазы; лучше лишусь зубовъ, волосъ, ушей!...» Однако онъ дозволилъ настойчивому поэту читать эти драмы тутъ же въ своемъ присутствіи. «У меня достало терпѣнія», говоритъ Да Понте, «прочестъ штукъ двадцать этихъ алмазовъ. Бѣдная Италія! ну ужъ алмазы! Ни связя, ни характеровъ, ни драматическаго интереса, ни обстановки, ни языка, ни слога... Эти комедіи скорѣе заставили бы плакать, нежели смѣяться; въ этихъ драматическихъ лѣпешкахъ не было ни одного спосага стиха, ни одного живаго, остроумнаго словечка. Онѣ переполнены были вздорными фразами и пошлостями. Вотъ вамъ и алмазы Варезе!»

Саліери и Да Понте хотѣли было поставить драму подъ заглавіемъ: «Il Ricco d'un Giorno»; но она была отложена до будущихъ оказій, потому что въ Вѣну пріѣхали знаменитый композиторъ Паэзіелло и не менѣе знаменитый аббатъ Касти. Прошли времена Маріи Терезіи и Метастазіо: авторъ разсказовъ «Novelle Galanti» могъ преспокойно явиться при австрійскомъ дворѣ, тѣмъ болѣе, что его противили, въ числѣ другихъ знатныхъ, графъ Розенбергъ, старикъ разгульный и страстный охотникъ до неблагопристойныхъ стихотвореній. Саліери отправился на время въ Пармѣ, гдѣ написалъ своего «Тарара», а въ Вѣнѣ поставили новую оперу Паэзіелло, съ текстомъ аббата Касти: «Il Re Teodoro». Да Понте говоритъ, что стихи и отдѣльные части драмы превосходны, но что въ цѣломъ она до крайности уродлива, и что не достаточно быть великимъ поэтомъ, чтобы написать хорошую драму. Конечно, вся Касти-Розенбергская партія громко восклицала въ театрѣ: «Какое прекрасное либретто!» но всѣ безпристрастные люди повторяли съ Императоромъ: «Какая прекрасная музыка!»

Между тѣмъ пріѣхали еще два молодые композитора: Стораче, братъ примадонны, и Испанецъ Мартинъ, котораго противили жена испанскаго посланника. Тогда всѣ труды свои Да Понте посвятилъ преимущественно Мартину. Ихъ опера «Il Bughero di Buon Core» очень понравилась публикѣ, а Императоръ сказалъ либреттисту: «Мы побѣдили!»

Успѣхъ оперы и еще болѣе благоволеніе монарха одушевили молодыхъ артистовъ. Да Понте былъ въ восторгѣ и съ гордостью говоритъ въ своихъ мемуарахъ: «Теперь начали приставать ко мнѣ со всѣхъ сторонъ композиторы; но только двое изъ нихъ заслужили мое уваженіе: Мартинъ, любимый капельмейстеръ Императора Іосифа, и Вольфгангъ Моцартъ, съ которымъ я тогда познакомился у барона Ветцлара. Хотя Моцартъ одаренъ былъ способностями,

какихъ нѣтъ ни въ одномъ композиторѣ прошедшаго, настоящаго и будущаго времени, но вслѣдствіе интригъ, его небесный гений оставался во мракѣ, подобно драгоценному камню, скрывающему свое достоинство въ нѣдрахъ земли. Съ гордостью вспоминаю о томъ, что Европа и весь образованный міръ по большей части моимъ трудамъ и моею непоколебимой твердостью обязаны существованіемъ великолѣпнѣйшихъ вокальныхъ созданій божественнаго Моцарта; что лучше всего извѣстно другу его барону Ветцлару, который столь искренно любилъ и уважалъ этого необычайнаго человѣка: онъ умѣлъ цѣнить и Да Понте.»

Затѣмъ слѣдуетъ подробное описаніе, какимъ образомъ создавалась опера «Le Nozze di Figaro» и какимъ образомъ Да Понте лично выпросилъ у Императора Іосифа разрѣшеніе представить ее, вопреки всѣхъ козней и уловокъ аббата Касти и графа Розенберга. Опера понравилась публикѣ, а истинные знатоки дѣла и самъ Императоръ не могли въ ней не видѣть одного изъ величайшихъ произведеній драматической музыки. Не произвела уже большаго впечатлѣнія новая опера Саліери: «La Grotta di Trofonio», съ текстомъ Касти; и завистливый аббатъ, чтобы получить мѣсто придворнаго стихотворца, рѣшился на послѣднее средство: подпелъ Іосифу II сатиру подъ заглавіемъ: «Poema Tartaro» и такъ взбѣсилъ Императора, что тотъ, даря ему шестьсотъ червонцевъ, сказалъ: «Это вамъ на путевыя издержки». Долгавый сатирикъ смекнулъ въ чемъ дѣло, и спустя нѣсколько дней выѣхалъ изъ столицы.

Освободившись отъ могущественнаго соперника, Да Понте засѣлъ за работу. Чтобы угодить другу своему Мартину и понравиться женѣ испанскаго посланника, онъ сдѣлалъ ознакомиться съ характеромъ народнаго испанскаго театра, прочелъ очень много испанскихъ комедій и изъ Кальдерона выбралъ сюжетъ для новой оперы, которую назвалъ «Cosa Raga» или Красота и честность. Она взволновала всю Вѣну. «Дамы», пишетъ Да Понте, «съ ума сошли: не хотѣли ничего ни видѣть, ни слышать, кромѣ «Cosa Raga», одѣвались въ la «Cosa Raga», полагали дѣйствительно, что и мы съ Мартиномъ—*una cosa raga*. Намъ обоимъ не трудно было-бы тогда испытать болѣе любовныхъ приключеній, чѣмъ испытали всѣ рыцари Круглаго Стола вмѣстѣ въ продолженіе двадцати лѣтъ. Ни о чемъ не говорили, только о насъ».

Послѣ «Cosa Raga», Да Понте долженъ былъ, по просьбѣ Саліери, сочинить для Ригини комическую оперу: «Il Filosofo Punito», которую откровенный либреттистъ называетъ *взаимнымъ наказаніемъ капельмейстера и поэта*, потому что одно уже имя Ригини отбивало всякую охоту писать. Опера не понравилась, да и не могла нравиться.

Еще одинъ композиторъ проживалъ тогда въ Вѣнѣ — Петтикю. Его тоже навязали нашему аббату. Но ихъ опера «Il Bertoldo» подверглась шумному паденію, потому что «не было возможности писать либретто для подобныхъ Петтикю животныхъ!» — Императоръ Іосифъ разсердился, велѣлъ позвать Да Понте и сказалъ ему: «Извольте писать у меня для Моцартовъ, Мартиновъ да Саліери, чѣмъ водиться съ ничтожными людьми, каковы вотъ этотъ. Касти былъ хитрѣ васъ: онъ писалъ только для Саліери, для Паэзіелло».

И такъ итальянцы пѣли постоянно или «Фигаро» или «Cosa Rara».

Между тѣмъ по желанію Императора Да Понте снова принялся за работу. Плодомъ его двухмѣсячныхъ усилій (1787) были три оперы: «L'Arbore di Diana», «Azuro, Re d'Ormo» и «Il Dissoluto Punito, ossia: il Don Giovanni».

Читатели позволяютъ мнѣ сдѣлать маленькое отступленіе. Да Понте, сочиняя «Cosa Rara», прочелъ очень много испанскихъ комедій. Вслѣдъ затѣмъ онъ предлагаетъ Моцарту «Il Dissoluto Punito». Обстоятельство очень важное: оно подтверждаетъ мысль, что эта страшная драма заимствована отъ Тирсо де Молина: «El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra» (1620), а не отъ Мольера (1665), Гольдони (1736) или другихъ итальянскихъ да французскихъ драматурговъ, неоднократно ставившихъ на сцену Каменнаго гостя: Джиллиберти (1652), Доримон (1658), Де Вилье (1659), Чиконьини (1670), Перуччи (1678), Превдарка (1690), Ле Телье (1713) и многихъ другихъ. Правда, что испанскій поэтъ Памора еще разъ (1725) поставилъ на сцену Каменнаго гостя, подъ заглавіемъ: «No hay deuda que no se pague», что и эту піесу могъ знать Да Понте; но либретто его, по простотѣ своей и величавости героя, скорѣе напоминаетъ Тирсо де Молина, нежели Памору, между тѣмъ какъ заглавіе оперы «Il Dissoluto Punito» принадлежитъ Гольдони.

Здѣсь неумѣстенъ былъ-бы самый даже поверхностный обзоръ разнаго рода сочиненій — драмъ, трагедій, комедій, оперъ, балетовъ, мистерій, романовъ, повѣстей и рассказовъ, основанныхъ на легендѣ о наказанномъ развратникѣ Донъ-Жуанѣ Теноріо и на легендѣ о кающемся Донъ-Жуанѣ Марана или Маньяра. Ихъ болѣе пятидесяти; а отдѣльныхъ статей и критическихъ разборовъ — безчисленное множество. Однакоже очень интересно было-бы изслѣдовать легенду о Донъ-Жуанѣ въ ея исторической связи съ преданіями о прочихъ подобныхъ ему типахъ. До сихъ поръ сравнивали его только съ Фаустомъ, имѣя въ виду преимущественно созданія Гете и Моцарта; иногда развѣ упоминали о Тирсо де Молина, Мольерѣ или Байронѣ. — Первоначальное же преданіе сохранилось въ сеvilской хроникѣ и въ устахъ андалузскаго народа. Издавшій въ 1845 году «Исторію драматическаго искусства въ Испаніи» А. Ф. Шакъ видѣлъ въ Севильи любочные листки съ легендою о Донъ-Жуанѣ Теноріо (pliegos sueltos), въ стихотворной формѣ романа. Въ средніе вѣка представляли въ испанскихъ монастыряхъ мистерію или auto sacramental подъ названіемъ: «Ateista Fulminado». Не знаю право, откуда почерпнулъ одну сцену этой піесы англійскій поэтъ Кольриджъ, который полагаетъ, что она и послужила образцомъ для Тирсо де Молина. Но довольно. Я вдался уже въ излишнія подробности. Не трогая антикварской пыл, рекомендую читателямъ два совершенно новыя сочиненія, гдѣ превосходно изложены легенды о Донъ-Жуанѣ Теноріо и о Донъ-Жуанѣ Марана: Etudes sur l'Espagne, par Antoine de Latour, и Chronicles of Wolfert's Roost and Other Papers, by Washington Irving.

Какъ-бы то ни было, честь прінсканія подобнаго предмета именно для Моцарта принадлежитъ аббату Да Понте,

хотя и прежде на Донъ-Жуана писали музыку: Глукъ къ балету (1758) и Ригини (1782), не извѣстно, къ чьей драмѣ; послѣ же Моцарта — Гадзанига (1788) сочинилъ оперу по Да Понтевскому тексту; имъ же воспользовался вѣроятно и композиторъ Тритта (1796). Чимароза никогда не писалъ оперы на этотъ сюжетъ, съ которымъ ничего общаго не имѣетъ компеская его опера «Il Convitato». Однако же А. Д. Улыбышевъ считаетъ и этого гостя Каменнымъ гостемъ. Вотъ что значитъ любить Донъ-Жуана!

Возвращаясь теперь къ запискамъ аббата Да Понте.

«Я разсудилъ», говоритъ онъ, «что пора наконецъ раздуть пламя вдохновенія, которое чуть было во мнѣ не погасло послѣ Ригини и Петикіо. Спасли меня Моцартъ, Мартини и Салиери; каждый изъ нихъ требовалъ по драмѣ; отъ каждаго я сунилъ себѣ не только возмездіе за испытанныя неудачи, но и приращеніе къ театальной моей славы. Я сообразилъ, не буду-ли въ состояніи написать три оперы вдругъ. Салиери не требовалъ оригинальной драмы: онъ желалъ лишь передѣлать для итальянской сцены сочиненнаго имъ въ Парижѣ «Тарара». Моцартъ же и Мартини предоставили мнѣ полную свободу въ выборѣ. Для Моцарта я выбралъ «Донъ-Жуана», который ему очень понравился, а для Мартини — «Дерево Діаны», сюжетъ, совершенно подходящій къ его нѣжнымъ, мягкимъ мелодіямъ, которыя можно только чувствовать душою. Выбравъ эти драмы, я отправился къ Императору, сообщилъ ему свои намѣренія и сказалъ, что хочу въ одно время заняться тремя операми». Вамъ не успѣть», возразилъ Императоръ. «Можетъ быть», отвѣчалъ я — по попробую: ночью буду писать для Моцарта и воображать себя въ Дантевомъ аду; рано утромъ — для Мартини, думая, будто читаю Петрарку; вечеромъ — для Салиери, вспоминая любимаго моего Тасса». — Императоръ нашелъ мои сравненія вѣрными; и возвратившись домой, я началъ писать. По двѣнадцати часовъ сряду проводилъ я за работою. На столѣ у меня, съ правой стороны чернильница, стояла бутылка токайскаго, съ лѣвой — табакерка съ сеvilскимъ табакомъ. Одна прехорошенькая шестнадцатилѣтняя дѣвушка (самому Да Понте было тогда 38 лѣтъ), которую я хотѣлъ было любить только какъ дочь свою, но... и которая жила съ матерью въ томъ же домѣ, приходила ко мнѣ по первому звонку; что случалось, правду сказать, довольно часто, особенно когда я чувствовалъ въ себѣ охлажденіе поэтическаго огня! Она приносила съ собою то бисквитъ, то чашку кофе, то одно лишь свое хорошенькое личико, сіявшее вѣчною веселостью и созданное нарочно для возбужденія и питанія поэтическихъ помысловъ. Такимъ образомъ я работалъ по двѣнадцать часовъ въ сутки, въ продолженіе добрыхъ двухъ мѣсяцевъ; и во все это время моя красавица находилась постоянно въ сосѣдней комнатѣ, за книгою или шитьемъ, чтобы бѣжать ко мнѣ по первому звуку колокольчика. Иногда она садилась подлѣ меня — недвижна, безмолвна, смотрѣла мнѣ пристально въ глаза, страстно улыбалась, вздыхала и чуть чуть не плакала. Короче, эта дѣвушка была моею Каллионою, когда я создавалъ эти драмы, и осталась ею для прочихъ моихъ стиховъ въ продолженіе

цѣлыхъ шести лѣтъ. Сначала я любилъ эти присѣсты, по въ послѣдствіи вынужденъ былъ просить, чтобы они слу-
чались рѣже, потому что ея ласкательства и нѣжности от-
нимали у меня слишкомъ много времени.

Въ первый день уже были готовы двѣ первыя сцены
«Донъ-Жуана», двѣ — «Дерева Діаны» и болѣе половины
перваго дѣйствія «Тарара», котораго я называлъ «Адзуромъ,
царемъ Ормскимъ». На другой день я снесъ эти сцены къ
моимъ тремъ композиторамъ. Они читали и глазамъ своимъ
не вѣрили. Въ тридцать два дня я окончилъ первыя двѣ
оперы и большую часть послѣдней. Прежде всего постави-
ли на сцену «Дерево Діаны». Эту оперу припили не хуже
«Cosa Raga». Я считаю ее лучшимъ своимъ произведеніемъ.
Она выдержала сто представленій въ самое короткое время.
Графъ Розенбергъ спросилъ меня, гдѣ я нашелъ всѣ эти
чудеса? — «На спинѣ у враговъ моихъ», сказалъ я. Импе-
раторъ былъ очень доволенъ моимъ отвѣтомъ и прислалъ
мнѣ сто цекинъ.

Несмѣля послѣ перваго представленія я долженъ былъ
сѣздить въ Прагу, гдѣ ставили тогда Моцартова «Донъ-
Жуана» къ пріѣзду Принцессы Тосканской. Я пробылъ
тамъ болѣе недѣли и училъ актеровъ; но не могъ быть на
первомъ представленіи, потому что получилъ письмо отъ
Саміери, который настоятельно требовалъ моего возвраще-
нія и объявилъ мнѣ (правда-ли, нѣтъ-ли — не знаю), будто
Императоръ повелѣлъ дать его «Адзура» въ день бракосо-
четанія Эрцгерцога Франца. Я поскакалъ въ Вѣну и въ по-
пыхахъ чуть не потерялъ вырученныхъ отъ Гвардассони
въ Прагѣ 50 цекинъ. Черезъ два дня пѣли «Адзура». Успѣхъ
былъ дотога огромный, что долго не могли рѣшить,
которая изъ трехъ оперъ лучше, по музыкѣ и по драмати-
ческому созданію. Я сказалъ уже, что не могъ видѣть въ
Прагѣ перваго представленія «Донъ-Жуана»; но Моцартъ
тотчасъ меня уведомилъ о чрезвычайномъ его успѣхѣ, а
Гвардассони написалъ мнѣ: «Да здравствуетъ Да Понте!
да здравствуетъ Моцартъ! — Всѣ импрезарію, всѣ арти-
сты должны боготворить васъ: покуда вы на свѣтѣ, мы
не услышимъ театральной дряни!» Императоръ Іосифъ ве-
лѣлъ позвать меня, и осыпая самыми лестными похвалами,
снова подарилъ мнѣ сто цекинъ и сказалъ, что желаетъ
видѣть какъ можно скорѣе «Донъ-Жуана». Возвратился и
Моцартъ. Копистъ поспѣшилъ выпискою голосовъ изъ пар-
титуры, потому что Іосифъ II долженъ былъ вскорѣ уѣхать.
Представленіе состоялось и..... сказать-ли правду? — «Донъ-
Жуанъ» не поправился! Всѣ — исключая Моцарта — ис-
кали недостатковъ въ этой оперѣ. Прибавляли, сокращали,
передѣлывали цѣлыя аріи, и «Донъ-Жуанъ»..... снова не
поправился. Что-же сказалъ Императоръ? — Опера безпо-
добна, божественна, лучше самаго даже «Фигаро»; но это
не пища для зубовъ моихъ Вѣпцовъ». Я передалъ Моцар-
ту приговоръ Императора. Моцартъ преспокойно замѣтилъ:
«Дай имъ время раскусить». И онъ не ошибся. По его со-
вѣту я распорядился, чтобы какъ можно чаще давали эту
оперу. Съ каждымъ представленіемъ рукоплесканія усили-
вались, и мало по малу господа Вѣнцы съ своими слабы-
ми зубками начали находить въ ней удовольствіе, призна-

ли ея красоту и наконецъ дали ей должное мѣсто между
прекраснѣйшими операми, какія только были когда-либо
представлены на оперномъ театрѣ».

Аббатъ Да Понте, написавшій въ Вѣнѣ еще одну оперу
для Моцарта: «La Scuola degli Amanti», слыпалъ всѣ три
его произведенія въ Прагѣ, осенью 1792 года.

«Трудно описать», говоритъ онъ — «съ какимъ востор-
гомъ слушаютъ Чехи эту прелестную музыку. Они сразу
оцѣнили оперы, которыя сначала всего менѣе нрави-
лись въ другихъ странахъ; но еще изумительнѣе то, что
всѣ другіе народы открывали въ музыкѣ рѣдкаго и неоцѣ-
неннаго генія величайшія красоты лишь мало по малу, послѣ
многихъ представленій, тогда какъ Чехи сразу открыли ихъ
и попяли вполнѣ. Въ Лопдопѣ напр. безмертной оперѣ Мо-
царта — предпочитали «Донъ-Жуана» Гадзанини».

К. ЗВАНЦОВЪ.

(Окончаніе впереди).

РАЗСКАЗЫ СТАРАГО АКТЕРА

ОБЪ АКТРИСѢ СЕМЕНОВОЙ СТАРШЕЙ.

Екатерина Семеновна Семенова родилась въ 1787 году
24 ноября и на одиннадцатомъ году отдана была въ теа-
тральное училище, гдѣ въ то время инспекторомъ былъ знаме-
нитый Дмитревскій. Въ училищѣ былъ устроенъ малenkій
театръ, на которомъ практиковались воспитанники и воспитан-
ницы. Дмитревскій и членъ репертуарной части князь Шахов-
ской, видя, что Семенова оказываетъ большіе успѣхи на школь-
номъ театрѣ, согласились давать ей роли на публичной сце-
нѣ, гдѣ въ то время былъ недостатокъ въ молодыхъ ак-
трисахъ. Такимъ образомъ въ 1803 г. 3 мая Семенова, еще
воспитанница, явилась въ первый разъ передъ публикою въ
драмѣ *Судъ Царя Соломона* въ роли царевны *Аземіи*. Въ
слѣдъ за тѣмъ она играла въ комедіяхъ, въ операхъ, по-
степенно выказывая замѣчательный талантъ. Ободряемая
прекрасными пріемами публики, она обратила на себя вни-
маніе и русскихъ драматическихъ писателей. Такъ въ 1804
г. имѣлъ ее въ виду Озеровъ, обработывая трагедію *Эдипъ
въ Авинахъ*: роль Антигоны онъ предназначалъ воспитанни-
цѣ Семеновой, и она дѣйствительно съ большимъ успѣхомъ
разыграла ее.

Въ слѣдующемъ году Семенова вышла изъ училища на
роли первыхъ любовницъ въ трагедіяхъ, драмахъ и коме-
діяхъ съ жалованьемъ по 1200 руб., съ прибавкою 200 руб.
на городской гардеробъ.

Въ этомъ же году была поставлена на сцену новая тра-
гедія Озерова *Фингалъ*, въ которой Семенова вновь торже-
ствовала въ роли *Моины*, написанной опять нарочно для
нея. Точно также въ 1807 году С. Н. Глинка написалъ
для нея роль Сумбеки въ трагедіи Сумбека или паденіе Ка-
занскаго царства. Въ слѣдъ за тѣмъ Гибдишъ перевелъ
Шекспирова *Лира*, принаровивъ роль Корделии къ характеру
таланта Семеновой, съ которою онъ самъ и проходилъ роль.
Семенова торжествовала безъ соперницъ.

Въ 1808 году пріѣхала изъ Парижа въ Петербургъ прославленная трагическая актриса, дѣвица Жоржъ. Русская публика, съ нетерпѣніемъ и давно ее ожидавшая, наконецъ увидѣла ее въ первый разъ 12 іюля въ роли *Федры*, а потомъ въ роляхъ Меропы, Семирамиды, Гофоліи, Занры, Герміоны (въ траг. Андромача), Аменанды (въ трагедіи Танкредъ), Агриппины (въ трагедіи Британикъ).

«Вотъ талантъ, говорили наши знатоки, вотъ у кого надобно учиться молодымъ артисткамъ, не мѣшало бы и Семеновой перенять у нея кое-что!» Наша молодая артистка послушалась совѣтовъ почтенныхъ ветерановъ, не пропустила ни одного спектакля, когда играла Жоржъ, и старалась перенимать ея игру. Черезъ нѣсколько времени разнесся слухъ, что Гидичъ перевелъ нарочно для Семеновой *Танкреда*, гдѣ уже отличалась французская артистка. Всѣ любители театра заговорили и съ нетерпѣніемъ стали ждать когда пѣса будетъ поставлена на сцену, чтобы видѣть какъ Семенова воспользовалась уроками Жоржъ. Но въ первое представленіе судъ былъ не совсѣмъ въ пользу русской артистки: подражаніе повредило ей. Публика цѣлые три акта не имѣла удовольствія видѣть прежней прекрасной ея игры и только въ двухъ послѣднихъ актахъ она нѣсколько вознаградила свои первые неудачные выходы. Въ слѣдующихъ представленіяхъ она играла удачлѣе и съ большимъ одушевленіемъ, не оставляя впрочемъ усилія подражать Жоржъ *).

Хотя Танкредъ и былъ поставленъ на русской сценѣ на скорую руку, но въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ онъ былъ удачлѣе, чѣмъ на французской сценѣ. У насъ покрайней мѣрѣ были костюмы италіянскіе XI вѣка, у Французовъ же актеры были одѣты по модѣ XVIII столѣтія; Аменанда въ одномъ и томъ же бѣломъ атласномъ платьѣ является передъ женихомъ своимъ, потомъ идетъ на казнь и наконецъ на полѣ битвы. Въ русскомъ Танкредѣ не было ничего подобнаго.

Семенова никогда сама не учила своихъ ролей, а имѣла обыкновеніе, чтобы кто нибудь ей пачитывалъ ихъ. Когда она была воспитанницей, то эту должность исполняли двѣ ея подруги, какъ ея наперсницы, которыя и были выпущены изъ училища дѣйствительно на роли наперсницъ въ трагедіяхъ. Этого способа разучивать свои роли Семенова не оставляла никогда. Обыкновенно сидя въ креслахъ или прохаживаясь по комнатѣ, она слушала чтеніе и въ это время принимала на себя всѣ позы и соображала декламацию, пока такимъ образомъ не выучивала монологовъ. Въ новой роли она никогда не рѣшалась выходить на сцену, прежде чѣмъ не была вполне увѣрена, что знаетъ роль твердо и не можетъ сбиться. Передъ началомъ спектакля она часто говорила суфлеру Петрову: «сдѣлай мнѣ милость, Иванъ Дмитричъ, не подсказывай мнѣ каждаго стиха; этимъ ты окажешь мнѣ большую услугу. На нѣкоторыхъ стихахъ я останавливаюсь, дѣлаю нѣмныя позы, хожу по сценѣ или стою на одномъ мѣстѣ, а ты кричишь мнѣ изъ своей пе-

щеры слѣдующіе стихи; это только сбиваетъ и легко можетъ скопфузить.»

Впрочемъ Семенова никогда не робѣла на сценѣ, владея смѣлымъ и твердымъ духомъ.

Она крестила у того же суфлера двухъ дочерей и не рѣдко помогала ему въ трудныхъ обстоятельствахъ жизни: при ограниченномъ жалованьи онъ съ трудомъ могъ содержать жену и четырехъ малолѣтнихъ дочерей. Однажды передъ началомъ спектакля, уже совсѣмъ одѣтая для роли Маріи Стюартъ, она встрѣтилась на сценѣ съ директоромъ театра княземъ Петромъ Ивановичемъ Тюфякинымъ. Князь остановился и завелъ съ нею разговоръ.

— Ваше сіятельство, у меня есть къ вамъ покорнѣйшая просьба, сказала Семенова.

— Какая, милостивѣйшая государыня, ваше королевское величество? улыбаясь, иронически спросилъ князь, смотря на великолѣпный королевскій костюмъ ея.

— Нѣтъ, князь, шутки въ сторону! будьте такъ добры, войдите въ положеніе пещернаго жителя, моего кума Ивана...

— Какого пещернаго жителя? спросилъ князь въ недоумѣніи.

— Нашего драматическаго суфлера! посмотрите, вотъ ужъ онъ сидитъ въ своей пещерѣ, и съ нетерпѣніемъ ожидаетъ себѣ мученій и выговоровъ.

— За что и отъ кого выгоры?

— Отъ нашей братии: кто не знаетъ твердо своей роли и путается на сценѣ, то всю вину сваливаетъ на суфлера, и потомъ бранитъ его, безъ вины виноватаго.

— Такъ вотъ же что мы сдѣлаемъ, сказалъ князь: впредь кто изъ актрисъ и актеровъ не будетъ знать своей роли, доносить немедленно конторѣ рапортомъ и брать съ неправыхъ денежный штрафъ, а деньги обращать въ награду тѣмъ, которые получаютъ мало жалованья и съ усердіемъ исполняютъ свою должность, также и суфлеру за его терпѣніе и мученіе.

— Все это прекрасно, ваше сіятельство, возразила Семенова, по ему награда не помогаетъ; помочь ему можно только прибавкою жалованья: съ тѣхъ поръ какъ онъ вышелъ изъ театральнаго училища на 600 руб., онъ ни разу не получалъ ни прибавки, ни награжденія, тогда какъ старшіе актеры получаютъ бенефисы, младшимъ увеличиваютъ жалованье и даютъ награды. Похлопочите, князь, за него хоть для меня.

Князь обѣщалъ и на другой же день сдѣлалъ представленіе Императору, который и разрѣшилъ за усердную и долговременную службу суфлера удвоить его жалованье. Нужно ли говорить, какъ это поправило бѣднаго человѣка.

Вообще въ Семеновой часто выказывались порывы добраго сердца, и она не разъ и безъ всякихъ корыстныхъ видовъ ходатайствовала передъ начальствомъ за своихъ сослуживцевъ, которые сами не имѣли смѣлости просить за себя. Такъ, напр. она вступилась за Хотяинцева, весьма усерднаго молодого артиста. Въ 1824 г. 18-го сентября на Маломъ театрѣ назначена была трагедія *Поликсена*. Но въ пять часовъ вечера вдругъ получаютъ извѣстіе о внезапной

*) Въ одномъ изъ первыхъ № М. и Т. Вѣстника приведено сравненіе, сдѣланное г. Аксаковымъ между Жоржъ и Семеновой; здѣсь интересно его припомнить. Ред.

болѣзни актера Каменогорскаго, который долженъ былъ играть роль Нестора, роль большую, гдѣ кромѣ прочихъ рѣчей одинъ монологъ состоялъ изъ восьмидесяти шести стиховъ. Режиссеръ Боченковъ, не зная что дѣлать, обратился къ Хотяницеву и уговорилъ его сыграть роль Нестора. Передъ началомъ спектакля пріѣхалъ директоръ театровъ Майковъ, которому тотчасъ же и было донесено о всемъ случившемся. Семенова была тутъ же.

— Я надѣюсь, сказалъ директоръ, что Хотяницевъ не сдѣлаетъ остановки, у него, кажется, чудесная память и твердость духа на сценѣ...

— Да, ваше превосходительство, возразила Семенова, Хотяницевъ работаетъ очень много. Обратите на него милостивое вниманіе. Въ прошломъ году, по случаю болѣзни Жебелева, онъ выучилъ въ одинъ день роль Юсуфа въ оперѣ *Вавилонскія развалины*, а роль эта въ шесть листовъ, и сыгралъ онъ ее съ большимъ успѣхомъ. Вскорѣ потомъ за болѣзнію Боброва онъ выучилъ въ три дня роль въ одиннадцатъ листовъ въ драмѣ *Полуночный колоколъ*, и во всѣ эти три дня игралъ еще свои роли. Правда, что за первый разъ князь Тюфякинъ приказалъ ему выдать изъ копторы въ награду сто рублей, а во второй разъ подарилъ ему собственныя золотыя часы въ триста пятьдесятъ рублей, но эти двѣ награды онъ только и получилъ во все время своей службы съ 1814 года.

— Что же, и я не оставляю его безъ награжденія за сегодняшній спектакль, сказалъ директоръ.

— Нѣтъ, возразила Семенова, если вы хотите сдѣлать ему добро, то увеличьте лучше окладъ его жалованья...

— Это будетъ впереди! замѣтилъ директоръ.

— Нѣтъ, генералъ, безъ отлагательства, сегодня же по окончаніи спектакля, иначе я не выйду на сцену; дайте честное слово, что вы сдѣлаете ему прибавку.

— Хорошо, хорошо, завтра же дамъ конторѣ предписаніе. Довольны ли вы?

— Нѣтъ еще, я не знаю, сколько вы ему прибавите.

— Сто рублей.

— Помилуйте, ваше превосходительство, да такая прибавка дѣлается лишь тѣмъ актерамъ, которые только представляютъ на сценѣ столы со стульями, да говорятъ: «письмо изъ Москвы» или «карета готова», а Хотяницевъ мало того, что переучиваетъ чужія роли, но рѣдкой бенефисъ проходить, чтобы онъ не поставилъ новой интермедіи своего сочиненія; икоторыя еще и теперь играютъ и приносятъ пользу дирекціи. Нѣтъ, вы сдѣлайте ему хорошую прибавку къ жалованью. Это по крайней мѣрѣ поощритъ его...

Директоръ внимательно выслушалъ всѣ представленія Семеновой, и на другой же день далъ предписаніе конторѣ прибавить пять сотъ рублей къ жалованью Хотянцева въ 750 рублей.

Такимъ образомъ дѣйствовала Семенова въ пользу другихъ, и за то памятна многимъ артистамъ не по одному своему таланту.

ПОЛЕМИКА СЪ Г. РОСТИСЛАВОМЪ.

Въ № 25-мъ для читателей «Вѣстника» была помѣщена «Техническая замѣтка» моя противъ г. Ростислава, напечатанная въ С. П. Б. Вѣдомостяхъ.

Въ № 142 С. П. Б. Вѣдомостей (27 іюня) явился возраженіе г. Ростислава на мою замѣтку, которое также должно найти мѣсто въ нашихъ столбцахъ.

Перепечатаваю возраженіе г. Ростислава отъ слова до слова, чтобы всѣмъ было понятнѣе мой отвѣтъ, по пунктамъ.

ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦІЮ САНКТПЕТЕРБУРГСКИХЪ ВѢДОМОСТЕЙ.

Я убѣжденъ, м. г., что принявъ въ столбцы «Санктпетербургскихъ Вѣдомостей» *Техническую Замѣтку* г. Стрѣва, вы не откажете принять и мое возраженіе. По правдѣ сказать, мнѣ не слѣдовало бы отвѣчать г. Стрѣву, но появленію его замѣтки въ вашемъ журналѣ представляетъ для меня такое *неожиданное событіе*, что я рѣшаюсь еще разъ обнаружить неослѣдовательность дѣйствій и сужденій г. Стрѣва.

Въ началѣ іюня мѣсяца г. Стрѣвъ представилъ въ редакцію «Сѣв. Пчелы» статью, въ которой, по принятому нѣмъ обычаю онъ рѣзко, абсолютно раскритиковалъ въ лухъ и прахъ отзывъ рецензента «Санктпетербургскихъ Вѣдомостей» о новой оперѣ «Русалка». Статья эта препровождена была ко мнѣ на разсмотрѣніе, въ качествѣ спеціальнаго сотрудника по части музыкальной критики.

Конечно, редакція «Сѣв. Пчелы» имѣла полное право напечатать означенную статью и безъ моего согласія; но мнѣ удалось доказать (NB), что съ точки зрѣнія музыкальной и художественной критики, статья г. Стрѣва и неосновательна, и несправедлива.

Вслѣдствіе моего отзыва — рукопись возвращена г. Стрѣву, и я никакъ не ожидалъ, чтобы послѣ непріязненной его выходки противъ постояннаго сотрудника «Санктпетербургскихъ Вѣдомостей», онъ рѣшился обратиться къ редакціи той же газеты, для напечатанія *Технической Замѣтки*, направленной на этотъ разъ исключительно противъ меня.

Но прежде чѣмъ приступить къ опроверженію ученія г. Стрѣва по части музыкальной техники, позвольте привести новое доказательство неослѣдовательности сужденій и дѣйствій г. Стрѣва.

Въ № 23 «Музыкальнаго и Театральнаго Вѣстника» г. Стрѣвъ заблагоразсудилъ перепечатать *in extenso* «Музыкальную Бесѣду», помѣщенную въ 121 № «Сѣв. Пчелы», украсивъ ее предисловіемъ, кой-какими замѣтками и названіемъ (неизвѣстно почему) «Неудачная мѣсть». Въ предисловіи сказано между прочимъ, что фельетонъ мой перепечатывается въ «Музыкальномъ и Театральномъ Вѣстникѣ» *будто бы изъ сожалѣнія что статейка эта въ «Сѣв. Пчелѣ» пропадетъ почти даромъ, потому что большинство читателей «Пчелки» въ Музыкальный бесѣды и не заглядываютъ».*

На чемъ же основано это предположеніе г. Стрѣва? Неужели многочисленные подписчики «Сѣв. Пчелы», здѣшніе и иногородные, избрали его своимъ повѣреннымъ по этому предмету, и просили довести до свѣдѣнія редакціи, что они не читаютъ музыкальныя рецензіи, помѣщаемыя въ «Сѣв. Пчелѣ»? Но тогда зачѣмъ же г. Стрѣвъ пытался помѣстить статью своего сочиненія въ той же «Сѣв. Пчелѣ»? или онъ, можетъ, надѣялся, что имя его обратитъ особенное вниманіе читателей?

По всѣмъ вѣроятіямъ, весьма ограниченное число подписчиковъ на «Музыкальный и Театральный Вѣстникъ» заставляетъ г. Стрѣва искать болѣе пространное поприще гласности и слѣдовательно его сожалѣніе насчетъ участи моей *статейки* и внесеніе ея въ столбцы мало распространеннаго «Музыкальнаго и Театральнаго Вѣстника» — явлены логической послѣдовательности *).

*) Спрашивается, по какимъ причинамъ г. Стрѣвъ перепечаталъ мою статью въ «Музыкальномъ и Театральномъ Вѣстникѣ», а свою *замѣтку* помѣстилъ въ «Санктпетербургскихъ Вѣдомостяхъ»? Последнее сдѣлано, конечно, съ желаніемъ увеличить кругъ своихъ читателей.

Впрочемъ г. Стрѣвъ вовсе не заботился ни о логикѣ (?!), ни о соблюденіи истины (?!). Такъ, напримѣръ, въ предисловіи къ статьѣ подъ названіемъ «Неудачная мѣсть» сказано между прочимъ:

«Г. Ростиславъ по случайнымъ причинамъ въ «Вѣстникѣ» не участвуетъ, хотя, въ качествѣ *перваго* музыкальнаго критика на Руси, *патентованнаго* въ этомъ званіи знаменитымъ біографомъ Моцарта, г. Ростиславу *очень бы хотѣлось* взять на себя музыкальную часть въ газетѣ спеціальной по этому предмету и начинающей пользоваться небольшою извѣстностью».

Благосклонный обо мнѣ отзывъ г. Улыбышева не даетъ, какъ видите, покоя (!) г. Стрѣву — тѣмъ не менѣе это не подаетъ ему права удалиться отъ истины и въ

весьма хорошо должно быть известно, что я самъ отказался отъ участія въ «Вѣстникѣ» и что по этому предмету существуетъ даже между мною и издателемъ газеты — переписка.

Многого можно было бы сказать насчетъ неосторожности г. Стрѣва — но довольно; обратимся къ его «Технической замѣткѣ».

Г. Стрѣвъ подтруниваетъ надъ многотомнымъ трактатомъ о музыкѣ сочиненія Рейха (Reich) и утверждаетъ, «что этого *теоретика* (т. е. вѣроятно этой теоріи) придерживается еще г. Ростиславъ, хотя въ такомъ употребленіи «ритма съ его товарищемъ» не отыщется себѣ товарища ни въ одномъ изъ нынѣшнихъ критиковъ и теоретиковъ».

Во первыхъ, не худо знать, что порицаемый трактатъ написанъ весьма уважаемымъ профессоромъ музыки Парижской Консерваторіи, и принять всѣмъ образованнымъ міромъ за классическое сочиненіе; во вторыхъ, что нѣтъ ни единого музыканта (кроме г. Стрѣва, если вѣрить ему на слово, что онъ дѣйствительно принадлежитъ къ категоріи музыкантовъ), который не зналъ бы о существованіи «ритма» въ рейховскомъ смыслѣ, т. е. какъ составнаго члена музыкальнаго періода.

Въ сущности греческое слово *rhythmus* (NB), по-французски *le rythme* (NB), значитъ по опредѣленію Академическаго Словаря «*Proportion qu'ont entre elles les parties d'un même tout*», т. е. пропорція существующая между отдѣльными частями одного цѣлаго. Вотъ почему (?) Рейха и почелъ себя въ правѣ назвать мелодическимъ ритмомъ отдѣльныя части музыкальнаго періода, симметрически расположенныя; — но г. Стрѣвъ по незнанію (NB) отвергаетъ это выраженіе и приписываетъ слову «ритмъ» исключительное значеніе (которое впрочемъ я никогда и не думалъ отвергать), въ смыслѣ *симметрическаго движенія*.

Напрасно г. Стрѣвъ утверждаетъ, что ни Фетисъ, ни Берліозъ *никогда* не употребляли слово *ритмъ* въ смыслѣ гг. Рейха и Ростислава.

Берліозъ, говоря о вавилонской пѣснѣ Гаспара въ «Фрейшницѣ», замѣчаетъ, что оригинальность ея пропеваема *отъ трехтактнаго ритма*.

Фетисъ въ одномъ изъ послѣднихъ своихъ сочиненій утверждаетъ, что въ настоящее время можно достигнуть въ мелодіи новыхъ эффектовъ лишь *разнообразіемъ и смѣщеніемъ ритмовъ*, и приводимые имъ примѣры ясно доказываютъ, что въ этомъ случаѣ «ритмъ» онъ принимаетъ въ рейховскомъ смыслѣ.

Наконецъ во французскихъ рецензіяхъ безпрестанно упоминается о «ритмѣ» въ томъ же смыслѣ слова.

Правильный, четный ритмъ, то есть составленный изъ двухъ, четырехъ или шести тактовъ, поставленныхъ нѣсколько разъ симметрически, Французы называютъ *rhythme quarré* (NB), для отличія отъ ритмовъ нечетныхъ или смѣшанныхъ. Изъ чередованія нѣсколькихъ ритмовъ, отдѣляющихся другъ отъ друга мелодическими каденциями (по-французски: *cadence, temps de repos*), на подобіе знаменъ препинанія (равнообразно отвергаемыхъ г. Стрѣвымъ) составляется музыкальная рѣчь или музыкальные періоды.

Для соблюденія *симметріи* (одинъ изъ первѣйшихъ элементовъ музыки) ритмы чередуются въ тождественномъ количествѣ тактовъ (кроме нѣкоторыхъ исключительныхъ случаевъ); это чередованіе (NB) Рейха называлъ *le contrapoint*, а въ нѣмецкомъ переводѣ (Чернин) *Nachfolger*. Г. Стрѣву благоудно называть выраженіе это *диною терминологією* и утверждать, что въ такомъ употребленіи «ритма съ его товарищемъ» я не откажусь себѣ «товарища» ни въ одномъ изъ нынѣшнихъ европейскихъ критиковъ и теоретиковъ.

Вы видите, м. г., изъ приведенныхъ доказательствъ, что я не одинъ употребляю терминологию, называемую г. Стрѣвымъ *диною*.

Дѣло въ томъ, что г. Стрѣву весьма желательно было бы прослыть за ученаго музыканта, посредствомъ «Курса музыкальной техники», помѣщаемой имъ въ газетныхъ приемахъ въ «Музыкальномъ и Театральномъ Вѣстникѣ»; но увы! глубокоученый этотъ трудъ не что иное, какъ *копипилціи* (NB), и такъ какъ г. Стрѣвъ чувствуетъ, что отъ людей спеціальныхъ (!) скрыть ничего невозможно, то онъ заблаговременно вооружился противъ всѣхъ дѣйствующихъ музыкальных рецензентовъ, могущихъ (?) рано или поздно указать на его заимствованія.

Про г. Улыбышева онъ рѣшился сказать во всеуслышаніе, что знаменитый авторъ «Биографіи Моцарта», пользующійся европейскою славой, оттого ему не возражаетъ, что чувствуетъ себя *не въ силахъ* опровергнуть его мнѣніе; про Ростислава онъ говоритъ, что тотъ *искажаетъ, извращаетъ* смыслъ *строгаго обдуманнаго его слова*, и г. Стрѣвъ употребляетъ эту уловку единственно оттого, что не знаетъ, какъ скрыть (?) собственное невѣдѣніе (NB). На рецензента «Санктпетербургскихъ Вѣдомостей» онъ нападаетъ подъ предлогомъ, что рецензентъ будто бы не оказываетъ сочувствія къ произведенію отечественнаго композитора, и такъ далѣе.

Для личнаго вашего удостовѣренія (я не для печати) препровождаю къ вамъ, м. г., письменныя доказательства, изъ коихъ вы убѣдитесь: 1) что противно показанію г. Стрѣва отъ меня лишь зависѣло участвовать въ «Музыкальномъ и Театральномъ Вѣстникѣ», 2) что музыкальная рецензія, помѣщаемая въ «Сѣверной Пчелѣ», *не пропадаетъ почти даромъ*, какъ утверждаетъ г. Стрѣвъ, а напротивъ обращаютъ на себя явное вниманіе и композиторовъ и большинства любителей музыки.

РОСТИСЛАВЪ.

КОММЕНТАРІЙ НА ВОЗРАЖЕНІЕ Г. РОСТИСЛАВА.

1) Къ словамъ: «неожиданное событіе».

Появленіе моего имени подъ одною музыкальною статьею въ Сиб. Вѣдомостяхъ было для г. Ростислава въ самомъ дѣлѣ очень непріятнымъ сюрпризомъ, потому что, по собственному его выраженію, ему только что «удалось» не допустить моего участія въ Сѣв. Пчелѣ. «Сюрпризъ» до того озадачилъ г. Ростислава, что онъ нѣсколько растерялся и изъ явнаго желанія тотчасъ же повредить мнѣ въ редакціи другаго журнала съ очень большимъ кругомъ читателей, рѣшился.... обратиться къ редакціи Спб. Вѣд.

Я писалъ «въ защиту русской оперной музыки» противъ безыменнаго рецензента Спб. Вѣд., точно также какъ и г. Ростиславъ писалъ противъ него въ своемъ разборѣ оперы «Русалка»; при этомъ я нисколько не думалъ оставлять своей статьи въ тайнѣ отъ редакціи Вѣдомостей (хороша тайна въ томъ, что предназначается въ печать не анонимно и не псевдонимно!). Но, съ другой стороны, желая (по своимъ причинамъ) помѣстить ту статью именно въ Сѣверной Пчелѣ, я нисколько не обязанъ былъ заявлять объ этомъ въ редакціи Спб. Вѣдомостей.

То была одна статья — противъ одного музыкальнаго рецензента; «Техническая замѣтка» — другая статья, противъ другаго музыкальнаго рецензента. Никогда никому не будетъ запрещено писать хоть противъ десяти литературныхъ лицъ, хоть въ десяти разныхъ журналахъ.

Статья моя (Голюсъ въ защиту русской оперной музыки) не появилась въ печати, благодаря самому г. Ростиславу, какъ онъ самъ же говоритъ, осталась, слѣдовательно, дѣломъ не публичнымъ, по.... что за нужда!

Вотъ уже *вторымъ* разомъ, въ отношеніи меня, г. Ростиславъ принимаетъ на себя трудъ «печатно» затрогивать обстоятельства, гласности еще не получившія. Вредъ есть отъ такого поступка, но вопросъ — кому?

2) Къ словамъ: «На чемъ основано предположеніе г. Стрѣва, что читатели «Пчелки» не читаютъ музыкальных бесѣдъ?»

Неосновательность такого моего предположенія могутъ доказывать публично *приверженцы и поклонники* г. Ростислава (въ томъ случаѣ, если его многочисленные «пріятели» захотятъ взять на себя роль его ратоборцевъ), но самому вопіять: «Нѣтъ, не слушайте его, пожалуйста, не слушайте, меня *читаютъ, право читаютъ, ей, ей читаютъ, читаютъ* да похваляютъ, вотъ посмотрите, что мнѣ вчера написалъ такой-то, а третьяго дни такая-то».

И комплименты знакомыхъ выставить какъ документы и дипломы — не *смѣхотворно* ли это въ высшей степени?

Вотъ почему я никогда не пропускалъ случая выставить на-показъ *эту забавную сторону* въ статьяхъ г. Ростислава (который до невѣроятной степени любитъ говорить о самомъ себѣ и тѣмъ, конечно, не пособляетъ себѣ въ мнѣніи публики). Вотъ почему я частенько упоминаю объ извѣстномъ читателямъ нашимъ «патентѣ» отъ г. Улыбышева (который, для меня собственно, ничуть не авторитетъ).

Вотъ одно изъ новыхъ подтвержденій:

Въ газетѣ «Музыкальный Свѣтъ» (Le Monde musical), издаваемой г. Фракмапомъ (по листику въ мѣсяцъ и на двухъ языкахъ), въ № 5 есть французскій фельетонъ (Chronique musicale), гдѣ отчасти обиняками, отчасти прямо говорится, что съ тѣхъ поръ какъ г. Ростиславъ пересталъ писать о музыкѣ, въ Journal de St. Pétersbourg, наша столица, по всей вѣроятности, перестанетъ привлекать заѣзжихъ артистовъ, и концертовъ иностранныхъ артистовъ у насъ *вообще не будетъ*. Подъ статьею подписано, конечно, «Rostislav!». Какъ вамъ это нравится? — Не успѣлъ я сообщить этого любопытнаго фактика нашимъ читателямъ, какъ явилась еще новая вариация г. Ростислава на обычную его тему, а именно нынѣшнее «Письмо въ редакцію Спб. Вѣд.», съ приложеніями *документальныхъ доказательствъ*, что «музыкальныя бесѣды» г. Ростислава не пропадаютъ даромъ, а напротивъ, обращаютъ на себя *лестное вниманіе композиторовъ и большинства любителей музыки*. Поздравляю г. Ростислава съ блистательнымъ успѣхомъ его «бесѣдъ» и со способностью «доказывать» свою славу документально, по повторію:

Смѣяться, право, не грѣшно
Надъ тѣмъ, что кажется смѣшно.

3) Къ слову «ритмъ».

Полемика со мною объ этомъ техническомъ словѣ оказалась не безъ пользы для г. Ростислава. Онъ, хотя съ трудомъ, но *догадался* наконецъ, что это слово принимается имъ, по стопамъ Рейха, въ одномъ частномъ (и весьма неправильномъ) значеніи, а общее и общепринятое значеніе этого слова совсѣмъ другое. Но г. Ростиславъ, по обыкновенію своему, сознаетъ правду очень смутно, а въ своихъ «неправдахъ» не сознается.

Напрасно г. Ростиславъ старается увѣрить людей мало свѣдущихъ, что я будто бы по незнанію отвергаю Рейховское значеніе слова «ритмъ», въ смыслѣ «составнаго члена музыкальнаго періода». Кто читалъ мою «техническую замѣтку», и сколько нибудь ясно понимаетъ дѣло, тотъ помнитъ, что я же прямо указалъ г. Ростиславу, чьей терминологіи онъ держится, и что я только оспариваю «правильность» употребленія слова ритмъ въ «тѣсномъ» смыслѣ гг. Рейха и Ростислава. И теперь я еще разъ повторю, что слово «ритмъ» должно быть употребляемо *только* въ настоящемъ своемъ и общепринятомъ смыслѣ какъ одна изъ элементарныхъ силъ музыки. Сюда же относятся и выраженія ритмъ четный, нечетный, симметрическій и несимметрическій, разные ритмы (какъ *разныя* движенія) въ одно и то же время, *ритмъ изъ трехъ тактовъ* (Ritmo di tre battute какъ у Бетховена означено въ девятой симфоніи, т. е. чередованіе трехъ тактовъ, еще трехъ тактовъ, еще трехъ тактовъ и т. д.) Въ смыслѣ же составнаго члена, *кусочка* музыкальнаго періода, слово ритмъ терминъ *сбивчивый, неправильный, неточный*, и потому должно быть изгнано изъ терминологіи, а выраженія «мелодическій ритмъ и товарищъ ритма» — *совершенно неправильны*, хотя эти выраженія находятся въ классическомъ (но устарѣломъ) трактатѣ парижскаго про-

фессора. Можно быть и профессоромъ консерваторіи, написать, трактатъ въ свое время пользовавшійся большимъ почетомъ и смотрѣть на предметъ очень узко и ограниченно, а, слѣдовательно, во многомъ быть очень далекимъ отъ правды и логики. Логика *одна* для профессоровъ и для не-профессоровъ. Неужели потому, что одинъ «профессоръ» придумалъ неправильный и сбивчивый терминъ, этотъ «случайно-неразумный» терминъ, по авторитету имени профессора долженъ повторяться до скончанія вѣка? Такого «китаизма», по счастью нашему, наука не допускаетъ.

Указанные г. Ростиславомъ примѣры изъ Фетиса и Берліоза обрушиваются прямо на голову цитирующаго, такъ какъ приведенныя выраженія *нисколько* не разногласятъ съ общими значеніемъ слова «ритмъ». Между тѣмъ какъ мои цитаты (въ № 25 Вѣстника) выставляютъ всю ошибочность Рейховскаго выраженія, потому что въ тысячѣ случаевъ слово «ритмъ» въ значеніи «кусочка» періода музыкальнаго будетъ — явною бессмыслицей.

Г. Ростиславъ говоритъ, что никогда и не думалъ отвергать исключительнаго (т. е. общаго) значенія слова «ритмъ» въ смыслѣ *симметрическаго движенія*. Я на это скажу; «Нѣтъ, думалъ отвергать». Свидѣтельствомъ — то «примѣчаніе» подъ разборомъ Русалки (Сѣв. Пчела № 125), съ котораго началась нынѣшняя поэмка. Г-ну Ростиславу хотѣлось уличить меня, что въ «курсѣ музыкальной техники» я употребляю слово «ритмъ» не по Рейховски, *слѣдовательно*, ошибочно (!)

Еслибъ г. Ростиславъ *тогда* сознавалъ, что такое ритмъ, какъ элементъ музыки, то, навѣрное не написалъ бы о «мелодическомъ ритмѣ» (?) своего «немудраго» примѣчанія.

Сомнѣваюсь впрочемъ, чтобы г. Ростиславъ хоть когда нибудь *совершенно ясно* уразумѣлъ этотъ предметъ. На нынѣшній разъ онъ хотя и воспользовался моими выраженіями: «симметрическое движеніе, элементъ, чередованіе», но ладить съ ними, пока, еще весьма плохо (напримѣръ, сочинилъ такую фразу: «для соблюденія симметріи, ритмы *чередуются* въ тождественномъ количествѣ тактовъ; это *чередованіе* (?) Рейха называлъ le compagne» — что такое?!)

4) Къ выраженію: *если повѣрить г. Спрову на слово, что онъ принадлежитъ къ категоріи музыкантовъ*.

Убѣдительно прошу г. Ростислава указать мнѣ «гдѣ» и «когда именно» я *называлъ себя* музыкантомъ? Я всегда говорю, что люблю музыку, занимаюсь ею, изучаю ее и — только. Что же дѣлать, когда все это *фактъ*! Фактически извѣстно также, что я пишу музыкальныя статьи. Вотъ и все.

Всякаго «титулованія» я избѣгаю тщательно, потому что мнѣ очень памятенъ одинъ довольно-печальный примѣръ.

Нѣкто написалъ нѣсколько романсовъ, ихъ пѣвали — написалъ оперу — ее давали, но она заслужила «знаменитость» только отрицательную. Потомъ этотъ же нѣкто пустился въ литературу, передѣлалъ повѣсть съ французскаго и выдалъ подъ своимъ именемъ, писалъ много-много французскихъ и русскихъ фельетоновъ о музыкѣ, исправно уснащая свои статьи ми-дѣзами и фа-бемами, чтобъ прослыть за уче-

наго критика (и на риск самому запутаться въ терминахъ). Наконецъ всѣ свои литературныя творенія издалъ особой книжкой и на заглавномъ листѣ назвалъ себя громкимъ титуломъ: *музыканта-литератора*.

Чтожъ вы думаете? Ни романсы, ни опера (знаменитая въ лѣтописяхъ нашей сцены), ни повѣсть, ни фелетоны на двухъ языкахъ, ни патенты отъ «знатоковъ» не пособили этому человѣку въ отношеніи такого самовеличанія!

Нашлись «злые» языки, которые говорятъ такъ:

«Да, онъ точно *музыкантъ и литераторъ*: «музыкантъ» между литераторами (которые музыки не знаютъ) и «литераторъ» между музыкантами (которые о литературѣ понятія не имѣютъ).»

По моему, ужъ лучше не принадлежать ни къ какой категоріи.

5) Къ фразѣ: *«этотъ глубокоученный трудъ — увѣ! не что иное какъ компиляція.»*

Тутъ дѣло идетъ о моемъ, едва начатомъ «Курсѣ музыкальной техники».

Такъ какъ слова г. Ростислава прямо *противорѣчатъ* моему завѣренію печатному (№ 16 М. и Т. Вѣстника), что мой «курсъ» никакъ не переводъ, не компиляція изъ готовыхъ, чужихъ сочиненій, а особенный отдѣльный трудъ, результатъ моихъ теоретическихъ и практическихъ занятій «музыкою» то, на основаніи всѣхъ на свѣтѣ литературныхъ законовъ, я считаю себя въ полномъ правѣ *требовать* (и употреблю на это всѣ мѣры), чтобы г. Ростиславъ или публично отказался отъ своихъ словъ, или, какъ человѣкъ «спеціальный» теперь же доказалъ бы что именно и откуда именно заимствовано мною въ статьяхъ курса, доселѣ напечатанныхъ. Вѣдь воскликнулъ же г. Ростиславъ: «это — компиляція», значить, не смотря на «гомеопатичность» статей (которая не отъ меня зависитъ), успѣлъ *убѣдиться* въ моихъ заимствованіяхъ, а убѣжденіе всегда легко *доказать*. Но само собою разумѣется, что *доказательства* должны быть во 1-хъ, по существу дѣла, т. е. въ настоящемъ случаѣ должны касаться *существенныхъ сторонъ* курса, а именно: *плана и формы* изложенія. Матеріалы техническіе во всѣхъ на свѣтѣ теоріяхъ и курсахъ одни и тѣ же. А то, пожалуй, г. Ростиславъ, начнеть доказывать, что и «гаммы» и «полутоны» и т. д. все это мною заимствовано..... изъ любой потной азбуки. Во 2-хъ, доказательства должны быть *ясныя и точныя* въ такомъ родѣ, какъ на примѣръ, я уличилъ недавно г. Ростислава въ «искаженіи» и «извращеніи» моихъ словъ. Стоитъ только сравнить мой текстъ съ «цитатами» г. Ростислава и *искаженіе* обнаруживается. (См. статью о *ритмѣ* въ № 25 Вѣстника). Или какъ я недавно же уличилъ г. Ростислава въ незнаніи мужскихъ и женскихъ формъ нашего роднаго языка (пишетъ: *сватюшка*, вмѣсто *сватушка*. См. № 23 Вѣстника, статья «Неудачная месть»).

Или какъ я уличу г. Ростислава по случаю нынѣшняго «письма» въ Спб. Вѣдомостяхъ, что вся статья его будто

парочко для того написана, чтобъ надѣлать грамматическихъ и орфографическихъ ошибокъ на *трехъ* языкахъ (русскомъ, французскомъ и греческомъ).

По-русски глаголъ «искать» въ смыслѣ неопредѣленномъ требуетъ родительнаго падежа, а г. Ростиславъ пишетъ: «искать болѣе пространное *поприще*.»

Приводя греческое слово, которое потомъ перешло во всѣ европейскіе языки, г. Ростиславъ дѣлаетъ ровно *два* ошибки. Ритмъ, по гречески *rhythmos*, а г. Ростиславъ пишетъ: *rhythmus*, т. е. не оставляетъ слѣдовъ буквы (th) и придаетъ латинское окончаніе «us», на греческомъ не существующее. Къ чему было трогать греческую грамоту, при такомъ полномъ ея невѣдѣніи?!

Наконецъ и на своемъ любимомъ языкѣ, по-французски, г. Ростиславъ въ словѣ «*rhythme*» постоянно выпускаетъ букву h послѣ t, полагая вѣроятно, что и *одного* раза уже слишкомъ достаточно для этой «лишней» буквы. Но тогда почему жъ не писать просто: *ritme*?

Далѣе г. Ростиславъ пишетъ: *un rythme quaré*.

Во всѣхъ лексиконахъ (нынѣшнихъ, вѣроятно и въ Академическомъ — позднѣйшаго изданія, на который г. Ростиславъ такъ любитъ ссылаться, даже по части музыки) слово квадратъ, квадратный пишется такъ: *carré*. Слѣдовательно въ словѣ изъ пяти буквъ у г. Ростислава *три* ошибки. (Это напоминаетъ знаменитую орфографію одной французской гризетки, которую звали «*Sophie*», а она подписывалась такъ: «*Çaufu*»). Пусть г. Ростиславъ также «документально» изобличитъ меня въ заимствованіяхъ.

6) Къ словамъ: *незнаніе, невѣдѣніе*.

Г-ну Ростиславу, при всемъ стараніи, ни *разу* еще не удалось обличить меня въ дѣйствительномъ незнаніи чего-нибудь по части музыки, между тѣмъ онъ очень часто отзывается обо мнѣ какъ о «невѣждѣ» по музыкальнымъ дѣламъ. На это скажу вотъ что:

Еслибъ можно было собрать ареопагъ изъ всѣхъ первѣйшихъ въ свѣтѣ знатоковъ музыки, и мы съ г. Ростиславомъ предстали бы предъ этотъ идеально-справедливый трибуналъ въ качествѣ испытуемыхъ, то мнѣ гораздо легче было бы перенести такой приговоръ, что я дѣйствительно «совершенный невѣжда» по музыкѣ, нежели такой приговоръ, что я по музыкѣ знаю.... кое-что, и *наравнѣ съ г. Ростиславомъ*.

Несравненно лучше не знать предмета вовсе, нежели, пожалуй, знать его, да только.... чуть-чуть, т. е. очень мало, очень слабо и очень плохо.

А. СВРОВЪ.

Во вторую статью о «Русалкѣ» А. С. Даргомыжскаго. (№ 26-й) вкралась значительная опечатка. На стр. 476-й, во второмъ столбцѣ, въ строчкѣ 7-й сверху напечатано: «и авѣкъ *разлученъ*» — слѣдуетъ: «и авѣкъ *не* разлученъ».

Редакторъ М. РАППАПОРТЪ.