

# ВЪСТНИКЪ.

ГОДЪ ПЕРВЫЙ.

№ 28.

15 ЮЛЯ 1856.

Выходить одинъ разъ въ недѣлю (по Воскресеньямъ).

Цѣна 40 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 Китнера кв. № 33., въ книжныхъ магазинахъ П. Ратькова и Давыдова, и въ музыкальномъ магазинѣ П. Ленгольда въ Москвѣ.

*Содержаніе* : Различные взгляды на одинъ и тотъ же аккордъ (А. Сѣрова). — Иностраннѣй въстникъ. — Русалка, опера А. С. Даргомыжскаго (А. Сѣрова). — Корреспонденція: Изъ Кіева (Альфреда фонъ-Юнга). — Историческій очеркъ театральнаго искусства на Западѣ, преимущественно въ Германіи.

## РАЗЛИЧНЫЕ ВЗГЛЯДЫ НА ОДИНЪ И ТОТЪ ЖЕ АККОРДЪ.

Обращаюсь исключительно къ людямъ, хорошо знакомымъ съ законами гармоніи и прошу ихъ вникнуть въ слѣдующую замѣтку, которая, пачинаясь съ истинъ очень извѣстныхъ, приведетъ къ результату довольно серіозному.

Доминант-аккордъ въ тонѣ D-moll (также какъ и въ D-dur) =  $\begin{matrix} g \\ e \\ cis \\ a \end{matrix}$

Если мы дадимъ этому аккорду такой оборотъ (Umkehrung), что верхняя нота (g, т. е. септима отъ a) будетъ въ басу, получимъ:

$$= \begin{matrix} e \\ cis \\ a \\ g \end{matrix}$$

Органически-опредѣленные правила *разрѣшенія* доминант-аккорда въ аккордъ тоникѣ требуютъ, чтобъ нота e спустилась тономъ ниже т. е. на d; чтобъ нота cis (какъ subsemitonium modi, note sensible, Leitton) повысилась на полтона, т. е. въ ту же ноту d; чтобъ нота a (общая аккорду доминанты и аккорду тоникѣ) осталась на мѣстѣ; наконецъ, чтобъ нота g спустилась на f (или на fis, еслибъ у насъ данный тонъ былъ мажоръ).

Но въ минорныхъ гармоніяхъ весьма часто квинта тоникѣ (въ нашемъ случаѣ a), *замѣняется* (par substitution) болѣе «характеристическимъ» интерваломъ — а именно соедѣннымъ высшимъ полутономъ b (который, какъ малая секста, наравнѣ съ малой терціей составляетъ характеръ минора). Такимъ образомъ при сочетаніяхъ аккордовъ тоникѣ и доминанты въ минорѣ, очень часто

$$\text{вмѣсто: } \left\{ \begin{matrix} a - a \\ e - f \\ cis - d \end{matrix} \right\} \text{ беремъ: } \left\{ \begin{matrix} b - a \\ e - f \\ cis - d \end{matrix} \right\}$$

Сообразно этому, въ настоящемъ случаѣ будетъ уже не

$$\begin{matrix} e & & e & \longrightarrow & d \\ cis & & cis & \longrightarrow & \\ a & & b & - & a \\ g, & a & g & - & f \end{matrix}$$

Далѣе, по теоріи «измѣненныхъ интерваловъ» (intervalles altérés) прекрасно развитой Фетисомъ \*) и всѣми новѣйшими нѣмецкими теоретиками — въ каждомъ послѣдованіи одной ноты за другой на разстояніи цѣлаго тона, это разстояніе можетъ быть на полтона сближено.

Напримѣръ вмѣсто: e — d, e, es — d  
d — e, d, dis — e

И въ послѣдованіи кверху (succession ascendante) и въ послѣдованіи книзу (succession descendante) подобное «измѣненіе», т. е. повышение и пониженіе интерваловъ на полтона (altération) можетъ дать въ результатѣ аккорды и гармоническія сочетанія болѣе или менѣе странныя, необыкновенныя; напримѣръ очень замѣчательна въ этомъ гармонія въ одномъ мѣстѣ малозвѣстной оперы Керубини «Элиза» (Elisa ou le Mont St. Bernard).

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{дискантъ:} \\ \text{басъ:} \end{array} \right. \begin{matrix} a & | & gis & g & | & fis \\ f & | & e & es & | & d \\ a & | & b & cis & | & d \\ d & | & d & d & | & d \end{matrix}$$

Но *правильности* такихъ непривычныхъ для слуха сочетаній не вздумаетъ оспаривать никто изъ тѣхъ, которые понимаютъ *сущность* гармоническихъ законовъ, т. е. органическое теченіе музыки, обусловливаемое «предъидущимъ и послѣдующимъ».

Ясно также, что по устройству нашей двѣнадцати-полутоновой хроматической гаммы, хроматически-измѣненные интервалы одного аккорда иногда *совпадаютъ* съ интервалами какаго нибудь другаго аккорда, *чужаго* въ отношеніи къ данному тону, и это свойство тождества «ангармоническаго» служитъ богатѣйшимъ средствомъ для самыхъ эффектныхъ и неожиданныхъ модуляцій.

\*) Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie. Livre II. Section 3. Chapitre VIII.

Напримѣръ, у насъ тонъ — C-dur,

данная гармонія  $\begin{matrix} f \\ d \\ h \end{matrix}$ , которая, въ тонѣ C-dur, обыкновенно вызываетъ аккордъ (двухголосный)  $\left. \begin{matrix} e \\ c \end{matrix} \right\}$

Но, по правиламъ «измѣненныхъ интерваловъ», я могу

вмѣсто  $\begin{matrix} f \\ d \\ h \end{matrix}$  взять:  $\begin{matrix} f \\ des \\ h \end{matrix}$ ; а этотъ новый аккордъ «эн-

гармонически» совпадаетъ съ аккордомъ  $\begin{matrix} f & e & is \\ ces & h \end{matrix}$  или  $\begin{matrix} f & e & is \\ ces & h \end{matrix}$  т. е. съ доминант-аккордомъ въ тонѣ Ges или Fis (*dur* или *moll* \*).

На основаніи этого энгармоническаго тождества я уже оставляю C-dur въ сторонѣ и, считая аккордъ  $\begin{matrix} e & f & (eis) \\ h & ces & (h) \end{matrix}$  за  $\begin{matrix} e & f & (eis) \\ h & ces & (h) \end{matrix}$  прямо вслѣдъ за нимъ беру аккордъ  $\begin{matrix} fis & (ges) & fis \\ des & (cis) & cis \\ bb & (a) & (b) & ais \end{matrix}$

Модуляція въ отношеніи къ C-dur очень отдаленна, но совершенно правильна сама по себѣ, а степень красоты и эффектности ея зависитъ уже отъ связи съ предъидущимъ и послѣдующимъ.

Примѣры подобныхъ модуляцій встрѣчаются довольно часто и у Гайдна, и у Моцарта, и у Бетховена, и у Керубини и у Россини, и т. д. и цѣлыми тысячами — у Шопена и у Мендельсона.

Отнимите это свойство модуляцій, чрезъ хроматизмъ и энгармонію, и вы поколеблете до основанія всю гармоническую сторону музыки, какъ она развилась и упрочилась въ концѣ прошлаго вѣка и въ нынѣшнемъ, — уничтожьте ту весьма важную сторону «современной» гармоніи, которую Фетисъ весьма остроумно называлъ *ordre omnitonique* \*\*), т. е. возможность, не покидая главной данной тональности, касаться въ гармонической ткани тоновъ, хотя бы самыхъ отдаленныхъ.

Возвратимся теперь къ нашей прежней данности.

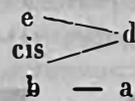
У насъ былъ аккордъ:  $\begin{matrix} e \\ cis \\ b \\ g \end{matrix}$ , котораго обыкновенное правильное разрѣшеніе  $\begin{matrix} d \\ a \\ f \end{matrix}$ .

Но g спускается на f, т. е. на разстояніи *цѣлаго тона*. По закону измѣненныхъ интерваловъ, мы имѣемъ полное право

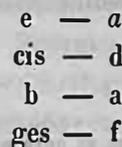
\*) Такъ какъ и аккордъ  $\begin{matrix} f \\ d \\ h \end{matrix}$  неполный доминант-аккордъ, недостаетъ ноты g, такъ и въ аккордѣ  $\begin{matrix} e \\ cis \\ h \end{matrix}$  недостаетъ одного интервала — gis, но это не мѣшаетъ ясности аккорда и тона, къ которому она принадлежитъ.

\*\*\*) *Traité de l'harmonie. Livre II. Chapitre IV.*

превратить g — въ ges; получимъ:

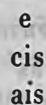


ges — f, или придавъ побольше самостоятельности нотѣ e, переведемъ ее квартой выше, въ ноту a, которая будетъ дублированной терціею слѣдующаго аккорда:

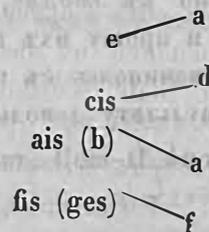


Замѣтимъ притомъ, что нашъ данный аккордъ въ его теперешнемъ видѣ, по звуку, т. е. энгармонически, совпадаетъ съ аккордомъ  $\begin{matrix} e \\ cis \\ ais \end{matrix}$

$\begin{matrix} e \\ cis \\ ais \end{matrix}$  fis, т. е. съ доминант-аккордомъ тона H (*dur* или *moll*). Слѣдовательно, и на оборотъ, если композитору, въ любомъ тонѣ, случилось остановиться на аккордѣ



fis, композиторъ, принимая этотъ аккордъ мысленно за аккордъ  $\begin{matrix} c \\ cis \\ b \\ ges \end{matrix}$  (видоизмѣненіе доминант-аккорда въ D-moll), могъ написать такъ:



И это предположеніе — не предположеніе, а конкретный случай въ одномъ мѣстѣ Моцартовой оперы *Идоменей*.

Повторяю, что изъ людей слѣдившихъ теоретически (по книгамъ теоретиковъ) и практически (въ произведеніяхъ мастеровъ) за развитіемъ современной намъ гармоніи, никому не придетъ на мысль призадуматься, сомнительно покачать головой надъ этимъ гармоническимъ сочетаніемъ (которому можно найти очень много и другихъ примѣровъ въ самомъ же Моцартѣ и въ разныхъ другихъ композиторахъ); тѣмъ менѣе придетъ въ голову находить это сочетаніе — *неправильнымъ* или *неоправдываемымъ* теоріею (!!!)

Не угодно ли теперь поприслушаться какъ говоритъ объ этомъ гармоническомъ сочетаніи извѣстный «знатокъ музыки» написавшій о Моцартѣ трех-томную книгу.

«Модуляція смѣлая, такая смѣлая, что мы не посмѣемъ взять на себя отвѣтственность за эту смѣлость (...une modulation hardie, mais si hardie que nous n'oserions en assumer la responsabilité)».

«Съ перваго на второй аккордъ септима (e) поднимается, а нота «sensible» (cis) опускается, это весьма странное разрѣшеніе. (Ce qui n'est pas moins singulier dans une cadence)»

*Nouvelle biographie de Mozart, par Alexandre Oulibischeff. Vol. II. pag. 329.*

Замѣтите во-первыхъ, что г. Улыбышевъ, твердый въ своихъ генерал-басныхъ познаніяхъ, не принимаетъ на себя (!) ответственности (?) за аккорды, написанные... *Моцартомъ!*

Во-вторыхъ, что г. Улыбышевъ (забывъ о теоріи своего любимого авторитета — Фетиса, или еще проще — по незнанію этой теоріи) принимаетъ аккорды e cis ais fis рѣшительно только за доминант-аккорды отъ Н (dur или moll), не подозрѣвая возможности «ангармоническаго» значенія, и считаетъ обыкновенный способъ разрѣшенія этого аккорда за единственно-возможный. Иначе бы онъ не удивился (!) тому, что нота e поднимается, а нота cis опускается.

Правила разрѣшенія септимы и терціи доминант-аккорда обязательны для этихъ интерваловъ, только въ нѣкоторыхъ, извѣстныхъ случаяхъ, въ другихъ — эти правила исчезаютъ по самому существу дѣла. Не трогая отдаленныхъ модуляцій, оставаясь въ данномъ тонѣ (напримѣръ здѣсь, въ Н-moll) можно такъ сочетать аккорды, что законы разрѣшенія останутся совершенно за штатомъ. Напримѣръ,

e — e  
cis — h  
ais — h

fis — g; первый аккордъ остается полнымъ доминант-аккордомъ тона; но второй — не тоническій, а секст-аккордъ субдоминанты (e), и вотъ — правила разрѣшенія не существуютъ. Септима (e) идетъ ни вверхъ ни внизъ, а остается на мѣстѣ; терція (note sensible, cis) идетъ не кверху, а книзу, на h.

Неужели же доминант-аккордъ всегда сочетается только съ тоническимъ аккордомъ??! Тогда пришлось бы большую половину гармоническихъ сочетаній въ сочиненіяхъ знаменитѣйшихъ композиторовъ признать — ошибками противъ теоріи.

Богата была бы гармоническая сторона искусства еслибъ въ пей имѣли примѣненіе *такіе мудрые* законы!

Полезны были бы для искусства теоретическія сочиненія, еслибъ въ нихъ до сихъ поръ господствовали *такія широкія* понятія о правильности гармоніи!

А. СЪРОВЪ.

## ИНОСТРАННЫЙ ВЪСТНИКЪ.

Годичное засѣданіе общества французскихъ артистовъ-музыкантовъ. — Огромный органъ, приготовленный для собора въ Мурсіи. — Рождественскія пѣсни Сабоза. — Новая метода настраиванія фортепіанъ. — Разныя извѣстія.

Въ воскресенье 17 (29) іюня происходило въ Парижѣ, въ большой залѣ Консерваторіи, тринадцатое годичное собраніе членовъ общества французскихъ артистовъ-музыкантовъ подъ предсѣдательствомъ Барона Тайлора. Въ настоящемъ году отчетъ читалъ одинъ изъ секретарей общества г-нъ Шарль Рети (Rety). Не приводя здѣсь всего, что онъ

говорилъ, упомянемъ только о томъ, что наиболее намъ интересно.

Доходъ общества въ 1854 г. былъ 56,190 франковъ, а въ 1855 году — 60,745.

Проценты съ суммъ, принадлежащихъ обществу, къ 31 сентября 1854 г. простирались до 14,745 франковъ; то же самое къ 31 декабря 1855 года увеличилось до 16,273 франковъ. Въ настоящее время годовые проценты съ суммъ общества составляютъ 17,786 франковъ.

Увеличеніе доходовъ дало обществу возможность расширить кругъ своихъ дѣйствій, цѣль которыхъ — помогать бѣднымъ французскимъ артистамъ, ихъ женамъ и дѣтямъ. Съ этою цѣлю въ 1854 году было роздано обществомъ 15,721 франкъ, а въ 1855 году — 16,605 франковъ.

Число паціоперовъ общества въ послѣдніе два года и въ нынѣшнемъ году было 49, потомъ 51 и наконецъ 64.

Вслѣдъ за тѣмъ секретарь изложилъ подробно всѣ средства, употребленныя комитетомъ общества для достиженія своей цѣли. Онъ упомянулъ о музыкальныхъ празднествахъ, религиозныхъ торжествахъ, представленіяхъ и концертахъ, которые своими сборами обогатили кассу общества; о частныхъ пожертвованіяхъ и наконецъ объ участіи, оказанномъ ихъ дѣлу парижскимъ архіепископомъ, который позволялъ обществу исполнить торжественную обѣдню въ соборѣ Notre Dame de Paris. Въ этомъ случаѣ инструментальная музыка въ первый разъ была допущена въ Парижскомъ соборѣ.

Въ заключеніе, секретарь рассказалъ трогательный случай помощи, оказанной обществомъ семейству музыканта Бріона.

«Нѣсколько мѣсяцевъ назадъ, сказалъ онъ, комитетъ узналъ о смерти одного бѣднаго музыканта, навшаго полъгнетомъ нищеты и отчаянія и оставившаго жепу и четверыхъ дѣтей въ самомъ жалкомъ положеніи. Комитетъ не дожидаясь, чтобы къ нему обратились формально, тотчасъ же отрядилъ одного изъ своихъ членовъ для изслѣдованія положенія оставшихся сиротъ. Въ первый разъ, членъ не засталъ вдовы дома; бѣдная женщина, сама до крайности больная, отправилась навѣстить одного изъ своихъ дѣтей, призрѣннаго добрыми людьми.

Ребенокъ былъ боленъ и умеръ до прихода матери. На другой день членъ посѣтилъ семейство еще разъ и нашелъ, что мать уже не могла ничего ожидать отъ человѣческой помощи. Оставалось спасти троихъ дѣтей, изъ которыхъ одинъ уже чувствовалъ приближеніе изнурительной болѣзни. Многихъ трудовъ стоило разлучить мать съ дѣтьми. Черезъ нѣсколько дней мать умерла и на рукахъ общества осталось трое круглыхъ сиротъ.

Но передъ смертью, мать видѣла благодѣтельную руку, простертую надъ ея дѣтьми и умерла съ твердостью и спокойствіемъ, благословляя своихъ сиротъ и учрежденіе, которое взялось заботиться объ ихъ существованіи.»

Подобный отчетъ могъ бы быть лучшимъ лѣкарствомъ для всѣхъ больныхъ духомъ, для мизантроповъ и проч.; невымышленный рассказъ о добрыхъ дѣлахъ — лучшее про-

тивудіе противъ безотрадныхъ вымысловъ нѣкоторыхъ романистовъ.

— Въ Брюсселѣ, въ мастерскихъ дома Мерклея, Шютце и комп., изготовляютъ въ настоящее время, для собора въ испанскомъ городѣ Мурсіи, огромный органъ, замѣчательный какъ своими размѣрами, такъ и разнообразіемъ своихъ звуковъ.

Этотъ органъ по устройству и размѣрамъ будетъ принадлежать къ числу немногихъ инструментовъ такого рода, извѣстныхъ въ Европѣ подъ названіемъ *trente-deux pieds*.

Въ настоящее время подобные органы существуютъ только въ Гарлемѣ, Фрибургѣ, Франкфуртѣ, Бирмингамѣ и въ церкви Сеп-Депи въ Парижѣ. Новый органъ особенно замѣчательнъ многими механическими усовершенствованіями; онъ содержитъ четыре клавиатуры для рукъ, одну педальную клавиатуру въ двѣ октавы, шестьдесятъ-четыре стопки (*registre*) и восемнадцать педалей для сочетаній, совокупленій и выразительности.

При изготовленіи мурсійскаго органа надо было сообразоваться съ мѣстомъ, гдѣ онъ будетъ поставленъ, и съ нѣкоторыми обычаями страны, для которой онъ назначенъ. Мурсіискій соборъ есть огромное зданіе, состоящее изъ двухъ церквей; одна изъ нихъ, старая, выстроена въ готическомъ вкусѣ; другая, болѣе новая, — во вкусѣ возрожденія. Органъ будетъ поставленъ между обѣими церквами и будетъ служить и для той и для другой; въ слѣдствіе чего корпусъ органа имѣетъ два фасада, стиль которыхъ соответствуетъ упомянутымъ двумъ стилямъ архитектуры церквей.

Другое условіе, съ которымъ надо было сообразоваться, состоитъ въ томъ, что Испанцы считаютъ необходимою принадлежностью всякаго хорошаго органа — стопки, называемыя *trinettes à chamade*; эти стопки находятся въ верхней части корпуса органа и располагаются въ горизонтальномъ ряду такъ, что широкія отверстія коническихъ трубокъ открываются прямо въ церковь и даютъ возможность производить самыя оглушительныя звуки.

Въ числѣ усовершенствованій въ особенности замѣчательны слѣдующія два: извѣстно, что пневматическій рычагъ Баркера имѣетъ цѣлю облегчить движеніе клавишъ органа. Главнѣйшій недостатокъ этого рычага состоялъ до сихъ поръ въ томъ, что воздухъ, поднимающій рычагъ, вытекалъ немедленно послѣ того, какъ палецъ оставлялъ клавишу, что производило слишкомъ рѣзкія и шумныя движенія въ механизмѣ. Надо было сохранить быстроту истеченія воздуха и въ то же время уничтожить непріятный шумъ. Баркеру удалось рѣшить вопросъ вполне.

Другое усовершенствованіе состоитъ въ томъ, что въ мурсіискомъ органѣ всѣ музыкальныя средства, всѣ тонкіе оттѣнки звуковъ находятся подъ рукою органиста. Это усовершенствованіе принадлежитъ самому Мерклею. Первоначальное изобрѣтеніе педалей для сочетаній принадлежитъ итальянскимъ мастерамъ; дальнѣйшее же развитіе этой части механизма было совершено въ Англии и потомъ во Франціи. Меркленъ довелъ эти педали до высшей степени совершенства. Посредствомъ восемнадцати педалей мурсіис-

скаго органа, каждая клавиатура можетъ быть соединена произвольно съ каждой изъ трехъ другихъ клавиатуръ, съ двумя изъ нихъ или съ тремя, смотря по желанію органиста. Октавы одной клавиатуры можно сочетать съ октавами другой; въ эти же сочетанія можно включить клавиатуру педалей. Но что особенно отличаетъ новый органъ, такъ это возможность соединить всѣ четыре клавиатуры въ одинъ хоръ, и всѣ эти сочетанія производятся на всѣхъ клавиатурахъ однимъ педальемъ и при томъ почти мгновенно. До сихъ поръ можно было исполнить это *tira-tutto* только на одной клавиатурѣ, а теперь, въ слѣдствіе остроумныхъ соображеній Мерклея, можно дѣлать то же самое на всѣхъ четырехъ.

— Въ Авиньонѣ вышла въ свѣтъ очень замѣчательная книга, названіе которой выписываемъ вполне:

«*Recueil de Noël's composés en langue provençale par Nicolas Saboly, ancien bénéficié et maître de musique de l'église Saint Pierre d'Avignon. Nouvelle édition plus complète et plus correcte que les précédentes. Publiée pour la première fois avec les airs notés, recueillis et arrangés avec accompagnement de piano ou d'orgue par Fr. Séguin. Avignon, Fr. Séguin aîné, 1856. In-4 de L — 87 pages.*»

Или: Собраніе рождественскихъ пѣсенъ, сочиненныхъ на провансальскомъ языкѣ Николаемъ Саболи. Новое изданіе болѣе полное и правильное чѣмъ предъидущія. Издано въ первый разъ съ переложеніемъ пѣсенъ на ноты для фортепiano и органа, Сеганемъ старшимъ. Такого полное названіе сочиненія, котораго съ нетерпѣніемъ ждали всѣ люди, способные оцѣнить эти простодушныя сочиненія, пользующіяся популярностью въ продолженіи двухъ вѣковъ и все-таки исчезавшія мало по малу, по крайней мѣрѣ, относительно своей музыкальной части.

«Труды издателя при достиженіи предположенной имъ цѣли достойны всякой похвалы и дѣлаютъ честь его патриотизму, говоритъ французскій рецензентъ; мы обязаны ему не только за тщательное изданіе текста рождественскихъ пѣсенъ Саболи, но и за огромный трудъ собрать напѣвы ихъ. Благодаря издателю, напечатанныя имъ пѣсни не будутъ болѣе подвергаться вліянію времени, грозившаго имъ совершеннымъ уничтоженіемъ. Мы также обязаны ему за превосходное историческое введеніе, полное учености и интереса. Для обогащенія пѣсенъ замѣчаніями, издатель обращался съ просьбою о содѣйствіи ко многимъ знающимъ людямъ. Историческія замѣчанія написаны Ашаромъ (*Achard*), архивариусомъ Воклюзскаго департамента, Фредерикомъ Мистралемъ (*Mistral*), Кастиль-Блазомъ (*Castil-Blaze*), Жозефомъ Руманилемъ (*Roumanille*) и наконецъ самимъ Сеганемъ; другія замѣчанія, лексикологическія и этимологическія, заимствованы изъ провансальскихъ словарей *Опора* и *Соважа*.»

Вотъ нѣкоторыя свѣдѣнія о Николаѣ Саболи и объ его сочиненіи, начерпнутыя въ ученомъ предисловіи Сеганя и его сотрудниковъ.

Николай Саболи, сынъ Ивана Саболи и Фелизы Меліора (*Méliorat*), родился въ Монте, 1614 года. Родители его были

люди знатнаго рода; Иванъ Саболи былъ консуломъ въ Монте въ 1636 году.

Первоначальное образование Николай получилъ у Авиньонскихъ иезуитовъ, а окончательное въ коллегіи въ Карпентра. Въ этомъ самомъ городѣ, при дворѣ кардинала Александра Биши, была представлена въ 1646 году первая французская опера, «Akébar, roi du Mogol».

Прелатъ Биши, шестнадцатъ лѣтъ занимавшій епископскій престолъ въ Карпентра и любившій искусства, безъ сомнѣнія замѣтилъ музыкальный геній Саболи; онъ старался удержать его при себѣ и потому далъ ему въ 1633 году званіе ректора придѣла Св. Маріи Магдалины при соборѣ de Saint-Siffrein въ Карпентра. Въ 1658 году, Николай Саболи получилъ званіе бакалавра и былъ порученъ авиньонскимъ университетомъ вниманію архіепископа нарбонскаго и епископовъ Нима и Юзе (Usez) съ тѣмъ, чтобы одинъ изъ нихъ предоставилъ ему доходы съ какого нибудь духовнаго мѣста, какъ это всегда дѣлалось для тѣхъ, которые получали ученую степень. Вслѣдствіе того онъ получилъ мѣсто втораго бенефицианта (bénéficiaire) при церкви Св. Петра въ Авиньонѣ. Съ этихъ поръ начала устанавливаться музыкальная извѣстность Николая Саболи, обязаннаго своею славою преимущественно рождественскимъ пѣснямъ, отличающимся изяществомъ и простотою. Впрочемъ Саболи рѣшился издать эти пѣсни только гораздо позже, въ послѣдніе годы своей жизни. Изъ нѣкоторыхъ мѣстъ его переписки, въ манускриптѣ, сохраняющемся въ библіотекѣ Карпентра, можно видѣть, что въ 1655 году Саболи, какъ кажется, занимался сочиненіемъ пѣсенъ только съ цѣлію посылать ихъ своимъ друзьямъ. Пѣсни Саболи издавались маленькими тетрадями въ шесть, восемь, двѣнадцать пѣсенъ и при томъ безъ имени сочинителя. Первая тетрадь была издана Офреемъ (Offray), книгопродавцемъ-издателемъ въ Авиньонѣ въ 1668 году; семь другихъ слѣдовали за первою до 1674 года.

Единственный извѣстный экземпляръ этого изданія находится въ арсенальной библіотекѣ въ Парижѣ; онъ полученъ отъ Герцора де Ла Вальеръ. Новый издатель, Сеганъ, досталъ себѣ вѣрную копию съ этого первоначальнаго текста и присоединилъ еще нѣсколько неизданныхъ пѣсенъ, находящихся въ упомянутой рукописи библіотеки въ Карпентра. Рождественскія пѣсни Саболи отличаются наивностью, добродушіемъ и простотою языка. Напѣвы также носятъ на себѣ печать лобраго стараго времени.

— А. Жіакомелли въ журналѣ La France musicale предлагаетъ фортепیانнымъ мастерамъ новую методу настраиванія фортепیانъ, основанную на истинныхъ началахъ численнаго опредѣленія гаммы. Въ этой новой методѣ средняя величина интерваловъ, чувствительно ровныхъ, образующихъ полу-тонъ, есть число  $\frac{16}{17}$  а пе  $\frac{15}{16}$ , какъ то полагаютъ акустики.

Вотъ вѣрныя числа діатонической и хроматической гаммы: do, (do), ré, (ré), mi, fa, (fa), sol, (sol), la, (la), si, do

1  $\frac{16}{17}$   $\frac{8}{9}$   $\frac{72}{85}$   $\frac{4}{5}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{12}{17}$   $\frac{2}{3}$   $\frac{32}{51}$   $\frac{16}{27}$   $\frac{48}{85}$   $\frac{9}{17}$   $\frac{1}{2}$

$\frac{16}{17}$   $\frac{17}{18}$   $\frac{81}{85}$   $\frac{17}{18}$   $\frac{15}{16}$   $\frac{16}{17}$   $\frac{17}{18}$   $\frac{16}{17}$   $\frac{17}{18}$   $\frac{81}{85}$   $\frac{15}{16}$   $\frac{17}{18}$

Авторъ выводитъ, что единственныя музыкальныя чи-

сла, въ діатонической гаммѣ, потому и въ хроматической, суть первыя числа 1, 2, 3, 5, 17 и что числа 7, 11, 13 исключены изъ музыки, подобно тому, какъ по теоремѣ Гауса тѣже числа означаютъ число сторонъ правильныхъ многоугольниковъ, которые можно вписать въ кругѣ. Если чрезъ x означимъ число сторонъ многоугольника, чрезъ n—какое нибудь цѣлое число и предположимъ, что x означаетъ первое число, то

$$x = 2^n + 1$$

Этой формулѣ удовлетворяютъ числа 1, 2, 3, 5, 17, а 7, 11, 13 не удовлетворяютъ.

Числа, получаемыя по этой формулѣ и превосходящія 17, служатъ для произведенія энгармонической гаммы и высшихъ гаммъ, которыя еще неизвѣстны.

Упомянутая гамма была опредѣлена математикомъ Пюснѣ Wronski, авторомъ книги «La réformatio du savoir humain»; онъ сообщилъ о своихъ вычисленіяхъ уже давно г-ну Труппена и опять недавно графу Камиллу Дюрюту, который въ введеніи къ Esthétique musicale помѣстилъ математическое доказательство этихъ вычисленій.

Ученые, прибавляетъ Жіакомелли, безъ сомнѣнія признаютъ вѣрность началъ и вычисленій знаменитаго математика. Чтоже касается до фортепیانыхъ мастеровъ, то они конечно стумѣютъ найти легчайшій способъ настраивать фортепیانу согласно съ этимъ новымъ численнымъ опредѣленіемъ гаммы.

— Извѣстная пѣвица Борги-Мамо приѣхала изъ Вѣны въ Парижъ и готовится вступить на сцену оперы.

— Изъ новыхъ танцевъ для фортепیانу указываютъ въ парижскихъ газетахъ особенно на слѣдующіе: Souvenir de Paris, полька-мазурка Николая Бронникова; Voeufs et Moutons, кадрили Мюзара; le Carillon de Nancy, галопъ Коста и Ventre à terre, галопъ Гастона де Лиль.

— Въ La France musicale сообщаютъ, что баритонъ Бартолини, ангажированный въ Петербургъ, имѣлъ огромный успѣхъ на театрѣ Сан-Карло въ Лиссабонѣ въ теченіи четырехъ мѣсяцевъ послѣдняго сезона. Послѣдній вечеръ былъ ознаменованъ однимъ изъ тѣхъ успѣховъ, которые оставляютъ неизгладимыя впечатлѣнія. Рукоплесканія, браво и вызовы были такъ многочисленны, что представленіе продолжалось часомъ долѣе обыкновеннаго. Въ продолженіи четырехъ мѣсяцевъ Бартолини участвовалъ въ сорока операхъ.

— Изъ Вѣны пишутъ, что тамъ явилась наконецъ давно ожидаемая новость нынѣшняго италіянскаго сезона. Она называется Guido e Ginevra; текстъ и музыка написаны г-мъ Томмази. Отъ этой оперы никто не ждалъ чего нибудь особеннаго, разумѣется, исключая тѣхъ особъ, которыя думаютъ, что оперная музыка, какъ померанцы, процвѣтаетъ только по ту сторону Альповъ. Однако самыя скромныя ожиданія оказались чрезмѣрными. Сюжетъ заимствованъ изъ сочиненія Скриба «la Peste à Florence», музыка изъ всѣхъ образцовъ новой школы. Тамъ и сямъ безпрестанно встрѣчаются отрывки изъ знакомыхъ оперъ. Исполненіе оперы было совершенно удовлетворительно.

— Въ Кобургѣ, 5 іюня для закрытія придворной сцены передъ вакаціями были исполнены двѣ новыя музы-

кально-драматическія піесы: «Das Luftschiff» мелодраматическая картина съ декламаціей, пѣніемъ солистовъ и хорами, сочиненіе Кавачинскаго; (музыка написана А. Шпетомъ); «Judas Ischarioth», драматическая ораторія въ четырехъ отдѣленіяхъ, сочиненіе Рёрнга, музыка того же А. Шпета. Оба сочиненія замѣчательныя, какъ говорятъ, богатствомъ мелодій и превосходной инструментовкой, заслужили всеобщее одобреніе слушателей. Въ особенности хороши стихи первой піесы; въ ней весьма остроумно проводится параллель между воздухоплаваніемъ и жизнью. Не менѣе того прекрасенъ текстъ второй піесы. Какъ та, такъ и другая будутъ впоследствии повторены. Въ заключеніе надо сказать, что концертмейстеръ Шпетъ нѣсколько лѣтъ назадъ написалъ и издалъ еще двѣ ораторіи: «Petrus» и «Lazarus»; оба сочиненія замѣчательны и стоятъ того, чтобы ихъ рекомендовать.

## РУСАЛКА,

### ОПЕРА А. С. ДАРГОМЫЖСКАГО.

(Продолженіе \*).

Когда намъ извѣстенъ предметъ, извѣстна поэтическая задача художественнаго произведенія, это намъ уже даетъ объ немъ нѣкоторое понятіе, по еще очень слабое, очень неопредѣленное, потому что одинъ и тотъ же предметъ можетъ быть выраженъ въ данпомъ искусствѣ съ безчисленно-разныхъ сторонъ. Но уже гораздо ближе къ дѣлу, будетъ, гораздо болѣе опредѣлительно для идеи «a priori» — если мы узнаемъ какому времени, какой націи, какой школѣ принадлежитъ художникъ.

Произведенія талантовъ самыхъ оригинальныхъ, самобитныхъ никогда не лишены болѣе или менѣе близкаго, семейнаго сходства съ другими произведеніями соплеменныхъ имъ художниковъ или, вѣрнѣе, художниковъ одной съ ними школы (хотя бы и разныхъ націй). Талантъ художника зависитъ, конечно, отъ врожденнаго дарованія, но *столько же* зависитъ отъ той почвы, на которой, возросъ т. е. отъ тѣхъ впечатлѣній, которыми художникъ былъ окруженъ съ дѣтства, отъ тѣхъ образцовъ, которые избралъ себѣ, по обстоятельствамъ и по внушенію вкуса, т. е. по инстинктивному, еще бессознательному влеченію самой художественной природы своей.

По этому сужденію о данномъ произведеніи искусства никакъ не должно быть изолировано отъ понятій о той средѣ, къ которой произведеніе принадлежитъ.

Преимственность направленія, родство одного произведенія къ другимъ, близкимъ къ нему по времени, мѣсту и вкусу художника, важна въ искусствѣ звуковъ, быть можетъ, болѣе нежели въ другихъ, потому что оно *непосредственно* выходитъ изъ души художника, заключаетъ въ себѣ болѣе чисто-психическихъ элементовъ, не имѣя такой явственной опоры во внѣшней природѣ — какъ искусства пла-

стическія, и такой опоры въ умственно-разсудочной сферѣ жизни — какъ поэзія.

Вліяніе, «ближайшихъ» образцовъ очевидно, осязательно въ твореніяхъ первѣйшихъ въ свѣтѣ музыкальныхъ гениевъ. Ни Бахъ, ни Глюкъ, ни Моцартъ не были бы «Бахомъ», «Глукомъ» и «Моцартомъ», еслибъ съ тою же самою гениальною организаціею родились не тамъ и не въ то время, гдѣ и когда *подготовлено* для нихъ было поле ихъ великой дѣятельности.

И гениальнѣйшіе художники — въ томъ числѣ даже Бетховенъ, *начинали* свое поприще съ того, что стремились какъ можно ближе подойти въ произведеніяхъ своихъ къ тѣмъ мастерамъ, которыхъ стилю, которыхъ «идеалу» сочувствовала ихъ художественная организація.

По всему этому, понятіе «школы» какъ направленія, какъ стиля въ искусствѣ болѣе или менѣе ясно, опредѣлительно высказавшееся въ данную эпоху и въ данной землѣ — одно изъ главнѣйшихъ во всей музыкальной критикѣ.

Несмотря на такую важность этого понятія, оно еще весьма неудовлетворительно разработано.

Чтобы не отдаляться отъ главнаго предмета, останемся въ предѣлахъ одной «оперной» музыки.

Въ отношеніи ея (какъ мнѣ случалось уже говорить въ Вѣстникѣ, когда я разбиралъ «Сѣверную Звѣзду») — между людьми писавшими по части музыкальной критики господствующее убѣжденіе было чуть не до нашего времени, что въ оперной музыкѣ только два стиля, только двѣ школы — *итальянская*, которой главный представитель — Россини (въ исторіи музыки гг. рецензенты были не сильны и брали только то, что «поближе» подъ рукою) — и *нѣмецкая*, въ которой представители — Моцартъ, Веберъ, Шпоръ и (представители, какъ видите, слишкомъ различные другъ отъ друга) Спонтини и Мейерберъ. Характеромъ итальянской школы почитали исключительное преобладаніе *мелодіи*; характеромъ нѣмецкой — исключительное преобладаніе *гармоніи*, и — дѣло съ концомъ.

Только весьма недавно стали ясно различать третью, весьма важную въ исторіи искусства, весьма-ясно опредѣлившуюся школу — *французскую*, которую казалось бы во все нельзя было смѣшать ни съ итальянской ни съ нѣмецкой (хотя она какъ средняя, и имѣетъ нѣкоторыя общія съ ними стороны). «Преимственность» во французской школѣ весьма легко прослѣдить: въ серьезной оперѣ — Дулли, Рамо, великій Глюкъ, Мегюль, Керубини, Спонтини, Россини (въ В. Теллѣ), Оберъ (въ Фенелѣ и Густавѣ), Мейерберъ, Галеви. Въ комической оспователь: *Гретри*, потомъ современники его Мопсиньи, Филидоръ; нѣсколько позже: Николо Изуаръ, Мегюль, Боальдѣ, потомъ *Оберъ*, Герольдъ, Галеви, Адапъ и цѣлый легіонъ другихъ подражателей Обера.

Отличительные признаки французской школы: стремленіе къ ясной декламаціи въ возможно-большей эффектности (пикантности) ритма и оркестровки.

Но въ искусствѣ, какъ во всей жизни человѣчества, одно явленіе состоитъ въ неизмѣнной связи съ другимъ,

\* См. № 26.

имѣетъ свое вліяніе на другихъ, а вмѣстѣ испытываетъ на себѣ и ихъ вліяніе.

Такъ и школы оперной музыки не возникли рѣшительно сами по себѣ и *никогда* не существовали безъ взаимнаго вліянія другъ на друга.

Гретри — Французъ (Бельгіецъ), но учился въ Италіи, идеальнымъ образцомъ себѣ избралъ музыку Перголезе (который писалъ маленькія комическія оперы — родъ тогда только что возникшій). Явленіе итальянскихъ формъ мелодій не могло «отчасти» не отразиться въ музыкѣ Гретри.

Моцартъ былъ воспитанъ «преимущественно» на итальянской музыкѣ (время Гассе, Юмелли), но слышалъ оперы Глука. Стилъ этихъ оперъ открылъ гениальному молодому музыканту совершенно-новыя стороны искусства и онъ прямо подражалъ *Глуку* въ своемъ Идоменеѣ, также во многихъ «серіозныхъ» мѣстахъ Дон-Жуана и Волшебной Флейты.

Керубини былъ много лѣтъ современникомъ Гайдну и былъ очарованъ его симфоніями, прелестями его контрапункта и инструментовки, тогда еще «новыми» въ искусствѣ. Музыка Гайдна и Моцартовыхъ оперъ не могла не оставить глубокихъ слѣдовъ въ громадномъ талантѣ Керубини.

Всесвѣтное господство блестящей и чудно-красивой Россиневой музыки не могло не пѣнить *всѣхъ* современныхъ ему композиторовъ (не прямо-враждебныхъ его направленію, какъ нѣкоторые Нѣмцы) и вотъ уже въ Боальдье — вліяніе *оркестровки* и нѣкоторыхъ *пріемовъ* Россини весьма замѣтно, а въ музыкѣ Обера «россинизмъ» отражается на всемъ и иногда въ полной силѣ.

Художникъ всегда *впечатлителенъ* по своей натурѣ (иначе бы и не могъ быть художникомъ). Натура эта стремясь къ возможно-лучшему, по своему идеалу, — даже безъ яснаго сознанія, непремѣнно пользуется *всѣмъ* хорошимъ, что встрѣчаетъ въ другихъ и это чужое, силою собственнаго таланта обращаетъ въ *свое*.

Все дѣло только въ степени поэтической искренности и въ оригинальной смѣлости собственнаго таланта.

Въ избраникахъ, это усвоеніе чужаго, — благороднѣйшій эклектизмъ, который сближаетъ, сродняетъ элементы искусствъ разрозненные, придаетъ искусству возможность высшаго его расцвѣта. Такъ въ несравненномъ *Моцартѣ*, въ которомъ слились всѣ бывшіе до него стили въ музыкѣ, не повредивъ собственно-Моцартовской, Рафаэлевской, красотѣ.

Въ артистахъ, на которыхъ печать поэтическаго творчества оттиснута слабѣе, несравненно-слабѣе, въ которыхъ побудительныя силы не поэзія, а расчетъ, — стремленіе къ эклектизму даетъ въ результатѣ не химическое сліяніе разныхъ стилей въ одинъ, а «механическое» сопоставленіе «разныхъ» музыкъ, очень непохожихъ одна на другую. Выходитъ смѣсь весьма не-эстетическая, настоящее арлекинское платье. Такъ въ операхъ Мейербера.

При вопросѣ объ отдѣльныхъ школахъ драматической музыки, слѣдовательно, никогда не должно терять изъ виду этого взаимнаго проникновенія одного стили другимъ, этого взаимнаго вліянія каждой школы на остальные.

Рѣзкое отдѣленіе оперной музыки *нѣмецкой* отъ оперной музыки *итальянской* основалось на томъ различіи, что въ одной изъ этихъ школъ композиторы ищутъ прежде всего правды выраженія, вѣрности смысла музыкальнаго, а въ другой ищутъ мелодической красоты, которой, въ соединеніи съ условіемъ виртуозности пѣнія, зачастую жертвуютъ условіями драматизма въ общемъ направленіи и во всѣхъ подробностяхъ оперы.

Это очень старая и очень знаменитая въ исторіи музыки борьба между глукистами и пичипистами, повтореніемъ которой была борьба между веберистами и россинистами, а въ новѣйшее время между вагнеристами и анти-вагнеристами.

Но кромѣ того что Глукова музыка никакъ не можетъ принадлежать нѣмецкой школѣ, замѣтите, что рѣзкость различія существовала и существуетъ болѣе въ *принципахъ*, нежели на самомъ дѣлѣ. Оттого только въ такихъ художникахъ, которые поставили себѣ цѣлью рѣшительное преднамѣренное «преобразование» искусства, т. е. только въ Глукѣ и въ наше время въ Вагнерѣ замѣтно постоянное стремленіе къ своему *идеалу*, безъ малѣйшей поблажки, уступки противоположному направленію. Во всѣхъ почти остальныхъ композиторахъ, мѣстами мелькаетъ служеніе инымъ цѣлямъ, несогласное съ главнымъ направленіемъ школы, къ которой художникъ принадлежитъ.

Такъ въ очень многихъ мѣстахъ оперъ Россини, даже чисто-итальянскихъ, можно найти прямое стремленіе къ *правдѣ* драматизма, совершенно въ духѣ Моцарта.

Такъ въ новѣйшее время Верди прямо подражаетъ Мейерберу въ стремленіи къ драматизму, въ мелодраматическихъ эффектахъ и во многихъ пріемахъ оркестровки, угождая между тѣмъ «итальянскому вкусу» площадною плоскостью своихъ мелодій и рутинною ихъ выкройкою, совершенно требованіямъ пѣвцовъ.

Такъ съ другой стороны въ лучшихъ партитурахъ безсмертнаго Моцарта, какъ пятна въ солнцѣ, встрѣчаются «аріи съ вокализмами» написанными для виртуозовъ («*Il mio tesoro*») и послѣдняя арія Д. Анны въ Д. Жуанѣ; обѣ аріи Царицы Ночи въ Волшебной Флейтѣ).

Даже въ Веберѣ, столько оригинальномъ, столько далекомъ отъ итальянскаго операго вкуса, можно найти (особенно въ Оберонѣ) многія уступки виртуозности исполнителей.

Ясное, опредѣлительное разграниченіе школъ существуетъ только въ «идеалѣ», а не фактически.

Опера Бетховена «Фиделіо» безъ всякаго сомнѣнія принадлежитъ къ *нѣмецкой* школѣ, составляетъ даже одинъ изъ *типовъ* этой школы, между тѣмъ невозможно не видѣть въ этой оперѣ большаго вліянія оперъ *Керубини*, котораго именно за оперы Бетховенъ ставилъ чрезвычайно высоко. А Керубини ужъ никакъ не Германецъ и оперы его никакъ не *нѣмецкія*.

Кромѣ такой фактической неразграниченности, слытности самыхъ стилей, ясному понятію о школахъ вредитъ недостаточная опредѣлительность въ понятіи нѣскольکو смежномъ. Я разумѣю: элементъ *народности* въ музыкѣ.

Слово «народность», въ примѣненіи къ музыкальному искусству имѣетъ три значенія весьма различныя, но еще довольно часто смѣшиваемыя. А именно:

1) Значеніе *національности* сообразно тому, какой націи, какой землѣ принадлежитъ художникъ.

2) Значеніе *народности*, какъ *популярности*, въ зависимости отъ публики, на которую рассчитываетъ художникъ, и отъ характера его таланта.

3) Значеніе *національности* же, въ смыслѣ *мѣстнаго колорита*, сообразно сюжету музыки.

Первая изъ этихъ категорій совпадаетъ почти совершенно съ понятіемъ «школа», т. е. стиль музыки, какъ онъ выработался въ данную эпоху у даннаго народа. Собственно — національность въ тѣсномъ смыслѣ слова не имѣетъ столько важнаго значенія въ музыкѣ, какъ въ литературѣ, напримѣръ, во 1-хъ потому, что музыка—искусство космополитное, такъ какъ органомъ своимъ имѣетъ поэтическій языкъ болѣе или менѣе доступный всѣмъ образованнымъ народамъ, во 2-хъ потому, что мы видимъ безпрестанные примѣры, какъ композиторы, изъ расчетовъ или по влеченію художественной природы, болѣе или менѣе отклоняются отъ своей природной національности, а иногда и совсѣмъ оставляютъ ее въ сторонѣ, чтобы служить подъ чужими знаменами.

Такъ Керубини и Спонтини, родившись Итальянцами, оставили композиторскую рутину своихъ соплеменниковъ и перешли къ серіозному направленію, проложенному Глюкомъ.

Такъ Мейерберъ, Еврей, родившійся въ Германіи, соученикъ Вебера, послѣ нѣсколькихъ юношескихъ опытовъ въ духѣ нѣмецкой школы, покинулъ это направленіе и сталъ прямо подъ знамена Россини. Потомъ, опять по слѣдамъ Россини же, оставилъ Италію для Парижа.

По этому въ музыкѣ не столько важно кто композиторъ родомъ, Французъ, Нѣмецъ или Итальянецъ, какъ то, для какого народа и въ духѣ какой «школы» онъ пишетъ. Но, разумѣется, что «совершенно» отказаться отъ своей національности невозможно. Она будетъ проглядывать неволью изъ подъ другихъ элементовъ, если чуть съ ними разнорѣчить. Мейерберовы «итальянскія» оперы (*Crociato* и др.) при всемъ ловкомъ «копированіи» россинизма, вовсе не такъ откровенно, искренне-итальянскія, какъ оперы какогонибудь гораздо менѣе даровитаго композитора, но природнаго «Итальянца», напримѣръ, какогонибудь Пачини и т. д.

Въ Спонтини, при всей серіозности Глюковскаго направленія, проглядываетъ оборотъ мелодіи чисто — итальянскій. Россини и въ Теллѣ, и въ Графѣ Ори, писанныхъ для Парижа и въ требованіяхъ французской школы, остался во многомъ самъ собою.

Значеніе народности, какъ *популярности*, музыка получаетъ отъ соединенія многихъ причинъ, иногда чисто случайныхъ (какъ и самый *успѣхъ* произведенія въ публикѣ). Что популярность вовсе не то, что національность и не то что мѣстный колоритъ, можно видѣть изъ многихъ примѣровъ. Фрейшюцъ, опера чисто — національно — нѣмецкая и слѣдалась въ высшей степени «популярна».

Другая опера того же Вебера, Эврианта, не менѣе *типически-нѣмецкая* какъ и Фрейшюцъ, популярности не имѣла никакой.

Въ Вильгельмѣ-Теллѣ Россини много мѣстныхъ швейцарскихъ мотивовъ, но опера эта никогда и нигдѣ не имѣла популярности; она написана въ духѣ «французской» школы, совершенно въ томъ же духѣ какъ «Нѣмая въ Портичи» Обера, но въ «популярности» никогда съ Оберовою оперою и въ сравненіи идти не могла.

Чтобы перейти къ нашимъ, какой напѣвъ изъ оперныхъ пользуется на Руси такою популярностью какъ «Заходили чарочки по столику» или «Ужъ какъ вѣтъ вѣтерокъ?» Но слѣдуетъ ли изъ этого, что эти мелодіи *болѣе-національны*, нежели многія мелодіи изъ «Жизни за Царя», которыя очень любимы, но далеко не такъ «популярны?»

И такъ, популярность особенное качество, скорѣе случайное, по крайней мѣрѣ такое, за которымъ, какъ за элементомъ *успѣха*, композиторъ не долженъ особенно гоняться. Въ «идеалѣ» опернаго стиля это качество входить не должно, потому что расчетъ именно на это качество можетъ чрезвычайно — опошлить стиль. Но съ другой стороны элементъ популярности очень «желателенъ» для композитора и *можетъ* не вредить дѣлу (доказательствомъ — многія гениальныя мелодіи изъ Волшебной Флейты, въ высокой степени изящныя и чрезвычайно популярныя). Стоитъ только помнить, что слушатели оперы — *масса* публики, и что размѣръ театральной музыки не допускаетъ формъ слишкомъ дробныхъ и сложныхъ. Оперная музыка должна быть *проста* и постоянно красива, тогда будетъ и общедоступна, слѣдовательно, популярна.

Остается слово *національность* въ третьемъ значеніи, какъ *мѣстный колоритъ*.

Этотъ элементъ введенъ въ оперную музыку уже Моцартомъ въ его «*Entführung aus dem Serail*» гдѣ употреблена турецкая музыка (большой барабанъ, тарелки, треугольникъ), вездѣ, когда Турки на сценѣ. Но Моцартъ, исключая этого особеннаго случая, никогда не гонялся за соблюденіемъ тонкихъ оттѣнковъ мѣстнаго колорита. Въ Фигаро и Дон-Жуанѣ дѣйствіе въ Испаніи — но «испанскаго» колорита въ музыкѣ не отыскать. Колоритъ «южный» есть, но дѣйствіе могло происходить и въ Неаполѣ и въ Венеціи, и въ южной Германіи — разница въ музыкѣ не была бы замѣтна.

Въ Дон-Жуанѣ былъ чудесный случай для введенія мѣстнаго колорита — сцена бала, съ участіемъ поселянъ. Тутъ могли быть разныя хоты, болеро, фанданго, но Моцартъ не воспользовался этимъ случаемъ, а написалъ танцы въ современномъ ему и чисто-нѣмецкомъ вкусѣ (менуэтъ, аллемандъ, вальсъ).

Уже гораздо послѣ Моцарта, Веберъ первый сталъ *чрезвычайно* заботиться о мѣстномъ колоритѣ, потому-что оригинальность колорита и пейзажность особенно отвѣчали многимъ сторонамъ его чуждаго самобытнаго таланта.

Съ легкой руки Вебера и Боальдье, который въ своей «*Dame blanche*» очень счастливо воспользовался шотландскими мелодіями, переимчивые Французы воспользовались

«мѣстнымъ колоритомъ» какъ эффектно повизпою и вотъ, мало по малу, «національность» колорита вошла въ непремѣнные условія современнаго опернаго стиля.

Здѣсь пишется не исторія оперы, потому довольно будетъ этихъ краткихъ намековъ. Примѣры карикатурнаго преувеличенія національнаго элемента вѣтъ памятны. Во многихъ операхъ, даже знаменитыхъ, отпимите «костюмъ музыкальный» и не останется ровно ничего.

Слѣдуетъ ли поставить неизмѣннымъ закономъ для оперы, что если на сценѣ — Норвежцы, то они должны пѣть по образцу «норвежскихъ мелодій», а если Турки, то по образцу турецкихъ, если Греки, то по образцу греческихъ (хотя ни Турки, ни новѣйшіе Элліны народъ вовсе не музыкальный)? Слѣдуетъ ли жертвовать «мѣстному колориту» красотой музыки? — Вопросы, на которые отвѣчать не трудно.

Только надобно замѣтить, что есть, то есть! — Что уже внесено въ искусство, получило въ немъ гражданство, живетъ въ немъ и во многихъ случаяхъ прибавляетъ нѣкоторую освѣжительную красоту, тому противиться не будетъ ни одинъ истинный художникъ. Все дѣло только въ томъ, какъ помирить это требованіе съ общимъ идеаломъ, который живетъ въ душѣ художника.

Современный намъ композиторъ съ талантомъ *не можетъ* сдѣлать грубыхъ промаховъ противъ мѣстнаго колорита, не заставитъ итальянскихъ мужиковъ распѣвать русскія пѣсни, ни русскихъ мужиковъ распѣвать итальянскія аріи, точно такъ какъ въ современной намъ постановкѣ на сцену античной трагедіи — греческіе герои не ходятъ болѣе во французскихъ кафтанахъ и нанудренпыхъ наркахъ.

Но костюмъ и мѣстный колоритъ еще не *главное*. Глукъ умѣлъ быть великимъ и при ходульномъ, риторическомъ текстѣ, умѣлъ выразить Орфея и Альцесту, хотя «Орфей» въ одной сценѣ хочетъ «заколоться шпагою и амуръ удерживаетъ его», а Альцеста въ обморокѣ падаетъ на «канapé». (Такъ все это означено въ партитурахъ).

Рафаэль и современные ему живописцы на каждомъ шагу грѣшили противъ мѣстнаго колорита въ своихъ библейскихъ и историческихъ сюжетахъ.

Орасъ Верне въ тѣхъ же библейскихъ сюжетахъ не сдѣлалъ, можетъ быть, ни одного, даже микроскопическаго промаха или анахронизма, но — не Рафаэль!

Такія общія понятія о *школахъ* въ оперной музыкѣ и о *національности* какъ современномъ условіи я считалъ необходимымъ для того, чтобъ перейти къ современному направленію оперной музыки у насъ въ Россіи.

Если мы представимъ себѣ «а ргіогі» школу оперной музыки, возникшую *теперь*, — недавно, на нашемъ вѣку, то по законамъ прогресса отъ такой школы въ правѣ ожидать, конечно, что въ ней *электтически соединятся* *многій лучшія стороны ея предшественницъ*, что въ ней будетъ и драматическая правда на столько же, какъ въ школахъ французской и нѣмецкой, что въ ней будетъ мелодическая ясность и нѣвучестъ Итальянцевъ, серіозность мысли, умъ и глубина контрапунктной разработки, какъ въ школѣ нѣмецкой, и все это подъ условіемъ чего-то особеннаго, своего,

индивидуальнаго, въ зависимости отъ «новой,» свѣжей почвы музыкальной.

Этотъ идеалъ довольно близокъ къ осуществленію своему въ школѣ *славянской*.

Вообще въ музыкѣ, не раздѣляя ея областей (оперы, симфоніи, камерной музыки, фортепیانной и т. д.), элементъ славянскій началъ проявляться впервые и чуть-чуть во многихъ произведеніяхъ Гайдна, потомъ уже явственнѣе у Бетховена (особенно въ трехъ квартетахъ ор. 59, посвященныхъ графу Разумовскому и во многихъ фортепیانныхъ сонатахъ).

Особенности славянскихъ оборотовъ мелодіи и модуляцій выступили совѣтъ явственно для всей Европы въ твореніяхъ Шопена. Его созданія, хотя и болѣзненные, хотя и ограниченныя областью исключительно фортепیانной музыки, иногда мягкой, именно со стороны «славянскихъ» формъ, имѣютъ необыкновенно важное значеніе въ искусствѣ, столько же какъ со стороны гениальной вдохновенности, глубокой «искренности» производительной силы.

Въ Гайднѣ и въ Бетховенѣ «славянизмъ» являлся проблесками, въ видѣ исключенія. Постоянно разрабатывать такія формы могли только *природные Славяне*, потому что самобытность этихъ формъ, еще повыхъ въ искусствѣ, близко связана съ элементами національности въ прямомъ и строгомъ значеніи слова.

У многихъ народовъ существуютъ оригинальные народные напѣвы и въ этихъ напѣвахъ всегда кроется *живительная сила* для композиторовъ. Надобно только умѣть пользоваться данностями. Тамъ, гдѣ «пѣсенный» элементъ, какъ у «славянскихъ» племенъ, весьма значительнъ, есть надежда на богатое, самобытное развитіе «новыхъ» сторонъ искусства.

И все это уже не предположеніе. Уже явились композиторы, которые подобно Шопену, разрабатываютъ славянскій элементъ, по въ другихъ областяхъ музыки. Шопеномъ не затронутыхъ, въ музыкѣ *вокальной*, для компаты, для концерта и для театра. Я говорю о М. И. Глинкѣ, С. Моношко, А. С. Даргомыжскомъ и нѣкоторыхъ другихъ. Ихъ музыка въ любомъ произведеніи носитъ на себѣ ясную печать «славянизма», оттого проникнута оригинальностью, въ сравненіи съ музыкальными сочиненіями остальной Европы. Въ ихъ музыкѣ есть свой, самобытный характеръ, не похожій ни на нѣмецкій, ни на французскій, ни на итальянскій.

Но въ стилѣ славянскихъ композиторовъ есть, разумѣется, много индивидуальнаго различія. С. Моношко, какъ уроженецъ польскихъ провинцій и ученикъ Эльснера, бывшаго наставникомъ и Шопена, непосредственно ближе къ Шопеновскимъ формамъ. М. И. Глинка и А. С. Даргомыжскій, какъ *Русскіе*, несравненно ближе къ элементамъ собственно-русскихъ напѣвовъ, но въ произведеніяхъ М. И. Глинки отражается вліяніе съ одной стороны чисто-итальянской школы, сообразно лирическому характеру, преобладающему въ этомъ композиторѣ, съ другой стороны въ обработкѣ, вліяніе не столько Нѣмцевъ, сколько Керубини. Въ А. С. Даргомыжскомъ — итальянизма почти и слѣдовъ нѣтъ, но очень замѣтно вліяніе образцовъ француз-

ской школы и даже съ той стороны, которой М. И. Глинка не касался, со стороны легко-комического стиля.

Какъ о представителяхъ «славянскаго» стиля слѣдуетъ говорить только объ этихъ трехъ композиторахъ, потому что въ нихъ талантъ уравновѣшенъ съ техническимъ знаніемъ дѣла.

Много другихъ композиторовъ писали вокальную музыку въ русскомъ родѣ для компаты, и даже для сцены съ необыкновеннымъ талантомъ. Варламовъ, Алѣевъ, и особенно Верстовскій въ высокой степени замѣчательны по *мелодической* сторонѣ, но разработки въ ихъ произведеніяхъ почти пѣтъ, а такъ какъ «контрапунктное» направленіе, *само-собой* сдѣлалось уже одною изъ принадлежностей славянской школы, то произведенія русскихъ «мелодистовъ» не могутъ стоять въ первомъ ряду, когда дѣло идетъ о развитіи стиля.

И такъ, еще разъ, что составляетъ характеръ «славянской» школы?

Своеобразность въ мелодіи, въ ритмѣ, въ каденцахъ и гармонизаціи (ясное различіе отъ музыки пѣмецкой, французской и итальянской), богатство гармонической разработки (но безъ германской сухости и туманности) и постоянное стремленіе къ правдѣ въ выраженіи, недопускающее (кромѣ весьма рѣдкихъ исключеній) служенія цѣлямъ виртуознымъ и, по серіозности направленія, далекое отъ всѣхъ плоскихъ и мишурныхъ эффектовъ.

Ясно, что примѣненіе «такого» стиля къ операмъ могло дать жизнь произведеніямъ въ высокой степени замѣчательнымъ, которыя только по случайнымъ, невыгоднымъ обстоятельствамъ остаются и можетъ быть надолго еще останутся неизвѣстными и неощущенными на Западѣ.

Говоря о характерѣ русской оперной школы, нельзя не пожалѣть прежде всего, что характеръ этотъ, при всей опредѣлительности «пачалъ» своихъ, еще не установился какъ слѣдуетъ, еще находится въ періодѣ «колебанія и броженія».

Виною этому слишкомъ ограниченное количество оперъ, написанныхъ въ этомъ стилѣ. Можно сказать, что опъ только что пачался (хотя существуетъ уже два десятка лѣтъ).

Первое произведеніе этого стиля въ оперномъ родѣ была большая, оригинальная опера М. И. Глинки «Жизнь за Царя», — эпоха въ исторіи русскаго музыкальнаго искусства.

До этой оперы на русской оперной сценѣ были благородныя попытки Кавоса, который, оставаясь въ предѣлахъ итальянской рутины, хотѣлъ приспособить свой оперный стиль къ требованіямъ «русской» публики. Многое ему удалось, но общій стиль остался не-русскимъ.

Съ другой стороны явились народныя оперы А. Н. Верстовскаго, чрезвычайно богатые «мелодичностью» и притомъ истинно-русскою, но не достигающія опернаго идеала по недостаточной обработкѣ, по приѣмамъ слишкомъ поверхностнымъ, по отсутствію многихъ сторонъ, необходимыхъ для опернаго стиля.

Въ оперѣ «Жизнь за Царя» въ первый разъ (и, разумѣется, не *преднамеренно* со стороны автора) выступилъ славянской оперный стиль во всеоружіи.

Сюжетъ изъ русскаго крестьянскаго быта, и притомъ сюжетъ патріотическій, вызывалъ напѣвы сколько можно болѣе близкіе къ нашимъ народнымъ пѣснямъ. Национальность направленія всей музыки обозначилась сама собою. Русскій крестьянскій элементъ надо было уравновѣсить другимъ элементомъ, но какой же былъ этотъ другой? Польскій, слѣдовательно «опять» славянской и вызывавшій *прямо* Шопеновскія формы.

Все это, и конечно, прежде всего, огромное дарованіе автора, способствовало, чтобъ сдѣлать первую его оперу типомъ «новаго» опернаго стиля, родоначальницею русскихъ оперъ.

Весь поворотъ оперы былъ задуманъ авторомъ въ самомъ широкомъ, серіозномъ стилѣ; слѣдовательно онъ избралъ форму «сплошной» оперной музыки, т. е. безъ разговорныхъ промежутковъ, но и безъ такпхъ речитативовъ, которые существуютъ въ итальянскихъ комическихъ операхъ, подъ названіемъ *recitativi secchi* (— речитативы «сухіе» — они и дѣйствительно сухи и скучны). Интегральная слитность речитативовъ, разнообразно акомпанируемыхъ оркестромъ съ пѣвучею, плавно текущею музыкою представляетъ порядочную трудность. Но образцы въ этомъ родѣ Глинка имѣлъ уже въ операхъ Глука, въ Эвриантѣ Вебера, въ операхъ Спонтини и, пожалуй, Мейербера. Вообще большія пятиактыя оперы повѣйшей французской школы, много имѣли вліянія на планъ обѣихъ оперъ М. И. Глинки, точно также какъ въ «фактурѣ» прямо видно вліяніе Керубини \*).

Вторая опера М. И. Глинки «Русланъ и Людмила», по многому была уже не такъ удачна. Выборъ сюжета былъ счастливъ, но весь планъ оперы очень необдуманъ, целовко слаженъ. Либретто, какъ я уже замѣчалъ, не выдержитъ и самой спсходительной критики; всѣ сцены (начиная со 2-го акта) разрозненны, лишены дѣйствія, драматическаго интереса, ведены холодно, вяло, оттого и вся опера въ высокой степени замѣчательная, какъ музыка, *какъ партитура*, весьма неудовлетворительна *какъ опера*, т. е. на сценѣ.

И музыкѣ этого произведенія можно сдѣлать многіе упреки, особенно со стороны мѣстнаго колорита, которому композиторъ придалъ уже слишкомъ много важности. Кромѣ древне-славянскаго характера, композиторъ, для разнообразія, ввелъ много эпизодовъ восточныхъ и, въ ущербъ единству, слишкомъ остановился на этихъ эпизодахъ.

Но, кромѣ чудесныхъ, оригинальныхъ красотъ музыки и эта, несомнѣнно удавшаяся опера чрезвычайно замѣчательна съ критической стороны \*\*).

\*) Г. Ростиславъ, въ своемъ разборѣ Руслана (въ первой статьѣ, Свѣ. Пчела, № 118) говоритъ: «во избѣжаніе речитативовъ съ итальянскими формулами, которые въ устахъ Русскаго чловѣка, показались бы весьма неумѣстными, Глинка *придумалъ замѣнить* ихъ мелодичными фразами, тщательно обработанными какъ въ вокальной партіи, такъ и въ оркестрѣ». Зачѣмъ же было Глинкѣ «придумывать» то, что уже *было придумано* въ концѣ прошлаго вѣка?! Оставалось только приложить Гзуковскую методу къ требованіямъ русской школы.

\*\*) Въ вышеприведенной статьѣ, г. Ростиславъ находитъ, что первая опера М. И. Глинки будто бы «не *положила* прочнаго основанія національной русской драматической музыки, потому что и самъ Глинка уклонился отъ указаннаго имъ пути». Въ чемъ это уклоненіе, г. Ростиславъ оставилъ въ тайнѣ, потому что далѣе говорить только о формѣ русскихъ речитативовъ (слитныхъ съ остальной музыкой), но эта же

Исключая немногих мѣстъ (въ 1-мъ и 5-мъ актахъ) собственно русскихъ, «народныхъ» напѣвовъ почти нѣтъ въ этой оперѣ, между тѣмъ въ цѣломъ произведеніи слышна музыка особая, славянская, свой особый стиль. Такимъ образомъ ясно обозначилось, что «національность» музыки никакъ не привязана къ сюжету, не состоитъ въ копированіи и обработкѣ народныхъ пѣсенъ (какъ думаютъ и даже печатаютъ иные «знатоки»).

Музыка Глинки, что бы онъ ни писалъ, на какой угодно сюжетъ — всегда будетъ *русскою* музыкою, потому что онъ Русскій и талантъ въ немъ такъ самобытенъ, что выливается въ оригинальныя, своеобразныя формы, отчасти родственныя Шопеневскимъ, отчасти эклектическія.

Однако все же въ «Руслапѣ» сюжетъ «русскій» и музыка поставлена въ сильную зависимость отъ «мѣстнаго» колорита.

Въ другихъ, дальнѣйшихъ операхъ такой композиторъ, какъ М. И. Глинка, и не привязываясь на столько къ мѣстнымъ краскамъ, сумѣлъ бы сохранить все особенности своего стиля.

Съ огромною силою таланта, при опытности, ему легко было бы избѣжать и нѣкоторой монотонности и «мрачности», которая, по необходимости, тяготѣетъ надъ музыкою «Жизни за Царя» и нѣкоторой лишней «барочности» въ Руслапѣ. (Я здѣсь не разбираю оперъ М. И. Глинки, потому и не говорю о степени драматичности въхъ, о перевѣсѣ въ нихъ лирическаго элемента и т. д. Здѣсь идетъ рѣчь только о стилѣ оперы, для котораго двумя произведеніями Глинки проложена такая широкая дорога).

Но... послѣ двухъ оперъ, М. И. Глинка не написалъ для сцены ни одной ноты!

Между тѣмъ и другихъ продолжателей дѣла, такъ успешно начатаго, не появлялось.

С. Монюшко, развиваясь самостоятельно, писалъ оперы, но онѣ остаются еще въ его портфель. Судя по превосходнымъ отрывкамъ изъ его «Галька» (Halka), у него замѣтна чрезвычайная способность именно къ драматическому роду.

Авторъ «Русалки», также какъ и М. И. Глинка, началъ свое композиторское поприще мелкими вокальными піесками, (пѣнями, пѣсенками, романсами), гдѣ ярко выказался необыкновенный талантъ. Но вскорѣ, еще въ очень молодыхъ годахъ, композиторъ принялся за большую оперу на сюжетъ «Эсмеральды». Либретто было совсѣмъ готово въ сочиненіяхъ В. Гого, такъ какъ авторъ «Notre-Dame de Paris» самъ передѣлалъ этотъ романъ въ видѣ оперы для одной парижской «компанистки» Louise Bertin. Искушеніе, значить, было велико для молодого музыканта, очарованнаго тогда литературною піеколою «юной Франціи» и — соответствующими ей операми Мейербера и Галеви.

Всею свое время.

самая форма во всей неприкосновенности и въ «Руслапѣ». Но г. Ростиславъ очень часто восклицаетъ «следовательно» или «по вышесказаннымъ причинамъ», когда еще вовсе не изложилъ никакихъ причинъ, и не сдѣлалъ *первой* половины слагаема, изъ котораго дѣлаетъ свой выводъ.

Теперь А. С. Даргомыжскій, по многимъ причинамъ, не выбралъ бы сюжетомъ оперы — Эсмеральду.

Первая опера композитора очень замѣчательна, какъ юнопеская попытка, и поставленная на сцену много лѣтъ спустя, послѣ написанія, даже имѣла успѣхъ. Но олимпъ изъ главнѣйшихъ недостатковъ ея — неопредѣленность стиля. Замѣтно прямое подражаніе Мейерберу и Галеви, а мѣстами прорываются формы совершенно другаго характера. Впрочемъ славянскій элементъ музыки едва обозначился въ Эсмеральдѣ. Въ отношеніи къ таланту автора, «Эсмеральда» то, что напримѣръ у Вебера, всеми забытыя первоначальныя его оперы: Сильвана, Петеръ Шмоль, Абу-Гассанъ...

«Русалка» принадлежитъ прямо *славянской* школѣ музыки. При близкомъ знакомствѣ съ либретто, — о которомъ шла рѣчь въ прошлой статьѣ — этого одного уже достаточно, чтобы получить нѣкоторое понятіе о музыкѣ въ этой оперѣ — «а ргіогі».

Большая опера въ «славянскомъ» стилѣ на сюжетъ русскій. Следовательно: много заунывнаго, много контрапункту, много правды, много занимательнаго въ обработкѣ, много оригинальнаго въ мелодическихъ и гармоническихъ пріемахъ; ни малѣйшаго слѣда «виртуозныхъ» пассажей въ аріяхъ; речитативы не имѣютъ ничего рутиннаго, не отдѣлены отъ пѣвучихъ мѣстъ, а интегрально слиты съ ними въ родѣ «arioso»; мѣстами — неизбѣжное родственное сходство съ оперою «Жизнь за Царя». Все это, какъ мы видѣли, необходимыя принадлежности стиля славянскаго, особенно при сюжетѣ русскомъ.

Если припомнить къ тому, что характеръ школы еще въ періодѣ броженія, а композиторъ еще не можетъ имѣть «большой» опытности въ оперномъ дѣлѣ, то — также «а ргіогі» — позволено догадаться, что во многихъ мѣстахъ не уловлена настоящая «мѣра» сценической музыки, что есть «длинноватости, растянутости», наконецъ нѣтъ той «закругленности», въ формѣ, которая бываетъ плодомъ стиля совершенно выработавшагося, плодомъ долгой, многолѣтней опытности (какъ у Обера, напримѣръ).

Просматривая всѣ №№ оперы по порядку, увидимъ въ какой степени справедливы такіе выводы, совершенно возможные «а ргіогі».

Есть люди, которые готовы сказать: для чего такъ долго останавливать критику на одномъ и томъ же предметѣ, для чего *одну оперу* дѣлать предметомъ многихъ и некороткихъ статей?

Отвѣтъ такимъ людямъ съ моей стороны очень простъ:

Не забудемъ, что «Русалка» — *первая русская опера* послѣ Руслана и Людмилы.

А. СВРОВОЪ.

(Продолженіе будетъ).

## КОРРЕСПОНДЕНЦІЯ.

ИЗЪ КІЕВА.

Біографическій очеркъ Владислава Морисъ-Піона. — Учрежденіе дирекціи Кіевскихъ театровъ. — Составъ труппы. — Первые спектакли послѣ Святой недѣли. — Дебюты польскихъ актеровъ гг. Ольшанскаго и Пекарскаго. — Дебюты петербургской артистки г-жи Лицкой и петербургскаго артиста г. Яблочкина. — Водевиль и комедія. — Некрологъ А. П. Кравченковой.

Въ № 19 «Музыкальнаго и Театральнаго Вѣстника» мы общали сказать нѣсколько словъ объ умершемъ актерѣ (въ польскихъ піесахъ) и танцорѣ Владиславѣ Морисъ-Піонѣ. — Молодой артистъ родился въ Варшавѣ въ 1831 году. Родомъ Полякъ, сынъ бывшаго директора Варшавскаго балета г. Мориса-Піонъ, который съ 1851 по 1856 годъ былъ постояннымъ содержателемъ Кіевского театра. В. Морисъ первоначальное воспитаніе получилъ отъ г. Армана д'Езетіенъ, нынѣ французскаго консула въ Варшавѣ. Въ 1837 году подъ руководствомъ отца своего и извѣстной въ то время тапцовщицы Варшавскаго балета, старшей сестры своей г-жи Евгеніи Коссъ, онъ началъ заниматься танцовальнымъ искусствомъ. Обладая большимъ талантомъ, быстро пошелъ онъ впередъ и въ 1839 году уже выступилъ на сцену въ балетахъ: «Кабинетъ механическихъ фигуръ» и «Танцоманія», нарочно составленныхъ г. М. Піонъ для дебютовъ юнаго артиста. Въ 1844 году вмѣстѣ съ отцемъ своимъ поѣхалъ въ артистическое путешествіе и посѣтилъ Вильно, гдѣ участвовалъ въ роляхъ гораздо серьезнѣе. Виленская публика съ восторгомъ, вызовами и аплодисментами принимала тринадцатилѣтняго артиста. Возвратившись чрезъ полтора года въ Варшаву, В. Піонъ занималъ лучшія роли въ классическихъ балетахъ. Въ 1847 году Морисъ-Піонъ вмѣстѣ съ сыновьями своими Владиславомъ и Адольфомъ уѣхалъ въ провинціи; въ числѣ многихъ городовъ, посѣтили они въ первый разъ и Кіевъ въ 1848 г. Балетная труппа г. Піона годъ отъ году совершенствовалась. Въ 1851 году онъ переѣхалъ съ балетомъ въ Кіевъ и снялъ театръ на Подолѣ. Талантъ Владислава съ каждымъ годомъ развивался больше и больше. Со временемъ онъ сдѣлался не только хорошимъ танцоромъ, но и польскимъ актеромъ на комическія ампуа. Въ піесахъ польскихъ въ игрѣ его была видна натура. Онъ хорошо изучилъ сцену и добросовѣстно передавалъ настоящій смыслъ піесы. Этотъ молодой артистъ, съ прекраснымъ образованіемъ, съ знаніемъ иностранныхъ языковъ, и удивительной памятью, былъ истинной опорой старяку-отцу. Но... Провидѣнію угодно было устроить иначе: марта 10-го дня сего года, на 24 году своей жизни онъ умеръ послѣ трехдневной болѣзни; марта 12 мы проводили прахъ его на Новостроепское кладбище. Гробъ покойнаго былъ убранъ миртовымъ вѣнкомъ и гирляндами цвѣтовъ. Провожающіе сожалѣли о 24-лѣтнемъ артистѣ, обѣщавшемъ такъ много впередъ, а неутѣшный старикъ съ горькими слезами слѣдовалъ за гробомъ.

Настоящій годъ можетъ служить періодомъ для исторіи кіевскихъ театровъ. Театры какъ на Подолѣ, такъ равно и новый (когда будетъ оконченъ), вступили въ веденіе Комитета подъ предсѣдательствомъ г. начальника губерніи.

Комитетъ состоитъ изъ губернскаго предводителя дворянства, вице-губернатора, градскаго головы, двухъ членовъ: одного по репертуарной, другаго по хозяйственной части, и ихъ помощниковъ.

Съ новымъ управленіемъ театръ во многомъ переѣмнился къ лучшему: въ теченіе великаго поста, въ театрѣ устроены весьма удобныи и красивый подъѣздъ, фойе сдѣлалось опрятное, освѣщеніе яркое, декорации почти все совершенно новыя. Буфетъ, который помѣщался въ какой-то грязной, закопченной каморѣ, нынѣ расположенъ въ особенной пристройкѣ, весьма обширной и опрятной. Въ составѣ труппы сдѣлана надлежащая сортировка изъ всехъ членовъ, поименованныхъ мною въ №№ 16 и 19 «М. и Т. Вѣстника»; оставлены дирекціею слѣдующія актрисы: г-жи Иванова, Шванъ, Звѣрева, Засимовичъ, Колосова, д-цы Скварская, Колосова, Алексѣева и актеры: гг. Никитинъ, Дмитріевъ, Славскій, Янковскій, Брамеръ, Добруцкій и Звѣревъ — режиссеръ. Балетъ дирекція признала за лучшее распустить, и потому оставлены изъ балета только г. Адольфъ Піонъ и д-ца Катулинская, которые въ дивертисментахъ исполняютъ нѣкоторыя танцы. Поговариваютъ, что балетъ будетъ составленъ снова, но только не раньше какъ съ окончаніемъ большаго театра. Для этого приглашена изъ Вѣны тапцовщица г-жа Верперъ, чудо красоты и легка какъ снѣжида...

«Одной ногой касаясь пола,  
Другую медленно кружить...»

Спектакли въ Кіево-Подольскомъ театрѣ начались съ 18 апрѣля и для открытія были исполнены три русскихъ водевилей: 1) Дѣвица отшельница. 2) Чудо нашего столѣтія. 3) Узкіе башмаки и дивертисментъ. Все три піесы были исполнены отчетливо и превосходно — публика, наполнившая залу, осталась совершенно довольна. Апрѣля 29 дня начали ставить и піесы польскія; для открытія играли: «Gandel na zony czyli lepsze cudze» (Обмѣнъ женъ или чужое лучше). Мая 2 въ польской піесѣ «Pokoik Zuzi» (Комнатка Зои) въ роли трубача Каптуса дебютировалъ въ первый разъ на нашей сценѣ г. Ольшанскій — дебютъ его былъ довольно удаченъ; замѣтно, что молодой артистъ недавно изучаетъ сцену: онъ еще робокъ, хотя и развязенъ; запявъ ампуа любовниковъ, молодыхъ мужей, онъ будетъ почти необходимымъ членомъ нашей труппы. Піеса «Комната Зои» пріятельская, со многими игривыми сценами, остротами и хорошею развязкою — словомъ этотъ водевиль паркетный. Удивляюсь, какъ по сію пору если и не перевели, то по крайней мѣрѣ не передѣляли на русскій языкъ піесу, которая можетъ имѣть большой успѣхъ.

29 мая былъ еще дебютъ г. Пекарскаго въ польской драмѣ-водевилѣ въ двухъ дѣйствіяхъ «Czuleg i grabarz» (Шулеръ и могильщикъ), въ которой дебютантъ, занимая роль могильщика, безвозвратно зарылъ въ могилу прекрасную піесу даровитаго польскаго писателя г. Коминскаго. Вскорѣ въ роли графа въ піесѣ Корженевскаго «Окно во второмъ этажѣ» онъ выбросилъ вмѣстѣ съ капитаномъ въ окно и самую піесу, которая вѣроятно не скоро появится на нашей сценѣ.

До приїзда въ Кіевъ дорогихъ гостей, сборы театральные ограививались только покрытіемъ вечерняго расхода. Іюня 2 былъ первый дебютъ артиста Императорскихъ С. Петербургскихъ театровъ г. Яблочкина (Мигушкина) въ водевилѣ «Коломенскій пахлябникъ и моншеръ». Публики собралось гораздо болѣе, нежели въ предыдущіе спектакли, но игра г. Яблочкина не обратила на себя особеннаго вниманія — правда, въ исполняемой имъ роли была замѣтна свобода, ловкость, пепринужденность; на сценѣ онъ былъ хорошо и прилично костюмированъ... впрочемъ самый водевилъ, по своему содержанію не обращалъ на себя особеннаго вниманія. Волевишь этотъ можетъ правиться въ Петербургѣ по своему мѣстному содержанію, гдѣ подобныхъ *пахлябниковъ* какъ Мигушкинъ, и моншеровъ какъ Хориковъ, можно встрѣтить на каждомъ шагу, а у насъ многіе даже не понимаютъ, что значитъ Петербургскій моншеръ?

Спустя два дня дебютировала на нашей сценѣ артистка Императорскихъ С. Петербургскихъ театровъ г-жа Липская и выступила въ піесѣ «Зачѣмъ иные люди женятся?», гдѣ артистически исполнила роль Душляковой. Игра ея была свободная, въ особенности хорошо было выдержано ею и г. Никитинымъ третіе явленіе, гдѣ музыка играетъ бурю, а они вдвоемъ разыгрываютъ нѣмую супружескую, домашняго быта бурю. Сцена Душляковой съ Пушкинскимъ (г. Яблочкинъ) XI явленіе было художнически обрисовано, въ особенности куплетъ: «Я измѣнилась? Постарѣла?...» дивно былъ пропѣтъ. Авторъ піесы г. Григорьевъ, вѣроятно назначилъ роль Душляковой для г-жи Липской. Слова писателя путешествующаго по Россіи, г. Пушкинскаго:

«Напротивъ, вы... (про себя) учетверилась!  
«Лице какъ газбубъ у нея!...»

ясно свидѣтельствуютъ, что піеса эта была написана для дебютантки. Г. Яблочкинъ въ водевилѣ «Мужъ геркулесъ» (Бельомъ) былъ весьма хорошъ и публика неоднократно осыпала его аплодисментами.

Вскорѣ г-жа Липская и г. Яблочкинъ выступили въ комедіи г. Островскаго «Не въ свои сани не садись». Первая занимала роль Авдотьи Максимовны, второй — Вихорева. Дебютанткой прекрасно былъ схваченъ характеръ дѣвушки съ весьма ограниченнымъ воспитаніемъ, рѣшившейся на побѣгъ съ Вихоревымъ, который своимъ сладкимъ обращеніемъ, выказывая тонъ образованнаго человека, успѣлъ воспламенить въ ней страстную любовь и увѣрилъ (для поправленія своихъ обстоятельствъ), что онъ будетъ для нея примѣрнымъ мужемъ и другомъ самымъ вѣрнымъ. Всякій жестъ въ ея игрѣ былъ обдуманъ, быть купеческой дочки рѣзко проглядывалъ въ ея артистическомъ исполненіи; но при всемъ томъ, были замѣчены нами и недостатки: во первыхъ, для этой роли она немного стара, во вторыхъ, преувеличенное горе, жеманство и слезы. Постоянное: «Тянька!... Тянька!...» слѣдалось невыносимымъ. Въ 3 и 4 дѣйствіяхъ игра ея была гораздо слабѣе и неестественнѣе чѣмъ въ первыхъ двухъ. Но здѣсь можно ви-

нить и автора, который роль Авдотьи Максимовны слѣдалъ черезъ-чуръ *слезной*.

Превосходно исполнили свои роли: гг. Никитинъ (былъ весьма близокъ къ натурѣ, въ особенности во второмъ дѣйствіи съ гитарой въ рукѣ), Славскій, Яблочкинъ и г-жи Липская и Шванъ.

Послѣ комедіи слѣдовалъ водевилъ «Что имѣемъ не хранимъ...», въ которомъ роль Матрены Марковны г-жа Липская исполнила премило. Игра ея была вполне артистическая — вообще старыхъ дѣвъ, свахъ, торговекъ, деревенскихъ барынь играетъ Липская превосходно и талантъ у нея обширный; наряды ея богаты, щегольскіе, это правда, но черезъ-чуръ пестры и часто противорѣчатъ самой піесѣ и характеру лица, которое занимаетъ. Не смотря на это, лучше г-жи Липской на это амбула въ Кіевѣ артистки не было, и мы много будемъ обязаны дирекціи, если она навсегда приобрѣтетъ этотъ талантъ для кіевского театра. Поговариваютъ, что это будетъ.

Вскорѣ г-жа Липская и г. Яблочкинъ выступили въ комедіяхъ «Браслетъ и проч.» соч. Ф. Корфа и «Завтракъ у предводителя» (соч. Тургенева). Въ этой піесѣ г-жа Липская отчетливо исполнила роль Кауровой — она такъ мастерски перемѣнила свой голосъ, что большая часть публики не могла узнать ее. Не знаю, по какому-то странному предубѣжденію кіевская публика не любитъ комедіи, она требуетъ водевилей, раздирательныхъ драмъ, волшебныхъ піесъ съ полетами, машинами, превращеніями, чуть ли не *пожаромъ моря*, но наши средства такъ ограничены, что мы едва можемъ располагать ставить на сценѣ водевили и комедіи съ персонажемъ не превышающимъ цифру 6 или 7. Изъ водевилей, болѣе всего обращающихъ на себя вниманіе въ настоящемъ сезонѣ, поставлены были: «Хороша и дурна и глупа и умна», «Баринъ à la muguik» (въ этой піесѣ не смотря на участіе г-жи Липской, пальма первенства принадлежала г-жѣ Ивановой (Параша) и г. Никитину (Шаровъ), «Нѣтъ дѣйствія безъ причины» (хороши были: г-жа Звѣрева и г. Никитинъ), «Полковникъ старыхъ временъ» (г-жа Иванова была неподражаема и можно сказать на своихъ плечахъ вывезла пустой безъ мысли водевилъ), «Ревнивый мужъ и храбрый любовникъ» (все участующія лица исполнили свои роли хорошо и были на своемъ мѣстѣ), «Свадьба по барабану» (хороша піеса въ оригиналѣ на французскомъ, а на русскомъ чрезъ неумѣстныя сокращенія и незнапіе сцены потеряла свою игривость и интересъ). Польскія піесы повторялись тѣ, о которыхъ мы говорили въ свое время. Гг. Янковскій, Добруцкій, Ольшанскій и д-ца Скварская составляютъ весь составъ польской труппы. Вотъ все новости кіевского театра; если дождемся бенефисовъ петербургскихъ гостей, то не замедлимъ о нихъ занести на страницы журнала. О новомъ театрѣ пока нѣтъ ничего основательнаго, вѣрнаго и потому не можемъ опредѣлить, когда начнутся въ немъ спектакли.

Кіевскій театръ понесъ еще одну утрату: Іюня 15 дня скончалась на 36-мъ году своей жизни послѣ шести-педѣльной болѣзни даровитая артистка г-жа А. П. Кравченкова, о талантѣ которой мы говорили въ № 16 «Музыкальнаго

\*) Удивляемся, какъ г-жа Липская рѣшилась взять на себя эту роль! *Ред.*

и Театральнаго Вѣстника». Кравченкова незамѣнимая артистка на нашей сценѣ! Последній разъ она играла 2 мая въ піесѣ «Харьковскій жепихъ», гдѣ занимая роль Аксиньи, исполнила ее артистически. Не только въ Кіевѣ (гдѣ она пробыла съ 1852 г.) но и въ другихъ городахъ, какъ Херсонѣ, Николаевѣ, Екатеринославѣ, Ставрополѣ, Тифлисѣ, Харьковѣ и Воронежѣ пожалѣютъ о столь ранней смерти артистки въ полномъ значеніи этого слова. Въ статьяхъ о «Провинціальныхъ театрахъ въ Россіи» въ журналѣ «Пантеонъ», въ «С. Петербургскихъ Вѣдомостяхъ» и другихъ періодическихъ издавіяхъ, вездѣ отзывы о г-жѣ Кравченковой были какъ о рѣдкомъ талантѣ. Кишиневская публика до того была въ восторгѣ отъ ея игры, что въ бенефисъ осыпала ее множествомъ дорогихъ букетовъ; при каждомъ изъ нихъ были прикрѣплены стихи кишиневскихъ поэтовъ, гдѣ описывались ея превосходный талантъ и благодарность публики за впечатлѣніе, которое она оставляла послѣ своей игры. Кравченкова имѣла много дорогихъ подарковъ отъ публики, которыми истинно дорожила. Очеркъ ея жизни, при первой возможности, послѣ получения надлежащихъ свѣдѣній будетъ сообщенъ мною. Юня 17-го гдѣло ея сопровождала толпа народа. На гробѣ былъ положенъ миртовый вѣнокъ; актеры и актрисы кіевской труппы слѣдовали за гробомъ, который проводили на *Скавику* или *Скавицу* — кладбище на Подолѣ. Она умерла на дачѣ «Кипъ Грусть» въ 7 верстахъ отъ города, куда перѣехала по совѣту докторовъ. Свѣжесть загороднаго воздуха не могла укрѣпить ея давно-разстроенаго здоровья. По заключенію медиковъ она умерла отъ чахотки. Эту потерю не скоро можно будетъ замѣнить на нашемъ театрѣ. Миръ праху твоему!

АДОЛЬФЪ ФОНЪ-ЮНКЪ.

г. Кіевъ.  
1856 г. іюня 24 дня.

## ИСТОРИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ

ТЕАТРАЛЬНАГО ИСКУССТВА НА ЗАПАДѢ, ПРЕИМУЩЕСТВЕННО  
ВЪ ГЕРМАНИИ.

(Продолженіе).

### XVII столѣтіе.

Большія перемѣны, возникшія въ Германіи въ XVII столѣтіи, должны были также измѣнить состояніе театровъ.

Страшная Тридцатилѣтняя война и наконецъ Вестфальскій миръ могли, если не вполне уничтожить, то по крайней мѣрѣ разбить и разсѣять всѣ сокровища средневѣковой Германіи а потому и средневѣковой театр; но еще въ концѣ XVI столѣтія явились въ Германію странствующія труппы актеровъ, сдѣлавшіяся повсюду извѣстными подъ именемъ англійскихъ комедіантовъ, и сохранившія нѣмецкій театр отъ конечнаго разрушенія.

И какимъ образомъ иначе могли сохраниться начатки театра?

Странствующія труппы, по самому существу своему,

могли избѣгать ужасовъ войны и переносить свои представленія то туда, то сюда, смотря по обстоятельствамъ. Притомъ же эти труппы должны были явиться въ Германію довольно рано, чтобы еще въ спокойное время набрать силъ для исполненія своего будущаго назначенія. Эти англійскіе комедіанты сначала дѣйствительно могли быть Англичане, которые, пользуясь сходствомъ языка, уже во второй половинѣ XVI столѣтія пробовали свое счастье въ Нидерландахъ и странахъ нижнепѣмецкаго діалекта \*).

Эти странствующія труппы актеровъ много заимствовали отъ голландской сцены, которая въ то время была въ ходу; они заимствовали отъ нея и піессы, и актеровъ, и ихъ способъ игры: шуты въ ихъ піесахъ бѣльшею частію носили тамошнее народное имя—Пикельхерингъ. Выходъ этихъ актеровъ изъ Англій, вѣроятно, былъ раньше появленія Шекспира, потому что первыя труппы англійскихъ комедіантовъ не принесли съ собою въ Германію ни одной изъ піесъ Шекспира и даже ни одной піесы изъ его предшественниковъ, Марлова и Грина; также способъ ихъ игры безъ сомнѣнія былъ далекъ отъ превосходства игры того общества, къ которому принадлежалъ Шекспиръ \*\*).

Тикъ полагаетъ, что актеры, извѣстные подъ именемъ англійскихъ комедіантовъ, были молодые Нѣмцы изъ ганзейскихъ конторъ въ Лондонѣ или просто искатели приключеній, перенесшіе въ Германію переводы наиболѣе популярныхъ староанглійскихъ піесъ и англійскій способъ ихъ представленія. Въ такомъ случаѣ англійскія піесы были причиною, что и сами актеры приняли названіе англійскихъ комедіантовъ. Для этого предположенія есть еще и другое основаніе.

Эти комедіанты, кромѣ представленія піесъ занимались также танцами, прыжками, фехтованіемъ и эквилибристикою, и кажется, что эти искусства были извѣстны подъ именемъ англійскихъ. Такъ и теперь еще канатныя плясуны и наѣзники въ циркахъ называются въ Германіи англійскими плясунами и наѣзниками \*\*\*).

Можетъ быть, отъ этихъ искусствъ труппы комедіантовъ получили названіе англійскихъ.

Во всякомъ случаѣ, въ англійскихъ комедіантахъ мы видимъ тѣхъ же странствующихъ актеровъ и шутовъ, которые до сихъ поръ играли на сценѣ нидерландскія піесы и назывались оттого нидерландскими комедіантами, а теперь явились съ новыми піесами англійскаго театра и съ новымъ способомъ игры, подъ новымъ иностраннымъ именемъ.

\*) Подобныя явленія въ исторіи театра доказываютъ, что пониманіе языка піесъ не есть необходимое условіе ихъ занимательности. Въ прежние время игрались латинскія піесы, а потомъ въ Германіи съ успѣхомъ играли англійскія, голландскія, французскія и италіянскія актеры; нѣмецкіе актеры съ успѣхомъ дѣйствовали въ Голландіи, Даніи, Швеціи, Россіи, Венгріи и Краціи. Въ XVI столѣтіи италіянскіе актеры уже были въ Испаніи и Франціи; въ XVII французскіе и испанскіе въ Лондонѣ.

\*\*\*) Въ послѣдствіи представляется доказательства того, что въ серединѣ этого столѣтія піесы Шекспира были уже на нѣмецкой сценѣ.

\*\*\*\*) Названіе испанскихъ наѣзниковъ можетъ точно также служить указаніемъ, что это искусство перешло въ Германію изъ испанскихъ Нидерландовъ, но въ то же время оно могло произойти отъ того, что наѣзники употребляли при ѣздѣ испанскую одежду, какъ самую удобную при подобныхъ упражненіяхъ и какъ это до сихъ поръ встрѣчается въ циркахъ.

Новыя труппы актеровъ, по видимому, скоро слились съ немногими труппами Нидерландцевъ и потомъ назывались то английскими, то нѣмецкими комедіянтами и часто даже мѣняли одно имя на другое.

Съ появленіемъ этихъ труппъ, сословіе актеровъ впервые получило значеніе въ Германіи и обширностью своихъ разнообразныхъ искусствъ вскорѣ сдѣлалось извѣстнымъ и любимымъ не только въ большихъ городахъ, но и при дворахъ князей.

Герцогъ Юлій Брауншвейгскій, самъ сочинившій много карнавальныхъ піесъ на манеръ английскихъ \*), уже въ 1605 году имѣлъ при своемъ дворѣ труппу комедіянтовъ. Также курфирстъ Іоаннъ Сигизмундъ Бранденбургскій нанялъ одного актера, игравшаго забавныя роли и въ частной жизни носившаго имя одной изъ своихъ ролей, Юнкера Ганса фон-Штокфишъ \*\*), за 220 талеровъ жалованья съ квартирою и столомъ съ тѣмъ, чтобы онъ собралъ для него труппу английскихъ и нидерландскихъ комедіянтовъ. Обязанность этихъ актеровъ состояла въ томъ, чтобы увеселять и развлекать курфирста въ путешествіяхъ и въ мѣстахъ пребыванія двора, во всякое время, безъ отговорокъ и съ полнымъ прилежаніемъ. Въ то же время курфирстъ Бранденбургскій рекомендовалъ Саксонскому курфирету труппу английскихъ комедіянтовъ подъ управленіемъ Ивана Спенцера,

Точно также и при Гессен-Кассельскомъ дворѣ комедіянты имѣли для представленія театръ, построенный по римскимъ образцамъ и вмѣщавшій въ себѣ до нѣсколькихъ тысячъ зрителей.

При Саксонскомъ дворѣ труппы актеровъ появились въ 1609 г.; братъ курфирста, бургграфъ Магдебургскій платилъ имъ изъ собственныхъ своихъ денегъ. Изъ нѣкоторыхъ рукописей того времени можно видѣть, что эти актеры не жили постоянно при дворѣ, но были по временамъ отпускаемы въ другія мѣста и что они получали отъ двора деньги на квартиру и содержаніе и еще при отпускѣ деньги на подъемъ.

Въ 1626 году эквилибристъ Гансъ Шиллингъ изъ Фрейберга получилъ отъ курфирста Іоанна Георга патентъ, по которому онъ могъ показывать свое искусство по всей Саксоніи, представлять комедіи и кромѣ того показывать дикихъ звѣрей. Его зять, Пикельхерингъ Ленгсфельдъ возобновилъ въ послѣдствіи этотъ патентъ и игралъ съ своею труппою при дворѣ. Актеры, составлявшіе эту труппу, были настоящіе Нѣмцы, что даже много способствовало ихъ приятію ко двору и вмѣстѣ показываетъ намъ, что по образцу английскихъ въ короткое время образовались труппы нѣмецкихъ актеровъ. Для сужденія о состояніи этихъ труппъ мы имѣемъ только отрывочныя указанія, но съ этого времени надо считать прочное существованіе сословія актеровъ въ Германіи.

На какой степени стояло искусство актеровъ этого вре-

\*) Подъ именемъ Hibalcha, т. е. Henricus Iulius Brunsvicensis ac Lueburgensis Dux edidit hunc actum.

\*\*) Обычай именоваться по одной изъ своихъ ролей былъ перенятъ нѣмецкими актерами у итальянскихъ.

мени? Чѣмъ английскій способъ игры заслужилъ вскорѣ всеобщее одобреніе?

Піесы, игранныя въ то время на театрѣ, лучше всего могутъ служить для разрѣшенія этихъ вопросовъ.

Если мы для этой цѣли будемъ слѣдить за указаніями исторіи литературы, то лучше всего увидимъ характеръ этихъ піесъ изъ подражаній, которыя были вызваны одобреніемъ, сопровождавшимъ представленіе ихъ на театрѣ.

Прежде всего мы видимъ предъ собою піесы прокуратора Якова Айрера въ Шюренбергѣ, котораго должно считать важнѣйшимъ изъ преемниковъ Ганса Сакса. Онъ написалъ большую часть своихъ піесъ въ девяностыхъ годахъ XVI столѣтія, хотя сочиненіе его opus theatricum явилось въ печати только послѣ смерти автора въ 1618 году. Это сочиненіе содержитъ въ себѣ тридцать комедій и трагедій и тридцать шуточныхъ карнавальныхъ піесъ \*): «Dreissig aussbündtliche schöne Comödien und Tragödien sampt noch andern sechs und dreissig schönen und kurzweiligen Fastnachtspielen».

Піесы Айрера вообще показываютъ шагъ впередъ въ правильномъ развитіи дѣйствія и большой живости происшествій, но за то въ нихъ нѣтъ ни простоты, ни благопристойности піесъ Ганса Сакса.

Ужасныя, кровавыя сцены изказили вкусъ публики и вниманіе ея возбуждалось появленіемъ на сценѣ великаповъ, карловъ, дикарей, огнедышащихъ драконовъ и чертей, съ волшебствами, маскированіемъ и фейерверочными штуками. Чортъ дѣлался все болѣе и болѣе шутовскимъ лицомъ. Въ одной изъ любимыхъ комедій того времени «Vom getreuen Ramo des Soldans von Babylon Sohn,» Луциферъ приглашаетъ публику къ тишинѣ слѣдующими стихами:

Ich mein zwar' nicht dass in der Höll,  
Wer ein solches gethös und geschöll,  
Als diese Leut anfangen;  
Bin schier mit schrecken herein gängen,  
Sollen pas wolgezogene Christen sein? \*\*)

Простонародный юморъ до Ганса Сакса хотя довольно смѣло показывался, но всегда съ какою-то натуральною откровенностью и смѣлымъ прямодушіемъ; у Айрера же, по англо-голландскимъ образцамъ преобразовался въ обыкновенное безстыдство. Область комическаго въ особенности подверглась рѣзкимъ перемѣнамъ; шутникъ, который еще у Ганса Сакса появлялся въ различныхъ видахъ, теперь получилъ одинъ условный видъ. Обычай употребленія масокъ древне-римскаго театра, перешедшій потомъ въ итальянскія импровизированныя представленія, возбудилъ подражаніе въ Испаніи, Англии и Голландіи и въ настоящее время былъ введенъ и въ Германіи. Хитрый дуракъ, который въ мистеріяхъ назывался Bott (Bote) или Rubin, а въ карнавальныхъ піесахъ появился подъ именами Knecht, Eulenspiegel, Esop, Narren, Hans Wurst, Hans, Hau, и проч. теперь сдѣлался формально дѣйствующимъ лицомъ и сталъ получать имена, которыя прямо указывали, чего отъ него слѣдовало ожидать. У Якова Айрера мы встрѣчаемъ въ

\*) Второй томъ изъ 40 піесъ былъ обещанъ, но не изданъ.

\*\*) Я не думаю, чтобы и въ здѣ былъ такой шумъ, какой подняли здѣсь эти люди; я съ ужасомъ вошелъ сюда: Неужели это благовоспитанные христіане?

первый разъ шутовъ по образцу англійскихъ клоуновъ. Онъ не былъ выше, чѣмъ прежній Vott или Knecht, но назывался иначе, именно: «Kurzweiler tann Possej.»

На сколько увеличилась область шутливой вольности, на столько уменьшилась область комическаго представленія людей. Многообразныя людскія плутни, глупости и промахи сосредоточились теперь въ одной маскѣ.

Ко всеѣмъ повымъ приманкамъ, которыя приобрѣла сцена при этихъ различныхъ видоизмѣненіяхъ народной драмы, присоединился еще новый родъ піесъ, англійскія «Singetspiele». Это были піесы шутливаго содержанія, написанныя строфами; ихъ пѣли отъ начала до конца на одинъ и тотъ же мотивъ, какъ бы они ни были раздѣлены между дѣйствующими лицами.

Чтобъ показать обращикъ стиховъ, какими писались Singetspiele, мы приведемъ примѣръ изъ одной карнавальнoй піесы: «Von dem Engelländischen jann Posset, wie er sich in Dinsten verhalten; in des Rolandts Thon» \*).

Хозяйка жалуется на безпутную жизнь Ивана; потомъ онъ самъ является на сцену.

Первая строфа.

J a n n.

Ey grüss dich Gott, meine liebe Frau  
Wo wiltu so frü nauss?

E l a.

Ich rath dirs zwar, mir nicht vertrau;  
Wilt du so halten Hauss,  
Kann ich diess nicht vertragen  
Ich büsst' all's mit dir ein.  
Ich will dirs Maul zerchlagen,  
Dass du solst denken mein.

Вторая строфа.

J a n n (neigt sich).

Gnad Frau, ich will es nimmer than  
Sonder euch ghorsan sein.

E l a.

Seh, Zöll, so fass den Korb halt an,  
Und was ich kauffe ein  
Das must du mir heintragen,  
Darumb mir bald nachtritt,  
Ich will dirs Maul zerschlagen.

J a n n.

Ey Frau, umb gnad ich bitt.

Этотъ способъ пѣть множество стиховъ по одной и той же повторяющейся мелодіи — «тону», какъ они говорили, — былъ введенъ еще мейстерзенгерами; по приложенію его къ піесамъ, гдѣ различныя дѣйствующія лица, въ различныхъ драматическихъ положеніяхъ, должны были пѣть по одной и той же музыкѣ, показываетъ намъ, какъ невзыскательны были къ музыкѣ тогдашніе слушатели и какъ ничтожна была драматическая жизнь піесъ того времени.

Кромѣ того строфы писались иногда на извѣстныя уже мелодіи и потому часто выходили принужденными и довольно забавными; для пополненія стиха очень часто нужно было нѣкоторыя слова повторять нѣсколько разъ, какъ

\*) Объ англійскомъ Иванѣ Поссетѣ, какъ онъ везъ себя, будучи въ услуженіи; въ тонѣ Роланда.

то можно видѣть въ Singetspil Айрера, написанной на тонѣ: «Liebhaben steht eim jeden frey».

Mein advocat ist gleret genug  
Und weiss der sach gut rath, ja rath,  
и т. д.

Ein Eid hält ich geschworn  
Wo mir der Bscheid wär worn, ja worn, ja worn.

Между мелодіями чаще другихъ встрѣчается та, по которой пѣли англійскаго Роланда; вѣрно она правилась больше другихъ. Названія другихъ мелодій были: «Dillathey o Narr dummel dich. Aus frischem freiem Muth tanz du mein edles Blut. Venus du und dein Kind, sind alle beide blind. Apollo ging spazieren. Mein Herz ist betrübt biss in den Todt falalala» и проч.

Хотя эти нововведенія доставили сценѣ новое направленіе и придали драматическому искусству новую занимательность, по все-таки это было всеѣмъ не то направленіе, какое было придано сценѣ поэтическимъ чувствомъ и чисто-сердечною наивностью Ганса Сакса. Мы ознакомились уже съ англійскими комедіантами по вліянію ихъ, которое видно въ сочиненіяхъ Айрера, но разсмотрѣніе піесъ, играныхъ этими комедіантами, еще лучше можетъ показать, какого рода переворотъ былъ произведенъ ими въ области драматическаго искусства.

Черезъ много лѣтъ послѣ появленія труппы англійскихъ комедіантовъ въ Германіи, и именно въ 1624 году, въ первый разъ появилось въ печати собраніе ихъ піесъ, подъ длиннымъ названіемъ, которое начинается такъ:

Engellische Comedien und Tragedien, das ist: Sehr schöne herrliche und ausserlesene geist und weltliche Comedi und Tragedi Spiel Sampt dem Pickelhering.....

Вѣроятно эти піесы были изданы самими актерами; текстъ ихъ, по замѣчанію Тика, очевидно составленъ по импровизаціямъ дѣйствующихъ лицъ. Не только въ шутливыхъ сценахъ повторяются тѣ и другія шутки и остроты, особенно поправившіяся публикѣ, но и въ серьезныхъ сценахъ нѣкоторыя фразы ихъ и даже пѣлыя сцены повторены нѣсколько разъ въ разныхъ мѣстахъ. При такой свободѣ импровизаціи, стихотворная форма сочиненія была невозможна, и потому все піесы, не исключая и Singetspiele написаны прозою. Такимъ образомъ драматическое дѣйствіе приблизилось къ дѣйствительности и актеръ, полный хозяинъ своихъ словъ, могъ то сокращать, то распространять свои монологи, смотря по впечатлѣнію, которое его игра производила на зрителей. Въ то же время піесы зависѣли много отъ минутной находчивости актеровъ, и со стихомъ пропала заманчивость формы и исчезли границы поэтическихъ размѣровъ.

(Продолженіе будетъ).

Редакторъ М. РАЩАПОРТЪ.