

Выходитъ одинъ разъ въ недѣлю (по Воскресеньямъ).

Цѣна 10 руб. сереб. въ годъ съ доставкой 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: Курсъ музыкальной техники. (А. Сѣрова). — «Русалка», опера А. С. Даргомыжскаго (Его же). — Новоизданныя музыкальныя сочиненія (Модеста З—на). — Иностранннй вѣстникъ. — Петербургскій вѣстникъ. — Историческій очеркъ театральнаго искусства на Западѣ, преимущественно въ Германіи. — Некрологъ. — Нувеллисть.

КУРСЪ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ *).

V.

Построеніе мажорныхъ гаммъ съ діэзами и бемолями, по образцу нормальной.

Мы видѣли, что на клавиатурѣ фортепіано (какъ наглядномъ представленіи *всѣхъ* употребительныхъ въ современной музыкѣ звуковъ) послѣдованіе *бѣлыхъ* клавишъ отъ С до С (то есть, до повторенія того же порядка въ другой октавѣ) даетъ слѣдующее расположеніе цѣлыхъ тоновъ (1) и полутоновъ (1/2):

$c - d - e - f - g - a - h - c.$
 $1 \quad 1 \quad \frac{1}{2} \quad 1 \quad 1 \quad 1 \quad \frac{1}{2}$

По образцу этой *нормальной* гаммы выстроены всѣ другія (діатоническія-мажорныя) гаммы, употребительныя въ нашей музыкѣ.

Предполагая въ читателяхъ «практическое» знакомство со всѣми тонами (Tonarten), съ діэзами и бемолями въ ключѣ, я здѣсь хочу только разъяснить «раціональность» діэзовъ и бемолей въ гаммахъ; для того, чтобы знающіе ихъ на практикѣ могли дать себѣ ясный отчетъ объ этихъ законахъ, органически-необходимыхъ, если — какъ и есть на самомъ дѣлѣ — за основаніе принята гамма *C-dur* (по которой выстроена и вся наша *клавиатура* и вся *нотная грамота*).

Начнемъ гамму не съ клавиши С, какъ прежде, а со слѣдующей — D.

Послѣдованіе бѣлыхъ клавишъ будетъ:

$D - e - f - g - a - h - c - d$
 $1 \quad \frac{1}{2} \quad 1 \quad 1 \quad 1 \quad \frac{1}{2} \quad 1$

Сравнимъ съ формулой:

несходство окажется между второю и третьею ступенями (надобно *цѣлый тонъ*, а тутъ *полтона*);

между третьею и четвертою ступенями (надобно *полтона*, а тутъ *цѣлый тонъ*);

между шестою и седьмою ступенями (надобно *цѣлый тонъ*, а тутъ *полтона*);

наконецъ между седьмою и осьюмою (надобно *полтона*, а тутъ *цѣлый тонъ*).

Чтобы сдѣлать гамму отъ D — до d совершенно сходною съ нормальною гаммою, надобно, слѣдовательно, *возвысить* на полтона *третью* ступень (тогда возстановлено будетъ нормальное отношеніе между второю и третьею и между третьею и четвертою). вмѣсто f мы должны брать слѣдующую черную клавишу: будетъ вмѣсто f — *fis*.

Далѣе: надобно будетъ *еще одну* ступень *возвысить* на полтона, а именно — *седьмую*, чтобъ возстановить нормальное отношеніе между шестою и седьмою ступенями и между седьмою и восьмою. Такимъ образомъ вмѣсто c получимъ *cis*, и гамма отъ d — d будетъ слѣдующая:

$d - e - fis - g - a - h - cis - d$
 $1 \quad 1 \quad \frac{1}{2} \quad 1 \quad 1 \quad 1 \quad \frac{1}{2}$

Чередованіе тоновъ и полутоновъ теперь совершенно то же, что и въ нормальной гаммѣ (C).

Проходя по порядку всѣ клавиши гаммы C и отъ каждой изъ нихъ начиная новую гамму. по образцу нормальной, получимъ (кромѣ гаммы *d*, которую уже видѣли)

гамму съ четырьмя діэзами:

$E - fis - gis - a - h - cis - dis - e;$
 $1 \quad 1 \quad \frac{1}{2} \quad 1 \quad 1 \quad 1 \quad \frac{1}{2}$

гамму съ однимъ бемолемъ:

$F - g - a - b (NB) - c - d - e - f;$
 $1 \quad 1 \quad \frac{1}{2} \quad 1 \quad 1 \quad 1 \quad \frac{1}{2}$

гамму съ однимъ діэзомъ:

$G - a - h - c - d - e - fis - g;$
 $1 \quad 1 \quad \frac{1}{2} \quad 1 \quad 1 \quad 1 \quad \frac{1}{2}$

гамму съ тремя діэзами:

$A - h - cis - d - e - fis - gis - a;$
 $1 \quad 1 \quad \frac{1}{2} \quad 1 \quad 1 \quad 1 \quad \frac{1}{2}$

гамму съ пятью діэзами:

$H - cis - dis - e - fis - gis - ais - h.$
 $1 \quad 1 \quad \frac{1}{2} \quad 1 \quad 1 \quad 1 \quad \frac{1}{2}$

Вникая въ число *измѣненныхъ* ступеней въ каждой изъ *этихъ* гаммъ и расположивъ ихъ въ прогрессіи *нарастанія* *измѣненій*, получимъ такой порядокъ (не считая гаммы C, — безъ знаковъ въ ключѣ, какъ нормальной):

1) гамма G (съ однимъ діэзомъ);

2) гамма D (съ двумя діэзами);

3) гамма A (съ тремя діэзами);

*) См. №№ 16, 19, 20, 21, 22, 24.

4) гамма E (съ четырьмя діэзами);

5) гамма H (съ пятью діэзами).

Особнякомъ отъ нихъ будетъ гамма F, съ однимъ бемолямъ (происшедшимъ отъ того, что для нормальнаго отношенія, надобно было *четвертую* ступень гаммы *понизить*).

Въ *прогрессіи* гаммъ съ діэзами (G, D, A, E, H) каждая слѣдующая гамма начинается съ *пятой* ступени предыдущей гаммы (въ гаммѣ G пятая ступень — D и т. д.).

Выскажу въ законъ такой *прогрессіи нарастанія* діэзовъ, мы можемъ продолжить построение гаммъ (такъ какъ ничто не связываетъ насъ начинать гамму непременно съ *блѣдой* клавиши) то есть послѣ гаммы H (съ пятью діэзами) возьмемъ за начальную клавишу — пятую ступень гаммы H — это будетъ *fis*, и получимъ:

въ 6-хъ гамму съ *шестью* діэзами:

$\overset{1}{fis} - \overset{2}{gis} - \overset{3}{ais} - \overset{4}{h} - \overset{5}{cis} - dis - eis - fis;$
 $1 \quad 1 \quad 1 \quad \frac{1}{2} \quad 1 \quad 1 \quad 1 \quad \frac{1}{2}$

дальше, начиная также съ *пятой* ступени этой новой гаммы,

получимъ въ 7-хъ, гамму съ *семью* діэзами:

$cis - dis - eis - fis - gis - ais - his - cis;$
 $1 \quad 1 \quad \frac{1}{2} \quad 1 \quad 1 \quad 1 \quad \frac{1}{2}$

Продолжая такимъ же образомъ получимъ въ 8-хъ, гамму съ *шестью* діэзами и *однимъ двойнымъ* діэзомъ:

$gis - ais - his - cis - dis - eis - fisis - gis;$

въ 9-хъ, гамму съ *пятью* діэзами и *двумя* двойными:

$dis - eis - fisis - gis - ais - his - cisis - dis;$

въ 10-хъ, гамму съ *четырьмя* діэзами и *тремя* двойными:

$ais - his - cisis - dis - eis - fisis - gisis;$

въ 11-хъ, гамму съ *тремя* діэзами и *четырьмя* двойными:

$eis - fisis - gisis - ais - his - cisis - disis;$

въ 12-хъ, гамму съ *двумя* діэзами и *пятью* двойными:

$his - cisis - disis - eis - fisis - gisis - aisis (*).$

Но *his*, какъ мы знаемъ, не что иное, какъ *вигармоническое* имя для клавиши C, слѣдовательно мы перебрали всѣ 12 полутоновъ, обошли *весь кругъ* гаммъ съ діэзами. (Слѣдующая діэзная гамма, 13-я, *шестью* двойными діэзами началась бы съ *fisis* (g) и повторила бы *первую* діэзную гамму; 14-я діэзная, съ *семью* двойными діэзами, началась съ *cisis*, повторила бы *вторую* діэзную (D) и т. д.)

Въ *какой именно ступени* каждая *діэзная* гамма разнится отъ своей предшественницы? — Въ *седьмой*.

Въ каждой слѣдующей гаммѣ діэзой (если онѣ расположены въ той прогрессіи, какъ здѣсь показано), діэзъ добавляется на *седьмой* ступени.

Гамма G разнится отъ первой, нормальной, только въ своей *седьмой* ступени: *fis*, вмѣсто f; гамма D, оставляя при себѣ *первый* діэзъ, *fis* отъ предыдущей гаммы G, разнится отъ нея только въ своей *седьмой* ступени: *cis* вмѣсто c; и такъ далѣе.

Но эта *седьмая* ступень каждой гаммы (въ прогрессіи нарастанія діэзовъ) есть *четвертая* ступень въ *предыдущей* гаммѣ. (Клавиша C, напимѣръ, *седьмая* въ гаммѣ D, отъ чего и требуетъ *повышенія* на полтона, *cis* вмѣсто C, но то же C — *четвертая* ступень въ гаммѣ G). Слѣдовательно, если мы въ любой гаммѣ *повысимъ четвертую* ступень на полтона, мы превратимъ гамму въ *слѣдующую* діэзную (напимѣръ послѣдованіе звуковъ g, a, h, *eis* принадлежитъ уже не гаммѣ G, а гаммѣ D) и на оборотъ, если на полтона *понизимъ седьмую* ступень любой

*) Всѣ эти гаммы съ довольно дѣкими, потому что мзю употребительными названіями діэзовъ, здѣсь нужны для консеквентности объясненія, а на практикѣ пригодны для модуляціи, какъ увидимъ въ свое время.

гаммы, то превратимъ ее въ *предыдущую* діэзную. (Послѣдованіе звуковъ d, e, *fis*, g, a, h c d, принадлежитъ уже не гаммѣ D, а гаммѣ G.)

При этомъ должно замѣтить, что установивъ нормальный порядокъ тоновъ и полутоновъ *каждой* гаммы (отъ C до C, отъ D до D, отъ E до E и т. д.) можно потомъ повторять это же чередованіе по всей клавиатурѣ, писколько не стѣпясь, *какою клавишею начинать и какою оканчивать*. Напимѣръ: e, *fis*, g, a, h, c, все будетъ принадлежать гаммѣ G, хотя начинается съ e, а кончается клавишею c.

Всѣ эти соображенія, особенно важнѣйшая роль *четвертой* и *седьмой* ступени въ отношеніи двухъ *сосѣднихъ* гаммъ, будутъ намъ очень полезны въ послѣдствіи.

Теперь перейдемъ къ гаммамъ съ бемолями.

Первый изъ нихъ встрѣтился намъ, когда мы начали гамму съ клавиши F. Мы видѣли, что тогда, для *возстановленія* нормальнаго отношенія тоновъ и полутоновъ, надобно было на полтона *понизить четвертую* ступень гаммы, то есть вмѣсто H, взять B.

Зная, что мы вправѣ дѣлать нормальное построение гаммы, начиная съ любой клавиши, возьмемъ за начальную точку этотъ ново-полученный бемоль B.

Сдѣлаемъ гамму отъ B до b (по бѣлымъ клавишамъ); будетъ:

$B \text{ (вмѣсто h)} - c - d - e - f - g - a - b$
 $1 \quad 1 \quad 1 \quad \frac{1}{2} \quad 1 \quad 1 \quad \frac{1}{2}$

Для водворенія нормальнаго порядка тоновъ и полутоновъ надобно будетъ *измѣнить еще одну* ступень, именно *четвертую*, *понизить* (e, вмѣсто e)

$b - c - d - es - f - g - a - b$
 $1 \quad 1 \quad \frac{1}{2} \quad 1 \quad 1 \quad 1 \quad \frac{1}{2}$

Вотъ у насъ новая гамма, выстроенная по нормальной, и съ *двумя* бемолями. Въ гаммѣ F былъ *одинъ* бемоль, въ гаммѣ B — *два* бемоля. Для отысканія дальнѣйшихъ членовъ прогрессіи гаммъ бемольныхъ (въ порядкѣ *возрастанія числа бемолей*) законъ у насъ подъ руками. Для начала *слѣдующей* бемольной гаммы надобно брать *четвертую* ступень бемольной гаммы уже построенной, и въ *новой* гаммѣ опять въ свою очередь *понизить* на полтона *четвертую* ступень.

У насъ была гамма B, въ ней четвертая ступень была *es* (второй бемоль). Возьмемъ *этотъ новый бемоль* за начало (основаніе) гаммы

$Es - f - g - a - b - c - d - es.$
 $1 \quad 1 \quad 1 \quad \frac{1}{2} \quad 1 \quad 1 \quad \frac{1}{2}$

Не въ порядкѣ одна *четвертая* ступень «a»; ее надобно *понизить* въ «as». И такъ *третья* бемольная гамма будетъ съ *тремя* бемолями.

$Es - f - g - as - b - c - d - es.$

4-я бемольная будетъ съ *четырьмя* бемолями (и начинается съ ново-полученнаго бемоля: as).

$As - b - c - des - es - f - g - as.$

5-я бемольная. съ *пятью* бемолями (опять также, съ ново-полученнаго бемоля)

$Des - es - f - ges - as - b - c - des.$

6-я бемольная, съ *шестью* бемолями:

$Ges - as - b - ces - des - es - f - ges.$

7-я — съ *семью*:

$Ces - des - es - fes - ges - as - b - ces.$

8-я — съ *шестью* бемолями и *однимъ двойнымъ* (потому что всѣ семь ступень уже понижены, а надобно *еще* понизить *четвертую* ступень):

$Fes - ges - as - bb - ces - des - es - fes$

9-я, съ пятью бемолями и двумя двойными:

Bb—ces—des—eses—fes—ges—as—bb

10-я, съ четырьмя бемолями и тремя двойными:

Eses—fes—ges—asas—bb—ces—des—eses

11-я, съ тремя бемолями и четырьмя двойными:

Asas—bb—ces—deses—eses—fes—ges—asas.

12-я, съ двумя бемолями и пятью двойными:

Deses—eses—fes—geses—asas—bb—ces—deses *).

По *deses* — не что иное как бемольное энгармоническое название для клавиш *C*. Таким образом, в бемольных гаммах мы перебрали *всѣ* 12 полутонов и, обойдя весь круг, вернулись къ нормальной точкѣ (слѣдующая бемольная гамма съ шестью двойными бемолями начиналась бы съ *geses*, то есть съ *F*, и значить, повторила бы *первую* бемольную гамму; 14-я бемольная гамма повторила бы *вторую* бемольную и т. д.).

12 діэзныхъ гаммъ, да 12 бемольныхъ даютъ въ сложности 24 гаммы, между тѣмъ какъ *разныхъ* клавиш (черныхъ и бѣлыхъ) до повторенія въ слѣдующей октавѣ *всего* 12. Какъ же это согласить?

Уже изъ предъидущаго ясно, что многія гаммы повторяются въ разныхъ видахъ для названія и нотной орфографіи. Логическая послѣдовательность говоритъ намъ также, что если уже появились двойные діэзы, двойные бемоли, то почему же не быть и *тройнымъ діэзамъ, тройнымъ бемолямъ*? Въ прогрессіи гаммъ діэзныхъ и гаммъ бемольныхъ можно идти пожалуй, до безконечности, потому что тутъ — *кругъ*. Но для чего же кружиться на одномъ и томъ же мѣстѣ? На практикѣ предѣлы гаммамъ діэзнымъ и бемольнымъ полагаются тамъ, гдѣ онѣ начинаютъ взаимно повторять другъ друга. Дальнѣйшія поясненія тождества энгармоническаго и предѣлы употребительнаго числа діэзовъ и бемолей въ ключѣ изложены будутъ въ слѣдующей статьѣ.

А. СЪРОВЪ.

РУСАЛКА,

ОПЕРА А. С. ДАРГОМЫЖСКАГО.

(Статья четвертая *).

«Nichts drückt den Tonkünstler mehr, als der Gedanke, dass verhältnismässig noch so Wenige seine Kunst vollständig verstehen und genießen können».....

Fliegende Blätter für Musik. II Band, 3tes Heft, Seite 180.

Мы видѣли что условія, подъ которыми образовалась «славянская» школа музыки (многими еще не признаваемая), придали ей направленіе въ иныхъ случаяхъ прямо противоположное стремленіямъ и некоторыхъ новѣйшихъ, модныхъ, композиторовъ во Франціи и въ Италіи.

Тамъ — на первомъ планѣ, служеніе «эффекту», угожденіе толпѣ (чѣмъ пошлѣе, тѣмъ вѣрнѣе). Здѣсь — безкорыст-

*) И въ бемольныхъ гаммахъ эти дико звучащія названія *двойныхъ* бемолей здѣсь нужны для послѣдовательности; а *сами по себѣ* такіе бемоли иногда необходимы въ модуляціяхъ.

**) См. №№ 24, 26, 28.

Примѣчаніе. Въ предъидущей статьѣ о «Русалкѣ» (№ 28) на страницѣ 503, въ второмъ столбцѣ, въ 15 строкѣ сверху, напечатано «мялкой» вмѣсто: «мелкой».

ное служеніе искусству, по тому «идеалу» который при- сущъ художнику. Тамъ — цѣли «вышнія»; здѣсь — цѣль «внутренняя».

Оттого весь поворотъ оперной музыки М. И. Глинки, А. С. Даргомыжскаго *безконечно-далекъ* отъ площаднаго стиля, напримѣръ, Верди.

Выведемъ теперь логическое послѣдствіе такой противоположности въ стиляхъ. Кому искренно и сильно нравится музыка въ Ломбардахъ и въ «Трoватогe», тому непременно не можетъ нравиться оперный стиль славянской школы (исключая особой породы «меломановъ», которыхъ въ отношеніи вкуса можно назвать «всеядными» «omnivores»); такіе любятъ *наравнѣ* и Моцарта, и Верди, и Шпора, и Бетховена, и Мейербера, и Глинку, и Рубинштейна....)

Дальнѣйшій выводъ: такъ какъ масса, большинство нашей оперной публики и до сихъ поръ илѣпается «Лучшими и Лукреціями» во всякое время и во «всякомъ» видѣ (даже въ переводѣ на-русскій!), такъ какъ эта же масса безусловно «въ восторгѣ» отъ музыки въ «Трoватогe», то ясно, что оперная музыка, *нисколько не похожая* на стиль Доцизетти и Верди, не можетъ придтись *по вкусу* большин- ства.

Степень успѣха или неуспѣха передъ большинствомъ слушателей, особенно на первыхъ порахъ, какъ я говорилъ уже, нисколько не имѣетъ прямого отношенія къ достоин- ствамъ самой вещи. Но здѣсь я касаюсь вопроса о впечатлѣніи оперы А. С. Даргомыжскаго на публику, въ тѣхъ видахъ, чтобъ, по возможности пояснить именно эту «независимость» успѣха отъ качествъ самаго произведенія, и, чтобы болѣе, ближе очертить характеръ, «ствль» разбираемой оперы.

По случаю небольшого успѣха «Руслана и Людмилы» въ *самыхъ первыхъ* представленіяхъ, одинъ журналистъ, желая сдѣлать комплиментъ композитору доказывалъ такъ:

«Моцартовъ «Дон-Жуанъ» и «Фиделіо» Бетховена, почти что упали въ первыхъ представленія; опера: «Русланъ и Людмила» въ первыхъ представленія не понравились; ergo: эта опера *равна* въ достоинствахъ Дон-Жуану и Фиделіо.» Невѣрность такого силлогизма, было бы странно доказы- вать.

Но не меньше неосновательно и такое заключеніе: опера большинству слушателей правится не слишкомъ, ergo: въ оперѣ больше недостатковъ, чѣмъ достоинствъ.

Строгая логика требуетъ въ этомъ случаѣ вопроса о «музыкальномъ вкусѣ большинства», а мы видимъ что есть причины, ставящія этотъ вкусъ въ прямой антагонизмъ съ идеаломъ, которому служить авторъ «Русалки».

Прибавьте къ этому еще, что «индивидуальныя» каче- ства таланта А. С. Даргомыжскаго клонятъ его къ той сторонѣ искусства, которая никогда не можетъ найти большаго сочувствія въ массѣ, и во всякомъ случаѣ *чрезвычайно-далека отъ популярности*. Въ отношеніи къ оперному стилю, собственно, это досадно, потому что уже никакъ не достоинство (на что я намекалъ, говоря о катего- ріи популярности), но, горю помочь пѣчѣмъ; съ «натурою своего таланта» ни одинъ художникъ бороться не можетъ...

Французы, вѣчнымъ цитированіемъ кстати и некстати, успѣли опознать прекрасное выраженіе своего Бюффона «le style — c'est l'homme». Тѣмъ не менѣе тутъ великая правда, на столько же какъ и въ аксіомѣ, что талаптъ — даръ природы.

Можно выгладить, вышлифовать этотъ самородокъ, но «коренныхъ» его свойствъ перемѣнить нельзя, и художникъ только потому и художникъ, что остается «вѣренъ» тѣмъ врожденнымъ влеченіямъ (Anpungen), той таинственной силѣ, которая живетъ въ немъ, безсознательно для него самого, какъ каждая *сила природы*.

Въ стилѣ А. С. Даргомыжскаго, во всемъ, что онъ писалъ, замѣтно пристрастіе къ мелкой, дробной контрапунктной обдѣлкѣ музыкальной фразы. Самыя мелодіи его, тонкаго, деликатнаго характера и любятъ гармоническую ткань, весьма сложную, даже нѣсколько изысканную. Всѣ эти свойства, вполне превосходныя для вокальной музыки «комнатной» не совсѣмъ выгодны для оперы. Въ прошедшей статьѣ я говорилъ уже, что опера, по существу своему, и по мѣсту исполненія, вызываетъ мелодическія и гармоническія формы ясныя, «широкія». Дробность, мелкость обработки теряется на большихъ разстояніяхъ театральной залы, а «постоянная» контрапунктность стиля, постоянное сплетеніе между собою двухъ, трехъ разныхъ мелодическихъ рисунковъ въ ихъ своеобразныхъ изгибахъ, притомъ частыя и отдаленныя модуляціи придаютъ музыкѣ *замысловатость* болѣе и болѣе отдаляющую ее отъ общаго пониманья, и отъ самой мелодіи отнимаютъ иногда ту «ясность и простоту», которая въ «оперномъ» стилѣ должна болѣе выступать на первый планъ, чѣмъ во всѣхъ другихъ областяхъ музыки. Надобно ожидать, что композиторъ, въ слѣдующихъ своихъ операхъ, измѣнитъ нѣсколько этотъ характеръ своей музыки (*son style un peu «tourmenté»*), чрезвычайно далекій отъ общедоступности и еще больше разовьетъ въ себѣ тѣ стороны, которыя прямо свойственны театральной музыкѣ и составляютъ первыя условія ея красоты. Но и такое желательное «измѣненіе» никогда не придастъ стилю А. С. Даргомыжскаго популярности. Не такого свойства самый «идеалъ» искусства, который обуславливаетъ его произведенія. Музыка его вообще требуетъ, чтобы въ нее долго и много вслушивались. Тогда, съ каждымъ разомъ, являются въ ней новыя, плѣнительныя качества.

Вотъ какъ мнѣ представляется стиль А. С. Даргомыжскаго, и вотъ что я считалъ необходимымъ сказать въ нѣкоторое даже оправданіе тѣмъ, которые не имѣя привычки и терпѣнія «внимательно вслушиваться въ музыку», судятъ объ оперѣ «Русалка» по мѣркѣ «площадныхъ» оперъ, которыя теперь, къ сожалѣнію, въ такомъ сильномъ ходу.

Приступая къ разбору подробностей собственно-музыкальныхъ, я здѣсь замѣчу предварительно, что сдѣлаю разграниченіе, которое, въ разборахъ этой оперы, до сихъ поръ напечатанныхъ, не могло имѣть мѣста, такъ какъ тѣ рецензіи писаны вскользь и для журналовъ не специальныхъ по музыкѣ. Разграниченіе въ томъ, чтобы, при разборѣ музыки, совершенно отдѣлать, изолировать ее отъ ис-

полненія, удачнаго или неудачнаго, отличнаго или посредственнаго.

Партитура остается въ томъ видѣ, какъ вышла изъ-подъ пера автора: исполнители — элементъ случайный, преходящій. Сегодня одни, завтра другіе. Когда рѣчь идетъ о критической оцѣнкѣ музыкальнаго произведенія, по моему убѣжденію слѣдуетъ обращаться прямо къ *партитурѣ*, съ тѣмъ, чтобы впечатлѣніе музыки, какъ ее даютъ, служило только «повѣрною» собственнымъ впечатлѣніямъ изъ партитуры.

По этому, о пынѣшнихъ исполнителяхъ «Русалки» скажу слова два въ заключительной статьѣ, а до тѣхъ поръ буду говорить о самой музыкѣ, совершенно независимо отъ ея исполненія.

Увертюра. Серіозныя требованія «славянской» школы и собственное влеченіе не дозволили автору Русалки послѣдовать «непохвальному» обычаю многихъ пынѣшнихъ композиторовъ, которые считаютъ гораздо удобнѣе не писать увертюры къ своимъ операмъ, ссылаясь на то, что увертюры (будто бы) никто въ наше время не любитъ слушать (!).

Лучшія изъ оперъ всѣ — съ увертюрами, и, конечно ни Дон-Жуанъ, ни Юсіфъ, ни Водовозъ, ни Фрейшюцъ, ни Оберонъ и т. д. «не теряютъ» своего достоинства, отъ того, что передъ поднятіемъ занавѣса композиторъ даритъ публикѣ превосходный симфоническій очеркъ всей оперы, или, по крайней мѣрѣ главнаго «характера» всего произведенія (въ увертюрахъ, напримѣръ, къ Волшебной Флейтѣ, къ Фигаро).

Увертюры въ классическихъ образцахъ писаны въ формѣ перваго аллегро сонаты или симфоніи (*первое изложеніе* сперва одной, потомъ другой главной мысли, затѣмъ—*разработка* этихъ мыслей, наконецъ *повтореніе* первоначальныхъ мотивовъ въ ихъ прежнемъ послѣдованіи, но съ поворотомъ къ заключенію).

Въ очень многихъ увертюрахъ передъ аллегро есть вступленіе въ медленномъ тактѣ (Adagio, Andante), въ которомъ драматическіе композиторы — по очень-умной мысли — заглядываютъ въ будущее, т. е. обращаются прямо къ *развязкѣ* піесы — *начинаютъ* увертюру тѣми звуками, которыя мы услышимъ при концѣ оперы (Дон-Жуанъ, Оберонъ, Жизнь за Царя и мн. др.).

Музыкальный языкъ чрезвычайно-способенъ выразить таинственныя, неопредѣленныя предчувствія. Оттого такая мысль «намекъ на развязку» кромѣ ума и поэзіи — вполне музыкальна. Композиторъ «Русалки» воспользовался въ этомъ случаѣ превосходными примѣрами Моцарта, Вебера, Глинки и началъ свою увертюру широкимъ темпомъ «Moderato $\frac{3}{4}$ », которое потомъ (все еще до начала аллегро) переходитъ въ $\frac{6}{8}$. Главный тонъ этого вступленія — C-dur.

Содержаніе увертюры для слушающаго оперу *въ первый разъ* всегда загадочно (даже при заранѣе извѣстномъ сюжетѣ оперы). Но, хорошо познакомившись со всею оперою, можно прослѣдить главныя мысли — если онѣ заимствованы изъ оперы — и поэтическое намѣреніе автора, программа его увертюры раскрывается сама собою.

Во вступленіи увертюры «Русалки» сначала звуки «свадь-

бы князя» — потомъ гармоническая мысль папоминающая грусть кпягини; между тѣмъ-мелькають фантастическія фразы изъ «подводнаго царства»; колеблющійся рисунокъ скрипокъ изъ той сцены, когда мельникова дочь въ замѣшательствѣ объявляетъ князю, что скоро будетъ матерью; затѣмъ, тотчасъ же—таинственные переливы мелодіи и гармоніи ($\frac{6}{8}$) изъ послѣдней сцены оперы: царица русалокъ призываетъ своего князя; князь повинуется влеченію любезнаго сердцу голоса....

Разнородные элементы этого поэтического очерка мастерски слиты въ одно цѣлое, вполне-музыкальное. Не могу не пожалѣть однако, что такому вступленію, замѣчательному по музыкѣ, авторъ не придалъ болѣе эффектности въ «колоритѣ», т. е. въ инструментовкѣ. Мы не слышимъ густыхъ звуковъ кларнета на низкихъ регистрахъ и вообще тѣхъ «таинственныхъ комбинацій» оркестра, къ которымъ насъ приучили Веберъ и Мендельсонъ—когда въ ихъ музыкѣ господствуетъ характеръ фантастическій. Переливы «воды» въ призывѣ «водяной царицы» отлично переданы оригинальною и плѣнительною прогрессіею аккордовъ (*G-moll*, *E-moll*, *C-dur*, *A-moll*, *Fis-moll*, *D-dur*, *Fis-moll*, его доминанта, *F-moll*, его доминанта, *E-moll* и т. д.), но со стороны «оркестровки» по моему убѣжденію, можно бы лучше воспользоваться этими богатыми и новыми данностями гармоніи. Мы возвратимся еще къ этимъ звукамъ, когда до нихъ дойдетъ очередь въ 4-мъ актѣ.

«Аллегро» увертюры начинается минорною фразою скрипокъ (*C-moll*) въ характерѣ «*agitato*». Гармонія и дальнѣйшее развитіе этой фразы очень хороши, хотя не представляютъ ничего оригинальнаго—но въ группѣ «*фортиссимо*» всего оркестра ярко выступаетъ особенный характеръ мелодій, который часто встрѣчается въ самой оперѣ и составляетъ ея физиономію; гармонія дальнѣйшихъ группъ форте очень-замѣчательна и дышетъ новизною оборотовъ—послѣднія фразы изъ группъ форте постепенно приводятъ къ пѣвучей, средней мелодіи (*As-dur*, второй главной мысли увертюры); она взята изъ большаго дуэта въ первомъ актѣ, изъ словъ Наташи:

-Бывало издали уже слышишь
Ко мнѣ съ веселою душой.-

Мелодія эта, которая въ этомъ мѣстѣ увертюры поручена кларнетамъ и флейтамъ, очень граціозна, хотя, по моему мнѣнію, нѣсколько отзывается кокетливостью нѣжныхъ мелодій «французскихъ» — оттого, при всей граціозности какъ будто, недовольно-простодушна для русской дѣвушки-крестьянки. Контрапунктъ, сопровождающій мелодію, также цѣликомъ взятъ изъ дуэта, и слѣдовательно рисуетъ сцену объясненія князя съ Наташей, одну изъ главнѣйшихъ въ оперѣ.

Мастерскими оборотами модуляцій композиторъ приводитъ фразу широкими аккордами (грусть княгини) изъ вступительнаго *Moderato* — начинается разработка, гдѣ чрезвычайно искусно перемѣшаны и поставлены въ борьбу мипорный мотивъ аллегро, широкіе аккорды и фантастическія фразы изъ вступительнаго *Moderato* *). Въ одномъ изъ даль-

*) Въ одной изъ этихъ фразъ и при самомъ началѣ увертюры, и въ среднѣй ея есть сочетаніе, которое, по крайней мѣрѣ на мой слухъ, звучитъ какъ будто неправильно.

нѣйшихъ развитій встрѣчаются фразы, прелестныя своею славянскою оригинальностью и остается только сожалѣть, что композитору пришлось только здѣсь, почти мимоходомъ, воспользоваться такимъ счастливымъ, симфоническимъ вдохновеніемъ (отъ 138 до 158 такта аллегро). Вскорѣ за этимъ, послѣ группы форте слѣдуетъ репризъ аллегро въ томъ же послѣдованіи мыслей, но съ значительными сокращеніями. Средній папѣвъ («бывало издали») здѣсь возвращается въ тонѣ *C-dur*, и на первомъ планѣ уже не кларнеты, а гобой (въ своемъ натуральномъ, наиболѣе выгодномъ тонѣ). Развитіе этого папѣва съ его контрапунктомъ (изъ дуэта) сливается съ трехнотною мелодіею «призыва», которую композиторъ и здѣсь проводитъ по разнымъ регистрамъ оркестра и потомъ переходитъ къ заключенію. Оно построено на контрапунктной фигурѣ, по мрачному характеру близкой къ музыкѣ квартета въ послѣднемъ финалѣ оперы; но все это минорное «заключеніе» (*Coda*, *ritu mosso*) по моему мнѣнію, нѣсколько суховато и растянуто — оттого не пособляетъ общему впечатлѣнію увертюры.

Она вообще разработана отлично, богата и мелодически-мыслями и смѣлыми, мастерскими оборотами гармоніи, очень замѣчательна какъ симфоническое сочиненіе; при всемъ томъ — въ общемъ эффектѣ ей чего-то недостаетъ...

Виною этому, я полагаю, не столько пѣкоторая «неопредѣленность» минорной основной мысли аллегро, также не инструментальный, а чисто вокальный характеръ «пѣвучей» мысли — сколько опять-таки — недостаточное разнообразіе оттѣнковъ *колорита*. Оригинальные эффекты оркестровки придали бы необыкновенную яркость и выпуклость многимъ частямъ увертюры, которыя теперь пролетаютъ почти-незамѣтно. Въ чемъ именно и какъ слѣдовало бы измѣнить оркестровку — подсказать почти невозможно, да уже и выходить изъ предѣловъ критики. Въ настоящемъ случаѣ это было бы тѣмъ болѣе трудно, что композиторъ въ количествѣ и въ расположеніи инструментовъ въ своей партитурѣ воспользовался всѣми авторитетными образцами. Составъ его оркестра совсѣмъ полонъ — по современному (кромѣ квартета и 8 духовыхъ, *piccolo*, 4 валторны, три тромбона съ басъ-трубой, три литавры *S. H. G.*). Между тѣмъ во многихъ мѣстахъ какъ будто не хватаетъ массивной силы; часто недостаетъ той звучности, которую бы желалось найтти, судя по музыкѣ, задуманной и обработанной съ необыкновеннымъ талантомъ.

Занавѣсъ поднимается. Мельница на берегу Днѣпра. (Данность для декораціи — простая, но эта простота не исключаетъ живописности). Передъ зрителями — мельникъ и его дочь *). Мы видѣли, что начало оперы — не хоромъ, не интродукціею, сложенною изъ разныхъ элементовъ, а прямо — *аріею* одного изъ главныхъ лицъ — оправдывается простою данностью сюжета. Такое начало (случай-вовсе

но; одно *C* у валторны соло, потомъ *квинду* аккордъ *H-dur* въ гобояхъ и кларнетахъ. *C* не разрѣшается на *H*, потому-что это *H* въ другой, *высшей* октавѣ. Впрочемъ, бы можетъ, композиторъ именно рассчитывалъ на такой «*Querstand*» (*fausse relation*).

*) Содержаніе каждой сцены уже извѣстно читателю изъ второй статьи (№ 26-й), гдѣ шла рѣчь о текстѣ.

не небывалый) и несколько странно только от того, что в последнее время публика привыкла к открытию оперы — хором.

G-dur. Allegro moderato. Очень простой ритурнель прямо вводит в характер арии. Мельникъ начинает свои — не безкорыстные советы:

«Вот-то всё вы дёвки молодая,
Посмотришь, мало толку в васъ.»

Рельефная фраза арии — на слова

То ласками, то сказками,
Уйтие заманить.

Въ ней много русского элемента. Слѣдующая фраза:

Да итъ! Куда упрямы вы, —

тотчасъ модулируетъ въ отдаленный тонъ (H-dur) и этимъ поворотомъ (немножко в родѣ Обера и Мейербера) придаетъ рѣчамъ мельника характеръ «неспроста» — чего, можетъ быть именно желалъ композиторъ. Мѣстами пробивается въ словахъ мельника ироническая ѣдкость:

«Вѣдь вы своимъ умомъ богаты,
А мы вѣдь отжили свой вѣкъ!»

и всѣ эти отбѣнки очень удачно переданы музыкою. Заключительная фраза первой части арии (а потомъ и все окончаніе ея) построена на словахъ:

«Вотъ то-то, упрямы вы
Одно и тоже надо вамъ твердить это разъ.»

«Настойчивость» советовъ какъ нельзя лучше отражается и въ мелодическомъ рисункѣ и въ акомпаниментѣ («forte» всего оркестра).

Сначала мельникъ говоритъ о дѣвушкахъ «вообще» — потомъ переходитъ уже лично къ дочери:

«Вотъ, хоть бы ты...
Училъ тебя я ...»

Это — составляетъ среднюю часть арии.

На мой взглядъ въ этой части «слишкомъ много» подробностей. Напримѣръ, на слова:

«Какъ надобно прилично жить,
Какъ надобно порой о свадьбѣ
Обнякомъ рѣчь заводить»...

является мелодическая фраза кларнетовъ, очень игривая сама по себѣ и въ чисто-русскомъ духѣ, но она встрѣчается всего *одинъ* разъ именно тутъ, *не повторяется, не развивается*, и какъ мотивъ «новый», имѣющій только отдаленное родство съ главными мыслями арии, несколько нарушаетъ симметричность всей постройки. Новые также, эпизодическіе рисунки оркестра являются на словахъ:

«И вѣдь не вѣчно
Васъ станутъ баловать.»

Большее единство мысли не помѣшало бы дѣлу, хотя, конечно, тогда *труднѣе* было бы избѣжать въ некоторой монотонности въ арии, которая вовсе не коротка. Слова:

«Ну, а если...
Ужъ на свадьбу...
Надежды вовсе итъ» —

составляютъ «переломъ» развязку арии — заключеніе советовъ

Чтожъ, и тогда легко всегда
Вамъ случай уловить,
И для себя и для родныхъ
Хоть что-нибудь добыть».

поется уже на репризѣ первой мелодіи («то ласками, то сказками»), а кончается арія повтореніемъ группы форте:

«Охъ то-то
Упрямы вы
Одно и тоже» и т. д.

При концѣ арии была мимолетная модуляція въ отдаленные тоны (Cis-dur, H-dur), которая не прибавляла особенной красоты, между тѣмъ растягивала арію, и безъ того большую. Теперь «кода» сокращена и очень удачно. Музыкальный планъ арии очень-умень и ловко согласованъ съ драматическими требованіями. Характеръ корыстолюбиваго и плутоватаго мельника съ разу обрисованъ весьма отчетливо.

Вся арія написана въ такомъ стилѣ *колической* музыки, который — какъ счастливая амальгама формъ русскихъ съ нѣкоторыми приемами Оберовской школы, составляетъ неотъемлемую собственность композитора.

Небольшая прелюдія (un poco più mosso) передъ речитативомъ: «чу! я слышу топотъ его коня» — живописуетъ волненіе въ сердцѣ Наташи, которая хочетъ броситься на встрѣчу своему возлюбленному. Хотя это — мелочь, по все же можно пожалѣть, что композиторъ не исполнилъ воспользоваться указаніемъ поэта; «топотъ коня», вообще *пріездъ* князя могъ быть выраженъ въ музыкѣ явственнѣе — не нарушивъ поэтичности положенія, а напротивъ, придавъ ритурнелю речитатива еще болѣе занимательности.

Мельникъ останавливаетъ дочь за руку. «Смотри же не забывай моихъ советовъ». Входитъ князь.. (Allegro non troppo. B-dur $\frac{4}{4}$). Прелюдія въ 4 такта, въ рѣзко-очерченномъ ритмѣ и исполненная благородства въ рисункѣ.

Речитативъ князя «здорово, милый другъ» — въ томъ глуховскомъ стилѣ речитативовъ, который, со времени первой оперы Глинки сдѣлался «достояніемъ» русской оперной музыки. Итальянской ругинности въ речитативныхъ формулахъ тутъ и слѣдовъ нѣтъ. Декламация всегда исполнена правды выраженія и между тѣмъ кристаллизуется въ правильные мелодическіе рисунки, которые свободно ложатся на гармонической канвѣ оркестра. Слова Наташи:

«Да, наконецъ
Ты вспомнилъ обо мнѣ»,

составляютъ полное «аріозо», съ очень граціознымъ акомпаниментомъ кларнета. Фраза мельника: «добро пожаловать, сіятельнѣйшій князь», повернута очень оригинально, безъ натяжки въ декламации.

Отъ словъ Наташи:

«Не стыдно ли томить меня
Пустымъ напраснымъ ожиданіемъ»,

начинается уже первый отдѣлъ терцета. Господствующій тонъ въ этомъ отдѣлѣ B-dur. Мелодія Наташи служитъ главною темою, оправданіе князя:

Ахъ вѣрь, мой другъ —

и слова мельника (про себя): «Ну, понесла обычный бредъ» — составляютъ «ensemble» отлично-обрисованный въ голосахъ и очень-мелодическій. Послѣ каденцы на доминантѣ — князь говоритъ про себя:

Нѣтъ, не могу еще рѣшиться,
Ее внезапно поразить
Извѣстемъ роковымъ.

Тутъ уже драматизмъ разгарается болѣе: эта мелодическая фраза князя (въ Es-moll), отлично контрапунктован-

ная рисункомъ гобоя и кларнета (unisono), проникнута глубокимъ чувствомъ грустнаго колебанія.

Переломъ этого перваго отдѣла тріо составляютъ слова мельника:

«Важъ не угодно ль, князь,
На мельницу пойти, съ дороги отдохнуть.»

(Речитативу аккомпанируетъ стаккато басовъ и фаготовъ).

На цѣльный вопросъ Наташи:

«Ты цѣлый день вѣдь съ нами сегодня проведешь?»

Князь отвѣчаетъ:

«Сегодня, не могу.»

— «Ты уѣзжаешь?»

Хоть грустно мнѣ,
Но скоро я отъ васъ уѣхать долженъ.
Дѣла, заботы....

Мельникъ (про себя)

«Вотъ оно! давно предсказывалъ я это!»

Фраза мельника выстроена уже на педаальной нотѣ С, доминантѣ слѣдующаго тона F-moll; такимъ образомъ съ этой фразы музыка уже наклонена ко второму отдѣлу терцета, къ минорному анданте въ $\frac{3}{8}$. Съ этого перехода обозначается близкая родственность звуковъ въ этомъ мѣстѣ оперы А. С. Даргомыжскаго со знаменитымъ терцетомъ въ оперѣ Жизнь за Царя: «не томи родимый». И тамъ прелюдія къ минорному мотиву поручена однимъ духовымъ, и здѣсь—гобой, кларнетъ и фаготъ. (Хотя въ рисункѣ сходства нѣтъ вовсе).

Основная мелодія въ грустномъ анданте на слова Наташи:

«Ахъ прошло то время, время золотое
Какъ меня любишь ты сердцемъ и душой,»

проникнута сердечностью, обрисована ясно и отчетливо, и хотя дѣйствительно нѣсколько напоминаетъ Глинкинскую мелодію «Не томи родимый», но только въ самыхъ общихъ чертахъ. Чтожъ за бѣда для русской оперной музыки, если въ новомъ ея произведеніи встрѣтятся нѣкоторыя повторенія, напоминающія того отличнаго, что уже было въ другой оперѣ! Безъ такого рода благородной подражательности и усвоенія себѣ формъ уже счастливо найденныхъ другимъ художникомъ, музыка не можетъ обойтись. Такая «преемственность формъ» мѣнно и составляетъ главный характеръ каждой школы и одно изъ условій ея процвѣтанія. Я останавливаюсь на этомъ сходствѣ нарочно для того, что оно было замѣчено очень многими слушателями, и растолковано въ невыгоду для композитора. При второмъ періодѣ мелодіи, вступаетъ басъ:

«Сколько разъ твержу, твержу я,
Дочь, не прозѣвай ты счастья своего»....

и такъ Andante идетъ двухголосно, до ферматы (въ тонѣ C-moll).

Въ оркестрѣ, конечно, съ пачала Andante одинъ квартетъ, потомъ мало-по-малу набавляются духовые. Послѣ ферматы (C-moll) превосходно вступаетъ голосъ князя на самыхъ звучныхъ теноровыхъ нотахъ:

«Чѣмъ заслужилъ я жестокой упрекъ,
Больно мнѣ слышать укоръ твой напрасный.»

Эта новая мелодическая фраза очень выразительна и мягкой аккомпаниментъ кларнета (въ родѣ арпеджіо съ паузами на первую шестнадцатую въ каждой трети такта) придаетъ ей особенную пѣвность. Мельникъ и Наташа продол-

жаютъ свои музыкальныя рѣчи, которыя въ короткихъ фразахъ, отлично контрапунктованныхъ имитациями, присоединяются къ плавному, широкому напѣву князя. Мельникъ подходит къ дочери и усовѣщаетъ ее:

Полно время терять,
По пустому болтать
Вѣкъ любовью одной,
Не прожить измѣ съ тобою...

Попросила бы

Ты у князя намъ

Какой милости....

Комическій элементъ въ партіи мельника вполне выраженъ и мастерски слитъ съ двумя другими голосами, въ которыхъ продолжаютъ мотивы любовныхъ упрековъ и оправданій. При возвращеніи главной мелодіи: «Ахъ прошло то время», она является уже въ новомъ видѣ отъ контрапункта двухъ другихъ голосовъ, изъ которыхъ каждый идетъ своимъ путемъ, въ своемъ характерѣ. По моему мнѣнію это Andante, пѣвительное по задушевной мелодіи, «образцово» со стороны свободнаго и вполне драматическаго веденія голосовъ. Упрекъ композитору можно сдѣлать только въ томъ, зачѣмъ онъ въ каденцѣ трехъ голосовъ на заключительные аккорды анданте не избѣгнулъ слишкомъ явнаго сходства съ каденцою тѣхъ же голосовъ (сопрано, теноръ и басъ), на такихъ же аккордахъ (только не въ F-moll, а въ B-moll) въ терцетѣ «Не томи родимый»? Но и это упрекъ—мелочной въ сравненіи съ замѣчательными достоинствами всего анданте.

На репризѣ прежняго ритуриеля въ $\frac{4}{4}$ (при входѣ князя), только здѣсь въ C-dur, вмѣсто прежняго B-dur, копияшій князя приносить подарки, назначенные княземъ для Наташи.

Возьми на память это ожерелье,
Ну, вѣришь ли теперь, что помнилъ о тебѣ?

Наташа. На что подарки мнѣ,
Повѣрь, любовь твоя и ласки
Дороже всѣхъ сокровищъ міра.

Князь. Тебя, мой добрый мельникъ, я тоже не забуду.

Мельникъ. Доволенъ милостями я твоими,
Силѣнѣйшій князь!

На этихъ репликахъ переходъ къ аллегро въ A-dur *). На ферматѣ передъ началомъ новаго темпа дана голосу Наташи чрезвычайно оригинальная и столько же граціозная фіоритура, какъ будто Шопеномъ подсказанная. — Послѣ маленькой паузы, Наташа говоритъ князю:

«Ласковымъ ты словомъ
Духъ мой оживляешь,
И пріятнымъ взоромъ
Счастье возвращаешь».

Мелодія на этотъ текстъ составляетъ основу всего аллегро, т. е. третьяго отдѣла этого большаго терцета. Не мо-

*) Первый отдѣлъ терцета — въ B-dur; второй — въ F-moll; третій — въ A-dur. Тоны между собою не имѣютъ родства, оттого въ цѣломъ терцетѣ недостаетъ «общей тональности». Знаю, что для современныхъ композиторовъ — строго держатся «условнаго» единства въ тонахъ — значитъ опутать себя кандалами, иногда яшшиымъ; но не могу однако переменить своего убѣжденія, что единство тональности одно изъ важнѣйшихъ условій всего «организма» музыкальныхъ сочиненій. Нарушеніе этого основнаго закона должно быть допущено только въ самыхъ крайнихъ случаяхъ. Въ знаменитомъ терцетѣ Глинки также три отдѣла, по однимъ въ F-dur, другой въ B-moll, третій въ B-dur. И цѣлості впечатлѣнія несравненно больше.

гу сказать, чтобъ на мой вкусъ эта мелодія была вполнѣ удовлетворительна, сама по себѣ, т. е. веденная однимъ голосомъ. Рисунокъ и даже весь характеръ ея въ такомъ родѣ, какъ напѣвъ аллегро въ каватинѣ Людмилы (въ оперѣ «Русланъ») на слова: «Не сердись, знатный гость» и тамъ и здѣсь, не по сердцу мнѣ приходится отгѣнокъ какой-то французской жеманности и слишкомъ опредѣлительный ритмъ, нѣсколько въ родѣ второй фигуры французскаго кадрили. Знаю, что въ тысячѣ случаяхъ при веселомъ текстѣ трудно избѣжать формъ нѣсколько плясовыхъ, знаю, что многія изъ лучшихъ мелодій Обера все-таки отзываются танцевальностью, но въ напѣвѣ простой русской дѣвушки хотѣлось бы встрѣтить граціозность и задумчивость, не «сосѣдною» формамъ жеманныхъ и не нашихъ танцевъ. Въ общемъ характеръ и развитіе этого аллегро, впрочемъ, весьма удачно схвачены отгѣнокъ живаго, истинно-русскаго веселья. Во второмъ періодѣ замѣчательно—красива мелодія князя: «вѣдь счастье скоро измѣняется»; чередованіе аккордовъ Cis-moll и Gis-moll (вмѣсто ожидаемаго Cis-dur) придаетъ здѣсь музыкѣ чисто славянскій отгѣнокъ. Разработка аллегромастерская, хотя все аллегро не безъ длиннотъ. Нѣкоторыя повторенія могутъ быть сокращены, съ выгодою. Главный напѣвъ, при возвращеніи своемъ, является въ новомъ и несравненно-лучшемъ видѣ, отъ контрапункта въ двухъ другихъ партіяхъ, изъ которыхъ каждая остается въ своемъ характерѣ, и продолжаетъ свой путь, какъ будто независимо отъ мелодіи въ верхнемъ голосѣ. Большое мастерство и обдѣлка самая изящная. Веселая, горячая кода, полнымъ оркестромъ, блистательно оканчиваетъ этотъ терцетъ, одну изъ капитальныхъ частей оперы, хотя онъ служитъ только подготовленіемъ къ дальнѣйшимъ, сильно-драматическимъ сценамъ.

(Продолженіе будетъ).

А. СВРОВЪ.

НОВОИЗДАННЫЯ МУЗЫКАЛЬНЫЯ СОЧИНЕНІЯ.

I. Заграничныя.

Изъ новостей только что полученныхъ въ магазинѣ Бернарда заслуживаютъ особеннаго вниманія (на первый случай):

1) Ode auf St. Cæcilias Tag, von Dryden. Musik von G. Fr. Händel. Clavier-Auszug von A. C. Ritter. (Englischer Text mit deutscher Uebersetzung von Ulrici und Simon). Preis 2½ Thlr.

Одного изъ величайшихъ въ свѣтѣ композиторовъ, Генделя, у насъ въ Россіи едва знаютъ по имени. Чудесную музыку его (преимущественно въ церковномъ и полуцерковномъ, ораторномъ родѣ) приходится слышать чрезвычайно рѣдко, въ концертахъ, предназначенныхъ для знатоковъ (какъ, напримѣръ, концерты въ Концертномъ обществѣ). Такимъ образомъ записные любители музыки изъ Русскихъ, чтобы наслаждаться Генделевыми чудесами, должны ограничиваться чтеніемъ его партитуръ у фортепiano, или ис-

полненіемъ вокальныхъ вещей въ фортепiанныхъ переложеніяхъ (Clavier-Auszüge) въ небольшомъ домашнемъ кругу любителей.

При такомъ непросвѣщеніи большинства, въ отношеніи Генделевой музыки, рекомендація изданія, выставленнаго здѣсь въ заглавіи, можетъ относиться только къ самому небольшому числу избранныхъ, «музыкально-доросшихъ» до такого рода красотъ.

Тѣмъ не менѣе надобно заявить о замѣчательномъ изданіи этой небольшой ораторіи.

Послѣ заглавнаго листа помѣщенъ полный текстъ оды Драйд'на въ честь святой Цециліи, въ англійскомъ подлинникѣ и въ хорошемъ нѣмецкомъ переводѣ.

Потомъ идетъ № 1, увертюра (D-dur. Larghetto staccato $\frac{3}{4}$, Allegro $\frac{4}{4}$, какъ всегда у Генделя, фугато, Menuetto $\frac{3}{4}$ съ минорнымъ трио).

№ 2 и 3. Речитативъ тенора, о томъ какъ изъ хаоса возникла гармонія вселенной.

№ 4. Великолѣпный четырехголосный хоръ (D-dur, $\frac{4}{4}$) почти на тотъ же текстъ, съ ближайшимъ отношеніемъ къ музыкѣ.

№ 5. Арія сопрано. Adagio и Andante (G-dur, $\frac{3}{4}$, въ оркестрѣ партія виолончели, obligato), текстъ: вліяніе музыки на сердце человеческое, изумленіе людей при изобрѣтеніи лиры Юваломъ.

№ 6, арія тенора и № 7, хоръ, (D-dur, $\frac{6}{8}$) воинственныи звукъ трубъ и грохотъ барабановъ.

№ 8, маршъ (D-dur, $\frac{4}{4}$) величественно красивый въ своей простотѣ.

№ 9, арія сопрано (H-moll, $\frac{3}{4}$), о сладкихъ, кроткихъ, томныхъ звукахъ флейты и лютни; въ акомпаниментѣ, разумѣется, господствуютъ эти два инструмента. Соло флейты передъ заключеніемъ аріи исполнено прелести. (Въ фортепiанномъ переложеніи, очень исправномъ, означены главнѣйшія подробности оркестровки, оттого я говорю о флейтѣ, виолончели и т. д., какъ будто передо мной подлинная партитура).

№ 10. Арія тенора (Allegro. A-dur $\frac{4}{4}$), о рѣзкихъ звукахъ скрипокъ, которыя выражаютъ ревность, гнѣвъ, страданія....

№ 11. Арія сопрано (F-dur $\frac{3}{4}$, Larghetto). «Но все музыкальное искусство, даже голосъ человеческій преклоняется передъ священнымъ могуществомъ органа». Въ акомпаниментѣ органъ чередуется съ струнными инструментами.

№ 12. Арія сопрано (D-moll, $\frac{3}{4}$, Alla Hornpipe) о вліяніи лиры Орфея на всю природу, на деревья и на дикихъ звѣрей.... Прелюдія передъ аріей — чудесна (въ томъ родѣ какъ иныя оркестрныя піесы въ операхъ Глука). Въ самомъ пѣніи много устарѣлыхъ формулъ.

№ 13. Коротенькій речитативъ сопрано, на поэтическія слова, которыми *нынешній* композиторъ непремѣнно воспользовался бы для аріи:

But bright Cecilia
Rois'd the wonder high;
When to her organ
Vocal breath was giv'n;

An angel heard, and straight appear'd,
Mistaking earth for heaven.

(Когда органу Цециліи было дано вокальное дыханіе, ангелъ слышалъ эти звуки и явился передъ Цециліей, принявъ землю за небо....).

№ 14. Чудесный заключительный хоръ въ самыхъ широкихъ формахъ; въ текстѣ рѣчь идетъ о гармоніи сферъ, о послѣднемъ днѣ міра и о музыкѣ, которая воцарится въ обновленной вселенной.

Не имѣя притязанія разбирать здѣсь достоинства такого произведенія, какъ эта Генделева ораторія, замѣчу только, что она исполнена первоклассныхъ, истинно-Генделевыхъ красотъ, а нѣкоторые устарѣлые обороты вокальныхъ партій (особливо въ аріяхъ), должны быть хорошо знакомы всѣмъ знающимъ музыку Генделя и не могутъ мѣшать возвышенному наслажденію, которое она доставляетъ.

2) *Trio für Fortepiano, Violine und Violoncell, componirt und Robert Schumann in inniger Verehrung gewidmet von Woldemar Bargiel. Op. 6. Breslau. Verlag von Leuckart. Preis 3 Thlr.*

Произведеніе композитора, котораго имя мы встрѣчаемся въ первый разъ, но произведеніе отличное, заслуживающее большой репутации.

Посвященіе Роберту Шуману заставляетъ догадываться, что авторъ ученикъ знаменитаго композитора и критика.

Музыка этого тріо, конечно, принадлежитъ «нынѣшней» германской школѣ, школѣ продолжателей «Бетховенскаго» направленія.

Уже и въ Мендельсонѣ, хотя его талантъ, по направленію своему былъ очень несходенъ съ Бетховенскимъ гениемъ, замѣтно многое родственное Бетховенскимъ формамъ, по крайней мѣрѣ съ виѣшней ихъ стороны. Въ Р. Шуманѣ, при его стремленіи къ глубокости, даже къ «мистицизму» музыкальному многое еще больше, чѣмъ въ Мендельсонѣ напоминаетъ «приемы» Бетховена. Вся современная намъ камерная музыка (которую пишутъ только въ Германіи) носитъ на себѣ явственный отпечатокъ или прямого подражанія Мендельсону или Шумановскаго, ново-германскаго направленія.

Недостатки этой школы излишняя запутанность, туманность гармонической обдѣлки и часто отсутствіе красивой мелодичности.

Но тріо, о которомъ здѣсь идетъ рѣчь, принадлежитъ къ счастливымъ исключеніямъ и чрезвычайно отличается отъ дикихъ, безобразныхъ порожденій «повыхъ Бетховеновъ». Въ тѣхъ чудовищныхъ псевдо-гениальностяхъ, слухъ блуждаетъ какъ въ дремучемъ лѣсу и, къ мученію своему, часто не находитъ ни одной маленькой мелодической поляны, гдѣ бы немощко отдохнуть на истинной музыкальности....

Здѣсь, напротивъ, очень много простой, ясной мелодіи, а что гармоническая разработка богата, сильна и сдѣлана мастерски, такъ это *первое*, необходимое условіе камерной музыки. Вѣдь просвѣщенные любители *въ наше время* не станутъ же портить свой вкусъ надъ разными тріо, напримеръ, *Рейсиера*, гдѣ самыя плоскія мелодіи (унисономъ въ скрипкѣ и виолончели) чередуются съ самыми невнятыми

побрякушками для фортепіано, въ родѣ Герцовъ и Кальк-бреннеровъ.... Этому всему очередь уже прошла и къ подобнымъ «наивностямъ» камернаго стиля вкусъ уже не возвратится!

Въ исполненіи мы не случилось еще слышать этого тріо, но такъ какъ оно, какъ всегда въ *пыльничихъ* изданіяхъ, превосходно награвировано *партитурой*, то, просматривая всѣ три партіи вмѣстѣ, можно составить себѣ довольно-полную идею объ эффектѣ.

«Инструментовка» тріо мастерская, каждому инструменту дана роль ему свойственная. Мысли сами по себѣ исполнены серіозности и благородства, совершенно во вкусѣ Шумана, но ясиѣе, общедоступнѣе.

Небольшая интродукція (*Adagio, D-moll, 2/4*) ведетъ къ первому аллегро. (*Allegro energico. F-dur. 4/4*). Оно энергическое въ самомъ дѣлѣ, полное огня и страстности. Голосамъ скрипки и виолончели (отлично-контрапунктироваными) фортепіано acompанируетъ часто арпеджіями, чрезвычайно ловкими и эффектными. Полнота «общаго звука» въ нынѣшней камерной музыкѣ — прямое наслѣдіе Бетховена и Мендельсона.

Послѣ двухъ частей аллегро идетъ *andante sostenuto 2/4, C-dur*. Въ срединѣ анданте есть эпизодическая мысль (въ *B-dur*) необыкновенно мелодическая и нѣлнтельная.

Скерцо (*Presto, F-dur, 3/4*), удачное подражаніе Бетховенскимъ скерцо, но, конечно, не съ тѣмъ изумительнымъ богатствомъ фантазій.

Финалъ тріо, *Allegro con fuoco, F-dur, 2/4*. Послѣ шести тактовъ прелюдіи начинается тема *фугато* (нѣсколько напоминающая финалъ изъ 9-го квартета Бетховена). Разработана тема, конечно, мастерски и финалъ очень красивъ и занимателенъ. Вообще тріо-отличное.

3) *Ouverture zu der Operette «der vierjährige Posten» von Karl Reineke. Leipzig. Breitkopf und Härtel. Въ 2 руки, 15 Ngr. Въ 4 руки, 20 Ngr.*

Вотъ еще сочиненіе, которое смѣло можно рекомендовать любителямъ хорошей музыки, хотя бы имя композитора и не было прославлено.

Увертюра во вкусѣ «комической оперы», очень мелодична, и, не смотря на пѣмецкую симфоническую обдѣлку, понравится всѣмъ любителямъ съ образованнымъ вкусомъ. Судя по этой увертюрѣ, вѣроятно и въ опереткѣ, куда она принадлежитъ, много большихъ достоинствъ.

II. Здѣшній.

На этотъ разъ ихъ немного. У Стелловскаго вышло новое «Impromptu» *Гензельта*. (*Illusion perdue, 3-me Impromptu, dédié à Mlle Marie Bedriaga*). Хорошенькая вещь, хотя и не изъ лучшихъ сочиненій знаменитаго піаниста.

Очень замѣчательна его же работа, изданная также Стелловскимъ, а именно: «прибавленная партія 2-го фортепіано, къ 10 этюдамъ Крамера. Вотъ къ какимъ именно этюдамъ (изъ числа извѣстныхъ всѣмъ піанистамъ *трехъ* Крамеровскихъ тетрадей:

№ 2 E-moll 12/8 (въ 1 тетр.).

№ 33 D-dur 9/16 (во 2 тетр.).

№ 22 Fis-moll 4/4 (во 2 тетр.).

№ 23 A-dur $\frac{2}{4}$ (во 2 тетр.).

№ 46 A-moll $\frac{2}{4}$ (въ 3 тетр.).

№ 21 G-dur $\frac{12}{8}$ (въ 1 тетр.).

№ 63 G-moll $\frac{3}{4}$ (въ 3 тетр.).

№ 25 F-dur $\frac{3}{4}$ (во 2 тетр.).

№ 18 D-moll $\frac{2}{4}$ (въ 1 тетр.).

№ 45 Es-dur $\frac{3}{4}$ (въ 3 тетр.).

Жаль, что очень не во многих домахъ есть по два рояля, поэтому и рекомендаціею такого рода произведеній воспользуются не многіе. Но самъ по себѣ трудъ заслуживаетъ полного уваженія какъ очень-музыкальный и очень «полезный». «Этюды» всегда больше или меньше многотонны и играть ихъ иногда невесело. Съ прибавленіемъ къ нимъ новыхъ звуковъ, съ опредѣлительнымъ мелодическимъ мѣриломъ, дѣло получаетъ новый оборотъ, становится интереснымъ, увлекательнымъ. Изобрѣтенная Гензелемъ вторая партія превращаетъ каждую этюду въ гармоническую канву, въ блестящій фигурированный акомпаниментъ, на которомъ, какъ на богатомъ грунтѣ картины, выступаютъ мелодическіе рисунки втораго фортепіано. Для каждаго знающаго гармонию, весьма не трудно видѣть гармоническую основу каждой музыки, особенно этюды, но изъ этой основы вызвать «мелодическій смыслъ» и умно обрисовать его въ характерѣ, данномъ самою этюдою, дѣло *большаго вкуса*.

Особенно удачно въ этомъ отношеніи вышли: этюда 33, 22, 46, 25. Въ этюдѣ 18 мелодія, прибавленная Гензелемъ, напоминаетъ (вѣроятно съ умысломъ) извѣстный Венгерскій маршъ (Rakoszy-Marsch), а въ № 45 мелодія въ первыхъ четырехъ тактахъ, точь-въ-точь пресловутый Sehnsuchts-Walzer, Фр. Шуберта (несправедливо приписанный Бетховену).

Эффектъ двухъ фортепіано во всѣхъ этихъ этюдахъ выходитъ великолѣпный, звучитъ чѣмъ-то «симфоническимъ». И кромѣ этихъ 10 этюдовъ, выбранныхъ Гензелемъ, въ Крамеровыхъ есть очень много такихъ, которыя «вызываютъ» прибавку втораго фортепіано. Но г. Гензельтъ, вѣроятно, не остановится на такомъ первомъ опытѣ. Прибавлю, по этому случаю, что *третья* тетрадь Крамеровыхъ этюдовъ вновь награвирована у Стелловскаго и очень исправно.

Танцы для фортепіано въ 2 руки.

1) Французская *кадриль* изъ оперы «Жизнь за Царя», аранжированная для фортепіано К. Вильбоа. — Изданіе Стелловскаго. Цѣна 75 к. с.

Изъ знаменитой оперы знаменитаго нашего композитора уже есть очень извѣстная французская кадриль, аранжированная *самимъ авторомъ*, весьма ловко для танцевъ, и не трудно для исполненія. К. П. Вильбоа, столько разъ переложившему для фортепіано обѣ главныя партитуры М. И. Глинки, пришло на мысль сдѣлать изъ оперы «Жизнь за Царя» *еще* одну кадриль. Желаніе похвальное и попытка интересная, но — увы! не слишкомъ удачная!

Первая фигура — изъ «тренажа» (въ 1-мъ актѣ) и изъ одного мотива въ большомъ терцетѣ. Выборъ мелодій хорошъ, но въ *ритмѣ* собственно-кадриля есть шероховатость

(последніе такты изъ *перваго* колѣна). А первое условіе «танцовальности» — гладкость ритма, безъ запинки.

2-я фигура вся изъ арии Антонины (въ прежней кадрили *эта* же мелодія выбрана для *той же* второй фигуры — почемужъ бы не выбрать чего-нибудь другаго)? Въ фигурѣ пѣтъ требуемой закругленности, потому-что «конецъ» ея приходится на — доминантѣ.

Въ 3-й фигурѣ выборъ мотивовъ неудаченъ, потому-что мелодія «Ты меня на Руси возлюбляла», очень не ловко ложится въ размѣрѣ $\frac{6}{8}$ — а дальнѣйшіе мотивы по *серіозному* характеру для кадрили не годятся.

Въ 4-й фигурѣ выборъ мотивовъ довольно хорошъ, изъ веселыхъ, почти плясовыхъ пафѣвовъ «квартета: «Время къ дѣвишнику». Эта фигура вообще лучше другихъ.

Въ 5-й, мотивы хотя и веселы — изъ аллегро терцета въ 1-мъ актѣ, но расположены не танцовально отъ большой негладкости въ ритмѣ. (16-й тактъ напимѣръ, хотя необходимъ «по числу», звучитъ какъ будто совершенно лишней вставкой).

6-я фигура взята изъ чудесно-танцовальныхъ мелодій краковяка, но и ихъ можно было бы расположить иначе и выгодише для «кадрильной» формы. Вотъ почему я считаю попытку К. П. Вильбоа вообще не изъ удачныхъ и не думаю, чтобъ эта кадриль — не слишкомъ ловкая для танцевъ и не слишкомъ удобная для игры, поступила въ число «любимыхъ».

Совершенно на оборотъ, съ самой выгодной стороны спѣшу рекомендовать только-что вышедшія у Деноткина:

Кадриль, мазурку и польку, аранжированныя Константиномъ *Лядовымъ* на мотивы оперы А. С. Даргомыжскаго: «Русалка». (Кадриль — 75 к. с. — Мазурка и полька по 60 к. с.)

Тутъ все: и порядочный вкусъ въ выборѣ мотивовъ, и ловкость въ связи одной мелодіи съ другой, и безъукоризненная танцовальность ритма.

Первая фигура кадрили составлена изъ трехъ мелодій — совершенно разныхъ: изъ коды 1-го терцета, изъ славянскаго танца и изъ пѣсни Ольги. Но всѣ три мелодіи связаны мастерски и кажутся какъ будто-парочно *для кадрили* изобрѣтенными. Въ этомъ-то и искусство!

Почти всю вторую фигуру составляетъ граціозная мелодія «Видишь ли, князя невольны». Быстрый танцовальный темпъ ей не свойственъ, и оттого измѣняетъ ея характеръ.

Третья фигура — изъ танцевъ русалокъ и еще одной мелодіи дуэта Наташи съ отцемъ.

Особенно удачна вышла четвертая фигура изъ двухъ очень граціозныхъ мелодій — «инструментальной», въ дуэтѣ князя и Наташи и изъ аллегро терцета: «Ласковымъ ты словомъ».

Пятая и шестая *танцовальны*, но менѣе характеристичны въ мелодическомъ отношеніи.

Нѣжную мелодію царицы русалокъ — «Ты пѣжише къ нему, приласкайся мой другъ» — на мой вкусъ, не слѣдовало бы выбирать для «танцевъ». Ее *жаль* слышать въ плясовомъ размѣрѣ! Впрочемъ это чувствительно только для тѣхъ, кто слишкомъ живо напоминаетъ себѣ оперу.

Вообще же о кадрили можно отозваться только со стороны похвалъ. Это — приятная новинка для любителей танцевальной музыки, а распространения мелодіи автора «Русалки» въ возможно-большемъ кругу должны желать всѣ, у кого сердце лежитъ къ русской музыкѣ.

Въ мазуркѣ — главный мотивъ изъ «заздравиго хора во 2-мъ актѣ, по мелькають и другія мелодіи, въ томъ числѣ даже задумчивая арія князя.

Въ подыркѣ — основаніемъ мелодическимъ граціозный напѣвъ княгини «Отнынѣ буду я твоей». Все это, какъ я сказалъ уже, подведено подъ танцевальныя условія съ большимъ мастерствомъ. Хотя, по моему мнѣнію, кадрили удачнѣе двухъ другихъ танцевъ.

Всѣ три піесы посвящены Марьѣ Васильевнѣ Шиловской, и весьма кстати, какъ одной изъ самыхъ ревностныхъ почитательницъ прекраснаго таланта А. С. Даргомыжскаго и одной изъ лучшихъ исполнительницъ его музыки.

МОДЕСТЬ 3-Я.

ИНОСТРАННЫЙ ВѢСТНИКЪ.

Неврологическія замѣтки о Марко Бордоньи (Marco Bordogni). — Венеціанскіе праздники. — Квартеты Донизетти. — Разныя извѣстія. — Анекдоты.

Въ четвергъ 19-го (31) іюля умеръ въ Парижѣ знаменитый пѣвецъ и профессоръ Марко Бордоньи. По этому поводу въ газетѣ «la France Musicale» сообщаютъ слѣдующія свѣдѣнія, написанныя однимъ изъ почитателей умершаго профессора, Геприхомъ Панофкою.

«Марко Бордоньи родился въ 1789 году въ Газанигѣ (въ провинціи Бергамъ) и учился музыкѣ подъ руководствомъ славнаго композитора Симопа Мейера. Въ 1813 онъ пѣлъ въ Тапкредѣ на театрѣ въ Миланѣ. Въ томъ же году и въ слѣдующемъ 1814 онъ нѣсколько разъ пѣлъ на Миланскомъ же театрѣ Сагано.

Послѣ того онъ посѣтилъ нѣкоторые города Италіи и былъ приглашенъ въ качествѣ перваго тенора на Италіанскій театръ въ Парижѣ. Превосходство его методы обратило на себя вниманіе Керубини, бывшаго тогда директоромъ Парижской консерваторіи и онъ предложилъ ему въ ней мѣсто профессора. Но приглашеніе пѣть на Италіанскомъ театрѣ въ Мадридѣ увлекло пѣвца отъ новыхъ его обязанностей, такъ что только въ 1824 году, отказавшись навсегда отъ театральныхъ успѣховъ, онъ посвятилъ свою дѣятельность преподаванію, на поприщѣ котораго въ теченіи тридцати двухъ лѣтъ имѣлъ самые блестящіе успѣхи.

Главною причиною успѣховъ Бордоньи на театрахъ въ Парижѣ и Мадридѣ была особенная пріятность его голоса, грація и изящество въ пѣніи *spianato* и очарованіе его прелестной вокализациі.

Очень не многіе пѣвцы пѣли чище и свободнѣе его и умѣли лучше его фразировать во время пѣнія; весьма немногіе могли вокализировать, какъ Бордоньи. Между тѣмъ, эти качества безспорно служатъ основаніемъ истиннаго искусства пѣть. И въ самомъ дѣлѣ, сколько голосовъ, превосходныхъ къ началу, теряется именно отъ неправильнаго извле-

ченія тоновъ. Неловкое раздѣленіе фразъ дѣлаетъ пѣніе учениковъ безвкуснымъ и часто приводитъ ихъ на ложную дорогу. Неправильное дыханіе во время пѣнія утомляетъ легкіе и потому мѣшаетъ пѣть.

Вокализациа служитъ единственнымъ средствомъ смягчать голосъ и дѣлать его способнымъ ко всѣмъ оттѣнкамъ выраженія, ко всѣмъ тонкостямъ исполненія.

Дорогой учитель, памяти котораго посвящены эти строки и котораго я очень и очень часто видалъ въ дѣлѣ, потому что онъ любилъ видѣть меня при себѣ во время преподаванія, обладалъ всѣми тайнами *del canto che nell' anima risuona*. Онъ имѣлъ самый тонкій инстинктъ того искусства, которое возвышаетъ и очаровываетъ сердца; онъ превосходно зналъ всѣ богатства, которыми полны образцовыя сочиненія Россини, этого учителя учителей.

Я думаю, что никто не стапегъ оспаривать превосходства италіанскаго пѣнія. Голосъ у Италіанцевъ составляетъ часть ихъ существа, потому что разговаривая они уже поють. Ихъ языкъ есть постоянная мелодія; я твердо убѣжденъ, что изученіе италіанскаго пѣнія должно служить основаніемъ всякаго преподаванія пѣнія. Если бы собственное чувство не привело меня къ этому убѣжденію, то я дошелъ бы до него изученіемъ италіанскихъ образцовъ и примѣромъ Бордоньи, который показалъ мнѣ всю огромность выгоды такого преподаванія.

По этому-то всѣ ученики славнаго профессора, оплакиваемого нами, отличались превосходными качествами италіанской школы, качествами, которыя имъ много помогли при исполненіи французскихъ музыкальныхъ сочиненій.

Огромное достоинство преподаванія Бордоньи основывалось на слѣдующихъ началахъ:

Прежде всего, онъ училъ съ особеннымъ стараніемъ чистому произношенію тоновъ, особенно по буквѣ *a*; — потомъ, осмотрительности въ употребленіи голоса; разумному употребленію высокихъ нотъ; правильному дыханію во время пѣнія; наконецъ, крайней разборчивости въ выборѣ украшеній. Ни одинъ изъ его учениковъ не потерялъ своего голоса отъ излишняго утомленія при упражненіяхъ или отъ преувеличенія своихъ средствъ.

Вѣрность методы профессора Бордоньи доказывается лучше всего значительнымъ числомъ великихъ артистовъ, вышедшихъ изъ его школы и множествомъ первыхъ наградъ, получаемыхъ его учениками въ Парижской консерваторіи, въ которой онъ былъ въ теченіи слишкомъ тридцати лѣтъ однимъ изъ лучшихъ украшеній.

Въ послѣднее время Бордоньи имѣлъ утѣшеніе слышать, что первая награда въ нынѣшнемъ году назначена одной изъ его ученицъ, именно г-жѣ Леритте.

Свѣдѣнія, сообщаемыя нами, конечно недостаточны, но воспоминанія о Даморо, Фальконѣ, Зонтагъ и многихъ другихъ говорятъ краснорѣчивѣе насъ. Память Бордоньи будетъ всегда драгоценна для тѣхъ, кого онъ училъ; въ особенности она пребудетъ всегда въ сердцѣ того, кто пишетъ эти строки; я никогда не забуду трогательнаго доказательства уваженія и дружбы, которое онъ далъ мнѣ, поручая, если не официально, то по крайней мѣрѣ частнымъ образомъ,

сохратить тѣ пачала, которымъ онъ обязапъ своими неоспоримыми успѣхами.»

На похоропахъ М. Бордовьи пѣли пансіонеры консерваторіи, къ которымъ присоединился также бывшій пансіонеръ, а цынѣ артистъ въ Орега соміе, Журданъ.

— Изъ Венеціи пишутъ: Въ прекрасную Венецію воротились ея веселыя ночи и ея блестящіе дни. Мелодія повидимому родилась въ этомъ очаровательномъ уголкѣ земли, гдѣ съ вечера до утра мѣрный вѣтерокъ не перестаетъ съ любовью играть съ звучнымъ эхомъ береговъ. Ночью, когда фонари, подобно блудящимъ звѣздамъ, тысячами скользятъ по оживленнымъ лагунамъ, легко можно подумать, что волшебство перенесло васъ въ страну сиренъ. Безконечный концертъ усладительныхъ элегій и жалобныхъ баркароль раздается на волнахъ, движется то туда то сюда и повергаетъ гуляющихъ по берегу въ какое-то непрерывное восхищеніе. Давно уже не было здѣсь лѣта, подобнаго нынѣшнему. Со всѣхъ концовъ земли стеклось сюда множество знатныхъ иностранцевъ съ тѣмъ, чтобы купаться въ морѣ и любоваться прелестнымъ видомъ, который представляетъ Венеція въ настоящую пору года. На всѣхъ капалахъ, на берегу, въ публичныхъ садахъ, вездѣ можно было встрѣчать знаменитыхъ посѣтителей Венеціи, прогуливающихся при звукахъ иѣжныхъ серенадъ.

La Fenice открылъ свои представленія однимъ изъ лучшихъ произведеній Россіи, Вильгельмъ Тель. Трудно повѣрить, что эта знаменитая опера была здѣсь до сихъ поръ неизвѣстна. Нынче, Венеціанцы въ первый разъ аплодировали дивной музыкальной эпопее славнаго маэстро. Россіи написалъ для Венеціи нѣсколько безсмертныхъ твореній и между прочимъ Семирамиду, которая изъ-за своего сюжета имѣла здѣсь довольно посредственный успѣхъ, но тѣмъ не менѣе принадлежитъ къ числу самыхъ вдохновенныхъ и поразительныхъ сочиненій Россіи. Литературная часть оперы Вильгельмъ Тель мало понравилась здѣшнимъ меломанамъ; Итальянцы вообще не строги къ либретто оперъ, но Вильгельмъ Тель дѣйствительно написанъ черезъ чуръ плохо, хуже, чѣмъ что нибудь въ театральной литературѣ. Итальянцы справедливо говорятъ, что нуженъ былъ весь гений Россіи, чтобы придать жизнь этой уродливой путаницѣ происшествій. Сколько искусства и одушевленія, сколько разнообразія въ этой оперѣ, какое богатство гармоніи, сколько граціи въ любви, какая сила страсти! Звуки свободы, вырывающіеся у поработеннаго народа, трогаютъ и увлекаютъ каждаго слушателя. Цѣлый потокъ мелодіи переноситъ ваше сердце въ область энтузіазма. Больше всего понравились: увертюра, первый дуэтъ, тріо, сцена заговора и романсъ Вильгельма въ третьемъ актѣ. Исполненіе оперы вообще было хорошо; въ особенности хоры пѣли съ большою эпергіею и самымъ безукоризненнымъ образомъ. Главныя роли исполняли: Панкани, Ферри, Ла Кіерамонти и Віалетти. Декорации были не великолѣпны, но довольно хороши. На этихъ дняхъ мы присутствовали въ церкви Магсіана при ежегодномъ празднествѣ въ память Сольдини, который завѣщалъ капиталъ съ тѣмъ, чтобы каждый годъ въ теченіи трехъ дней исполняли Requiem за упокой его ду-

ши. Въ эти дни обыкновенно исполняютъ два реквиема: одинъ, написанный нарочно для этого случая, и другой — старый. Въ настоящемъ году пѣли Requiem графа Маріи Беллупезе и надгробную пѣснь Буззолы. Первое сочиненіе написано въ старинномъ стилѣ, по всѣмъ правиламъ искусства и содержитъ въ себѣ прекрасныя религіозныя мысли, но вообще не выходитъ изъ ряда обыкновенныхъ композицій. Пѣснь Буззолы напротивъ того — удивительное, превосходное сочиненіе, лучшее изъ всѣхъ сочиненій плодовитаго композитора. Исполненіе религіозной музыки въ церкви Магсіана вполнѣ достойно своей старинной славы.

На праздникъ, данномъ на лагунахъ, оркестръ изъ девяти музыкантовъ отправился въ море въ девять часовъ вечера, въ сопровожденіи безчисленной толпы. Гондолы были развѣчены и иллюминированы. Со всѣхъ сторонъ лилось въ воздухъ самое очаровательное пѣніе. Баркаролу изъ Сицилііскихъ вечереи пѣли на всѣхъ гондолахъ и она заслужила самыя жаркія рукоплесканія. Эта свѣжая, изящная гармонія была лучшимъ украшеніемъ праздника.

Верди провель въ Венеціи только нѣсколько дней и отправился въ Буццето. Г-жа Тедеско пріѣзжала сюда купаться въ морѣ, но къ общему сожалѣнію, ни разу не пѣла публично.

— Знаменитый авторъ Лучіи и Фаворитки, Донизетти, двадцати двухъ лѣтъ (1818), написалъ въ Болонѣ пять квартетовъ для двухъ скрипокъ, альты и віолончели. Въ доказательство, что онъ высоко цѣнилъ эти произведенія своего пера, можно привести то, что найдены не только партитура, но и части піесы, переписанныя собственною рукою автора. Драгоценный автографъ, найденный между другими рукописями маэстро, былъ посланъ къ извѣстному віолончелисту Піатти въ Лондонъ съ тѣмъ, чтобы онъ разсмотрѣлъ сочиненіе своего знаменитаго соотечественника. Но не имѣлъ ли онъ времени или обратилъ мало вниманія на сочиненіе юноши-композитора или по другой какой причинѣ, только автографъ снова залегъ въ одиомъ изъ угловъ библіотеки. Въ послѣднее время Піатти показалъ этотъ манускриптъ своему другу скрипачу Баззини; тотъ пожелалъ сыграть квартеты и оба артиста принялись устраивать дѣло.

Они пригласили нѣсколько близкихъ особъ и чтобы не терять времени, Піатти взялся сыграть партію альты на віолончели, а Ботезини — партію віолончели на своемъ контрабасѣ. Ардити, бывшій ученикъ Миланской консерваторіи, а теперь уже десять лѣтъ превосходный дирижеръ оркестра въ Соединенныхъ Штатахъ, недавно прибывшій изъ Америки, предложилъ свои услуги, чтобы сыграть партію второй скрипки, а Баззини взялъ на себя роль первой скрипки. Едва только четыре талантливые артиста успѣли исполнить первый квартетъ, какъ симпатія и энтузіазмъ овладѣли ими до такой степени, что они рѣшились сыграть всѣ квартеты до конца. Пять квартетовъ Донизетти оказались превосходными, а дажіо ихъ исполнены тѣхъ мелодій, тайна которыхъ была такъ хорошо извѣстна Донизетти. Знаніе музыки идетъ въ нихъ на ряду съ вдохновеніемъ. Связь частей показываетъ руку мастера и приводитъ къ множеству очаровательныхъ эффектовъ. Гармонія этихъ кварте-

товъ постоянно чиста и возвышенна, но тѣмъ не менѣе постоянно ясна, даже въ фугахъ, которыя изобилуютъ въ послѣднихъ двухъ квартетахъ. Стилъ, при всей своей увлекаемости, никогда не выходитъ изъ границъ камерной музыки и не обличаетъ автора множества популярных оперъ. Мы увѣрены, что извѣстіе объ этой драгоценной находкѣ порадуетъ всѣхъ музыкантовъ и будетъ принято, какъ оно того стоитъ.

— Въ газетѣ *la France Musicale* извѣщаютъ о смерти г-жи Лаблашъ, жены знаменитаго пѣвца Лаблаша.

— Г-жа Юанна Вагнеръ распростилась съ Лондономъ въ роли оперы Танкредъ. Хотя для всѣхъ очевидно, что итальянская музыка вовсе не идетъ къ ея таланту, однако многія части ея роли были переданы ею съ большимъ совершенствомъ. Три вызова и множество букетовъ показали берлинской артисткѣ, что большая часть публики сожалѣетъ объ ея отъѣздѣ. Съ удаленіемъ г-жъ Вагнеръ и Альбони, Пиколомини осталась единственною примадонною здѣшняго театра; съ этихъ поръ и до самаго закрытія театра, она будетъ главнымъ лицомъ всѣхъ представлений. Въ послѣднее время она спѣла и особенно сыграла роль Норины въ *Донъ-Пасквале* съ тѣмъ же взумительнымъ успѣхомъ, какой она имѣла въ *Traviata* и въ *Дочери полка*. Роль Норины вполне гармонируетъ съ ея талантомъ и наружностью.

Розатти, въ прелестномъ балетѣ «Корсаръ», возбуждала въ зрителяхъ на королевскомъ театрѣ то же чувство, какъ и въ Парижѣ. Не легко было ей имѣть большой успѣхъ подлѣ Пиколомини, идола Англичанъ, а между тѣмъ Розатти по свосму искусству почти сравнялась успѣхами съ неподражаемою пѣвицею.

— Въ концертахъ Кристалнаго двора пѣли лучшіе пѣвцы и пѣвицы театра *Luceum*: Бозіо, Нантье-Дидье, Марай, Маріо, Гардони, Ронкоини, Формезъ. Г-жа Нантье-Дидье все болѣе и болѣе становилась баловнемъ Англичанъ.

— Новое представленіе Пророка на придворномъ театрѣ въ Вѣнѣ было встрѣчено также какъ и въ первый разъ. Андеръ, занимая первую роль, какъ и всегда, былъ восхитителенъ и всѣхъ приводитъ въ восторгъ.

— Въ послѣдній сезонъ, Вѣнскій итальянскій театръ далъ 83 оперныхъ и 5 балетныхъ представлений. Сыграно было всего 16 оперъ: *Rigoletto*, *Don-Giovanni*, *il Trovatore*. 9 разъ; *Egnani*, *il Bravo*, *Mosé*, *la Cenerentola*, *il Barbiere*, 6 разъ; *Matilda di Shabran*, *Otello*, *Norma*, *Lucia*, 4 раза; *Guido e Ginevra*, *Lucrezia*, 3 раза; *Zelmira*, *Don-Pasquale*, 2 раза. Медори пѣла 33 раза, въ 8 операхъ; Бендаци — 20 разъ, въ 3 операхъ; Лесневская — 33 раза, въ 5 операхъ; Борги-Мамо — 28 разъ, въ 5 операхъ; Де-Мерикъ — 22 раза, въ 4 операхъ; Г. Беттини — 26 разъ, въ 5 операхъ; Панкани — 16 разъ, въ 4 операхъ; Каріонъ — 41 разъ, въ 7 операхъ; Алекс. Беттини — 13 разъ, въ 3 операхъ; де-Бассини — 35 разъ, въ 7 операхъ; Ферри — 26 разъ, въ 4 операхъ; Еверарди — 26 разъ, въ 5 операхъ; Алжельми — 22 раза, въ 5 операхъ; Еккверіа — 26 разъ, въ 5 операхъ; Рокко — 3 раза, въ 2 операхъ; Фрици — 8 разъ, въ 2 операхъ; Росси — 7 разъ, въ 2 операхъ.

— По случаю біографіи Беневентано, напечатанной въ

Illustrated London News, *il Pirata* замѣчаетъ, что итальянскій театръ въ Лондонѣ сдѣлался съ нѣкотораго времени мѣстомъ сходки всеі поющей европейской знати. Беневентано — баронъ; Марай — баронесса; Пиколомини — графиня; Альбони — также; Маріо — графъ; Монтемерли — графъ.

Мы можемъ прибавить къ этому ряду знаменитостей еще нѣсколько лицъ: Лагранжъ — баронесса; Таккани — графиня; Вистори — маркиза; Газзанига — маркиза; Коріонъ — графъ; Флавіо — графъ; Зонтагъ — графиня; наконецъ Крувелли сдѣлалась баронессою.

— Венгерское общество закрыло свои представленія въ *Юзефштатѣ* и начало играть на Вѣнскомъ театрѣ, гдѣ для начала дадутъ три венгерскія оперы: «*Hunyady Lasso*», «*Ика*» и «*Купок*». Всѣ съ нетерпѣніемъ желаютъ слышать венгерскую оперу.

— *Берлинъ*. По случаю празднества бракосочетанія Принцессы Луизы съ Принцемъ Регентомъ Баденскимъ, здѣсь ожидаютъ прибытія Королевы Викторіи. На Королевскомъ театрѣ будетъ представлена «*Camp de Silésie*» Мейербера.

— *Эльмъ*. Здѣсь находится теперь вдова знаменитаго Спортини. Оркестръ при купальняхъ много разъ исполнялъ для нея сочиненія автора Весталки.

— На праздникъ пѣнія, данный въ Брауншвейгѣ, 19, 20 и 21 іюля, собрались не только всѣ пѣвческія общества Сѣверной Германіи, но почти всѣ знаменитыя общества мужскаго пѣнія прислали своихъ депутатовъ, чтобы принести поздравленіе съ 25-лѣтнимъ юбилеемъ. Вообще было 1500 пѣвцовъ, къ которымъ присоединилось еще около 500 постороннихъ лицъ. Лучшею піеосою празднества былъ духовный концертъ, исполненный въ *Aegidienkirche* подъ управленіемъ Шпора.

— Формезъ изъ Берлина пріѣхалъ въ Ахенъ и теперь находится въ этомъ городѣ; при представленіи оперы «*die Stimme von Portici*» театръ былъ до того полонъ, что многіе не могли достать билетовъ.

— При соисканіи преміи въ Мингеймскомъ *Topnhalle* за сочиненіе «*Schillerfest-Gesang*» было представлено семь сочиненій, изъ числа которыхъ премію получилъ г-нъ Беккеръ изъ Вюрцбурга.

— Въ *Signale* пишутъ: музыка и танцы давно уже наши свое мѣсто въ восточныхъ гаремахъ, но въ послѣднее время европейскій вкусъ все болѣе и болѣе пропикаетъ въ эти недоступныя убѣжища. Въ султанскомъ гаремѣ существуетъ теперь прекрасно выученный оркестръ, состоящій весь изъ женщинъ. Въ гаремахъ другихъ важныхъ особъ Турціи очень часто можно встрѣтить фортепіано и вскорѣ многія турецкія дамы прославятся какъ опытыя артистки. Во вновь выстроенномъ каменномъ дворцѣ въ Долмабагдшѣ живетъ теперь любимая жена Султана, особа, образованная совершенно по европейски. Вліяніе ли этой особы или сильное впечатлѣніе, сдѣланное театральными представленіями, данными въ сералѣ, только Султанъ велѣлъ построить театръ въ *Tophana*. Такъ какъ это совершенно турецкій кварталъ, то вновь строящійся театръ безъ со-

мифнія назначается для турецкой публки, вѣроятно и для женщинъ, а можетъ быть и для нихъ однихъ.

— Въ la France musicale рассказано нѣсколько анекдотовъ, свидѣтельствующихъ какъ сильно дѣйствуетъ музыка на многихъ людей.

— Неаполитанская принцесса де Бельмаре Пивьятелли, покровительница всѣхъ артистовъ и особенно музыкантовъ, была какъ-то разъ больна. Въ это время приходитъ къ ней кавалеръ Рафъ. Едва онъ успѣлъ войти въ комнату, какъ принцесса попросила его спѣть одну изъ арій, лежавшихъ на ея клавишнѣ. Пѣвецъ начинаетъ пѣть пьесу знаменитаго Гасса, прозваннаго Саксонцемъ и лихорадка, которою страдала принцесса, къ общему удивленію докторовъ, прекращается на все время, пока продолжалось пѣніе.

— Вотъ лучшее лекарство противъ вашей болѣзни, сказалъ одинъ изъ докторовъ, а принцесса, благодарная пѣвцу, подозвала его къ себѣ и снявъ съ руки лучшій свой перстень, надѣла его ему на палецъ.

— Мартинелли въ своемъ собраніи анекдотовъ, представляетъ слѣдующій замѣчательный примѣръ дѣйствія музыки на разсерженнаго человѣка. Дѣло идетъ о Пальмѣ, неаполитанскомъ музыкантѣ. Застыгнутый въ распахъ въ своемъ домѣ однимъ изъ своихъ занмодавцевъ и угрожаемый тюрьмою, пѣвецъ отвѣчалъ на обиды и угрозы только пѣніемъ аріи. Занмодавецъ заслушался; Пальма поетъ арію, акомпанируя себѣ на клавишнѣ, замѣчаетъ мѣста, которыя производятъ наиболѣе впечатлѣнія на сердце занмодавца и наконецъ до того умилостивляетъ его, что онъ не только соглашается ждаты уплаты долга, но даетъ еще нѣкоторую сумму денегъ для избавленія пѣвца отъ другихъ занмодавцевъ.

По этому случаю Мартинелли сдѣлалъ слѣдующее замѣчаніе:

«Если Страдела мелодическимъ пѣніемъ могъ смягчить ярость своего соперника въ любви, если Пальма могъ однимъ голосомъ привлечь къ себѣ сердце жаднаго занмодавца, то что же могли сдѣлать дивныя пѣсни Орфея, когда онъ къ прелести своихъ композицій присоединялъ еще очарованіе своего чуднаго голоса».

ПЕТЕРБУРГСКІЙ ВѢСТНИКЪ.

Въ настоящее время центръ, къ которому все стремится — Москва. Знаменитости по всѣмъ отраслямъ драматическаго искусства, отчасти уже отправились, отчасти отправляются въ бѣлокаменную, которой теперь предстоитъ очередь дать первой свой приговоръ надъ нѣкоторыми вновь ангажированными артистами. И такъ, въ итальянской труппѣ три новости: теноръ Беттини, баритонъ Бартолини и басъ Марини. Всѣ уже они прибыли въ Петербургъ и вмѣстѣ съ другими членами оперы отправляются въ Москву. Имена трехъ этихъ артистовъ пользуются извѣстностію; отзывы иностранныхъ журналовъ переполнены похвалами; но мы удерживаемся сообщеніемъ нашимъ читателямъ под-

робностей; дебюты ихъ сами собою укажутъ, на сколько эти похвалы справедливы. Покуда, судя по извѣстности вновь прибывшихъ, можемъ надѣяться, что пивьятпій сезонъ итальянской оперы готовитъ намъ много удовольствій. Дѣйствительно составъ прекрасный и полный. Вотъ списокъ всей труппы:

Г-жи: Бозіо, Лотти-дела-Сапта, Марай, Де-Мерикъ-Лаблашъ, Тальяфико. Г-да: Кальцолари, Беттини (старшій, Сегомо), Беттини (младшій, Александръ), Лаблашъ, Марини, Де-Бассини, Бартолини, Тальяфико, Полонини.

Говорятъ, что въ числѣ прочихъ оперъ репетируютъ одно изъ новѣйшихъ произведеній Верди, Травіату. Опера эта, благодаря прославившейся въ послѣднее время пѣвицѣ Пикколомини, произвела за границею неописанный фуроръ, въ особенности въ Лондонѣ, гдѣ Пикколомини сдѣлалась рѣшительно львицею сезона. Вмѣстѣ съ нею собиралъ тамъ лавры и г. Кальцолари, который, какъ пишутъ, превосходно исполнилъ какъ пѣвецъ и актеръ партію тенора. У насъ Травіату исполнитъ г-жа Бозіо и не сомнѣваемся, что отличная наша пѣвица передастъ намъ эту трудную роль съ свойственнымъ ей мастерствомъ. Партіи тенора и баритона поручены гг. Кальцолари и Бартолини. Мы просматривали партитуру оперы, слышали даже нѣкоторые отрывки и смѣло можемъ обѣщать читателямъ много удовольствія.

Балетная труппа отправилась въ Москву еще на прошедшей недѣлѣ. Въ числѣ прочихъ Надежда Богданова, Прихунова, Ришардъ, Муравьева и др. На дняхъ пріѣдетъ туда же и Фанни Черрито.

И во французской труппѣ двѣ новости: Маделина Бруганъ и Терикъ; много толковъ объ ихъ талантахъ, красотѣ; послушаемъ что скажетъ Москва, а тамъ дойдетъ очередь и до насъ.

Въ официальныхъ газетахъ опубликованы разныя увеселенія и для оставшихся въ столицѣ, между прочимъ, бесплатные спектакли въ трехъ театрахъ и балъ въ Большомъ театрѣ.

Лѣтнія удовольствія продолжаются. На первомъ планѣ все по прежнему Павловскъ и Заведеніе Минеральныхъ водъ. Тамъ оркестръ Штрауса, тутъ великолѣпныя иллюминаціи, фейерверки, цыгане и пр. и пр. привлекаютъ многочисленную публику. 2 августа былъ бенефисъ г. Штрауса, который также, кромѣ музыки, угостилъ насъ иллюминаціей и блистательнымъ фейерверкомъ, удавшимся вполне. Программа концерта была также весьма разнообразна, исполненіе во всѣхъ отношеніяхъ отличное. Не будемъ здѣсь распространяться о многочисленныхъ вальсахъ, полькахъ, вызывающихъ постоянный восторгъ любителей Павловска. Въ прошломъ № М. и Т. Вѣстника, сотрудникъ нашъ Модестъ З-нъ указалъ на лучшія изъ нихъ.

Нельзя не согласиться, что все это весьма увлекательно, что г. Штраусъ мастеръ своего дѣла; но нельзя также похвалить необыкновенныхъ движеній и гримасъ, такъ примѣтныхъ у г. Штрауса во время дирижированія. Неужели въ этомъ заключаются жизнь и энергія?

Конечно это привычка, которая не мѣшаетъ дѣлу, но

намъ кажется, что отличнѣйшій дирижеръ долженъ заботиться столько же о глазахъ своихъ слушателей, сколько и объ ихъ ушахъ.

Кромѣ этихъ гуляній афиши возглашаютъ въ саду удовольствія бездну удовольствій, общающихся что-то весьма много; пока изъ опасенія разочароваться, мы еще не рѣшились тамъ побывать, и остаемся въ пріятномъ убѣжденіи, что вѣроятно тамъ очень и очень весело.

М. Р.

ИСТОРИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ

ТЕАТРАЛЬНАГО ИСКУССТВА НА ЗАПАДѢ, ПРЕИМУЩЕСТВЕННО
ВЪ ГЕРМАНИИ.

XVII столѣтіе.

(Продолженіе).

И такъ англійскія піесы нѣкоторымъ образомъ суть произведенія тогдашняго драматическаго искусства и потому очень важны для его исторіи, между тѣмъ какъ для литературы онѣ имѣютъ только достоинство рѣдкости. Онѣ составляютъ основаніе всѣхъ формъ, которыя драматическое искусство принимало въ теченіе цѣлаго столѣтія и даже болѣе, и потому намъ должно поближе познакомиться съ ними. Titus Andronicus есть одна изъ замѣчательнѣйшихъ піесъ, напоминающихъ намъ время перваго появленія англійскихъ комедіантовъ въ Германіи. Эта трагедія въ семи дѣйствійхъ до такой степени была любима въ Англии, что ее передѣлывали отъ времени до времени нѣсколько разъ и даже одна изъ передѣлокъ принадлежитъ самому Шекспиру. Даже судя по этой передѣлкѣ, можно видѣть, что піеса, какъ Titus Andronicus, пренеполненная ужасовъ и убійствъ, скорѣе можетъ вселять отвращеніе, нежели «увеселять и успокаивать душу», какъ-то значится въ заглавіи тома піесъ, о которомъ мы говорили выше. Кромѣ того піеса, какъ ее играли англійскіе комедіанты, отличается особенною грубостью разговоровъ и дѣйствій, а слогъ лишенъ всякой красоты, все безцвѣтно и грубо.

Въ концѣ четвертаго дѣйствія Титъ намѣревается казнить сыновей императрицы, которые обезчестили его дочь и обрѣзали у нея языкъ и руки, чтобы она не могла сказать или написать имена своихъ враговъ. Титъ зоветъ своихъ солдатъ и говоритъ имъ:

«Эй, солдаты, поскорѣй идите сюда. Приходите и поддержите мнѣ этихъ двоихъ какъ можно крѣпче. А вы, безчестные, кровожадные подлецы, неужели вы думали, что я до того обезумѣлъ, что не узнаю васъ? (сдергиваетъ камшоны съ ихъ лицъ). Развѣ вы не сыновья императрицы и не покушались измѣнить жизни моего сына? Теперь я могу отомстить. Принесите-ка мнѣ поскорѣе острую бритву. Я задумалъ теперь такое дѣло, которое предастъ мнѣ въ руки всѣхъ моихъ враговъ и удовлетворитъ мой справедливый гнѣвъ». (Одинъ изъ солдатъ приноситъ острую

бритву и одежду, употребляемую мясниками, когда они рѣжутъ скотъ; Титъ надѣваетъ одежду).

«Теперь сходите еще, и поживѣе, за какимъ пибудь сосудомъ (солдаты уходятъ). А ты подведи ко мнѣ злодѣя и держи его горло надъ сосудомъ, а я ему перерѣжу горло (приносятъ сосудъ). А ты съ сосудомъ поди сюда и держи его подъ горломъ, чтобы кровь стекала въ сосудъ. (Сначала подводятъ къ Титу старшаго изъ братьевъ; онъ хочетъ говорить, по ему зажимаютъ ротъ. Титъ подрѣзываетъ горло до половины. Кровь стекаетъ въ сосудъ и потомъ мертваго кладутъ на землю). Ну, теперь подводите другаго и также держите за горло.

(Онъ съ усиліемъ избѣгаетъ смерти, хочетъ говорить, но ему зажимаютъ ротъ. Титъ рѣжетъ ему горло; крови даютъ стечь въ сосудъ и потомъ мертваго кладутъ на землю).

«Я перерѣзалъ имъ горло, а теперь самъ хочу сдѣлаться поваромъ, разбить головы на мелкіе куски и приготовить пастеты; на этотъ пиръ я приглашу императора и его мать и потому сейчасъ же пошлю звать ихъ въ гости; вы же поднимите тѣла убитыхъ инесите за мною на кухню».

Подобная сцена безъ сомнѣнія отвратительна; но кромѣ того ясно видно, что піеса не подвинулась ни на шагъ въ истинно-драматическомъ дѣйствіи. Это все еще нечто иное, какъ разговоръ въ формѣ разговоровъ. Тоже самое встрѣчаемъ мы въ піесахъ, гдѣ излагается исторія Эфиры и Амана, Фортуната и Блуднаго сына. Всюду видимъ мы рядъ происшествій, безъ всякаго внутренняго содержанія, напаченныхъ для того, чтобы поражать, занимать или увеселять зрителей, рядъ походовъ, вѣчное движеніе героевъ и героинь изъ одной страны въ другую, множество опасностей и столько же избавленій. Народная драма въ этомъ случаѣ, какъ народныя сказки, представляетъ зрителямъ только рядъ происшествій и предоставляетъ каждому ображать, какъ ему угодно, что должны чувствовать дѣйствующія лица піесы. Эти лица говорятъ: «вотъ я это сдѣлаю» и потомъ «ну вотъ я это сдѣлалъ». Даже то, что производится на сценѣ, какъ напр. перерѣзываніе горла въ Андроникѣ, должно быть прежде рассказано, какъ уже совершенное; драма постоянно держится своего повѣствовательнаго характера.

На современныхъ кукольныхъ театрахъ поневолѣ выражаются такимъ языкомъ, потому что куклы не могутъ чувствовать и выражать своихъ чувствъ иначе, какъ словами, а актеры начала семнадцатаго вѣка все еще похожи на куколъ, которыми управляютъ нити представляемой исторіи.

Но если драма при содѣйствіи англійскихъ комедіантовъ ничего не выиграла относительно внутренняго развитія, много потеряла въ поэзии и нравственности и сдѣлалась грубѣе, то спрашивается, чѣмъ же повныя піесы могли такъ сильно затмить прежнія?

Англійскіе актеры имѣли больше искусства и самоувѣренности, были опытиѣе въ употребленіи вспомогательныхъ средствъ, вѣриѣе рассчитывали эффекты сцены, короче имѣли всѣ преимущества, которыми обыкновенно обладаютъ актеры по званію и которыхъ нѣтъ у аматеровъ. Англій-

скіе актеры старались исключительно объ одномъ — поправиться публикѣ.

Прежнее нравственное направленіе піесъ исчезло; прологъ и эпилогъ, съ своими нравственными выводами и полезными примѣненіями, были уничтожены. Издавна знакомые предметы библейской исторіи были рѣдко избираемы для сюжета піесъ или же, какъ въ Эсфирѣ, перемѣшаны до пельзы съ шутливыми сценами Пикельхеринга. Всего же чаще брали сюжеты піесъ изъ новой исторіи и сказокъ, гдѣ обстоятельства лицъ безпрестанно мѣняются, происшествіе слѣдуетъ за происшествіемъ, вниманіе зрителей возбуждается зрѣлищемъ битвъ, а веселость — безстыдными и грязными шутками, сценами дракъ и проч. Между каждаими двумя дѣйствіями трагедіи, зрителей забавляли пѣніемъ, танцами, аквилибристикой, превращеніями, штуками проворства и мнимаго чародѣйства. Устройство сцены все еще было бѣдно, декорацій не было, но все другое, что можетъ содѣйствовать актеру на сценѣ, было извѣстно и употреблялось съ большимъ знаніемъ дѣла. Айреръ всячески старался перенести эти полезныя занятія на сцену ремесленниковъ, но почтенные граждане никакъ не могли даже догнать актеровъ по званію.

Ловкость и опытность во всѣхъ тѣлесныхъ упражненіяхъ должно также считать одною изъ причинъ успѣха англійскихъ комедіантовъ. Театральныя сраженія производились ими по особымъ, опредѣленнымъ и обдуманымъ правиламъ; комическіе танцы изобиловали самыми причудливыми и часто даже опасными прыжками. Такимъ образомъ въ Эсфирѣ и Аманѣ сынъ Пикельхеринга, — называемый здѣсь Кпаркәсе, — прыгаетъ въ обручъ, какъ бы желая подражать въ томъ своему отцу, но, по притворной неловкости, онъ не проскакиваетъ въ обручъ, а остается въ немъ и этимъ обстоятельствомъ пользуется его жена, чтобы приколотить своего мужа. Такая сцена вставлена въ піесу безъ сомнѣнія для того, чтобы дать актеру случай сдѣлать упомянутый ловкій прыжокъ.

Ко всему этому должно еще присоединить, что англійскіе комедіанты съ увѣренностью рассчитывали на впечатлѣніе ужаса, которое можно было произвести въ публикѣ, на основаніи извѣстной склонности простаго народа къ кровавымъ зрѣлищамъ.

Перерѣзываніе горла въ приведенной сценѣ изъ Тита Андропика безъ сомнѣнія производилось съ полнымъ правдоподобіемъ: для этой цѣли подъ горломъ зарѣзываемыхъ привцевъ былъ привязанъ пузырь съ кровью; Титъ подрѣзывалъ пузырь, кровь лилась и производила на зрителей особенно потрясающій эффектъ. Въ піесѣ «Аманъ», Ханс Кпаркәсе какъ бы дѣйствительно вѣшалъ Амана и публика, обманутая ловкимъ фокусомъ, чувствовала почти то же, что чувствуется при дѣйствительномъ совершеніи такой казни предъ глазами толпы. Въ сценахъ отчаянія актеры закалывались и видимо проливали кровь, но когда такое средство приглядѣлось, то стали дѣлать иначе: актеръ, придя въ отчаяніе, бросался стремглавъ къ стѣнѣ, какъ бы намѣреваясь разбить голову; пузырь съ кровью отъ давленія выпускалъ кровь и зрители были вполне довольны. Во Фран-

ціи подобныя театральныя эффекты въ это время уже вышли изъ употребленія, но Нидерландцы, а за ними и Нѣмцы роскошно пользовались ими. Въ то самое время, когда всеобщая рѣзня, произведенная Тридцатилѣтнею войною, должна бы была, какъ кажется, внушить отвращеніе къ сценамъ пролитія крови, въ то самое время, напротивъ того, вкусъ народа къ подобнымъ сценамъ преимущественно увеличился и даже вызвалъ особенный родъ піесъ, называвшихся «Mordspektakel».

Испорченность вкуса, произведенная въ Германіи піесами англійскихъ комедіантовъ, поддерживалась также ихъ способомъ представленія піесъ. Англійскіе актеры безъ всякаго милосердія раздражали чувства зрителей; для того чтобы тронуть слушателя и заставить его сочувствовать положенію дѣйствующихъ лицъ, актеры не щадили ни голоса, ни сильныхъ тѣлодвиженій.

Впрочемъ этотъ избытокъ ужаснаго въ представленіяхъ мало по малу умѣрился подъ вліяніемъ студентовъ, которые скоро присоединились къ труппамъ англійскихъ комедіантовъ. Уже въ первомъ томѣ собранія піесъ, играныхъ англійскими актерами, и именно въ послѣднихъ піесахъ этого тома, замѣтно вліяніе ученаго сословія; замѣчанія о сценическомъ исполненіи піесъ написаны на латинскомъ языкѣ, какъ бывало въ духовныхъ и школьныхъ драмахъ, и притомъ замѣтно вліяніе римскихъ образцовыхъ комедій. Второй томъ того же собранія піесъ, вышедшій въ свѣтъ въ 1630 году подъ названіемъ: «Liebeskampf oder ander Theil der Engclischen Comedien und Tragedien» и т. д., рѣзко отличается отъ перваго тома, какъ направленіемъ піесъ, такъ и слогомъ ихъ. Языкъ піесъ втораго тома отличается, бывшею тогда въ модѣ, изысканностью; Пикельхерингъ щеголяетъ латинскими учеными фразами; разговоры испещрены множествомъ французскихъ словъ *). Высоконазанный, церемонный способъ выраженія въ этихъ піесахъ былъ очевидно слѣдствіемъ вліянія испанскихъ актеровъ, которые въ то время сдѣлались извѣстными въ Германіи даже между народомъ и по видимому производили сильное впечатлѣніе.

Между многими замѣчаніями объ исполненіи піесъ на сценѣ безпрестанно встрѣчаются замѣчанія о поклонахъ, рукожатіяхъ и еще объ одномъ родѣ выраженія учтивости, при которомъ актеръ низко кланялся и граціозно прикладывалъ свою руку къ губамъ. Такимъ образомъ высокія знаки учтивости умѣряли собою жесткость выраженій. Но утопченіе вкуса въ піесахъ пошло еще далѣе. Не только древне-римскія но и итальянскія и испанскія идиллическія піесы сдѣлались образцами; выраженія все болѣе и болѣе согласовались съ обстоятельствами лицъ и драматическое искусство все болѣе приближалось къ изображенію душевныхъ состояній. Но вмѣстѣ съ хорошими сторонами этихъ образцовъ вошло въ искусство подражаніе и дурнымъ ихъ сторонамъ. Въ рѣчахъ дѣйствующихъ лицъ безпрестанно встрѣчались кокетство, страстность, роскошныя, пламенныя

*) Въ семидесять годовъ вышло еще нѣсколько томовъ англійскихъ и французскихъ комедій, но они содержатъ болѣею частію піесы Мольера и другія піесы, которыя принадлежатъ къ другому періоду исторіи драматическаго искусства

выраженія, воззванія къ Венерѣ и Купидону; поцѣлуи и пѣжничанье расточались безъ мѣры; почти во всѣхъ пѣсахъ вставлены длинныя, скучныя разсужденія объ испорченности современныхъ нравовъ и о достоинствѣ добродѣтели *). Любовь играла въ этихъ пѣсахъ весьма важную роль; но вездѣ рядомъ съ трогательными жалобами любовниковъ на жестокость ихъ любезныхъ, съ страстными объясненіями, порывами любовнаго отчаянія, встрѣчаются рѣзкія остроты шута, отвлекающія вниманіе слушателей отъ главнаго дѣйствія пѣсь.

Внимательное разсмотрѣніе шутливо-комическихъ лицъ, встрѣчающихся въ этихъ пѣсахъ, весьма важно для хода исторіи нашего искусства и потому мы посвятимъ ему нѣсколько строкъ.

Комическое лицо пѣсь Айрера, Ботъ Жанъ Поссетъ, было въ модѣ по видимому очень недолго. Англійскіе комедіанты ввели на сцену шутовъ подѣ болѣе простонародными названіями. Имена шутовъ во всѣхъ странахъ напоминаютъ собою любимыя народныя кушанья. Изъ Нидерландовъ англійскіе комедіанты заимствовали Пикельхеринга и Штокфиша; изъ Франціи явился къ намъ Жанъ Потажъ, переименованный народомъ въ Шампиташа; изъ Англии явился Жакъ Пуддингъ, а изъ Италіи — синьоръ Макарони. Но всѣ эти различныя имена прикрывали собою одно и то же лицо нѣмецкаго Ганса Вурста, постоянно занимавшаго свое мѣсто на сценахъ Германіи; подлѣ этого лица, по временамъ, являлось еще другое лицо, неуклюжій Рипель.

Гансъ Вурстъ — старинное лицо народной сцены. Сколько намъ извѣстно, онъ появился на сценѣ въ первый разъ въ карнавальнѣ пѣсѣ Петра Пробста, «о больномъ мужикѣ»; у Ганса Сакеа онъ является подѣ видомъ копыеносца; въ 1573 году въ пѣсѣ Георга Ролля «Паденіе Адама», онъ выведенъ на сцену вмѣстѣ съ Гансомъ Ханомъ.

Ученыя розысканія знаменитаго актера Риккони показали намъ, что шутовскія лица въ пѣсахъ всѣхъ націй, слѣдовательно и Гансъ Вурстъ, суть потомки домашняго поворота древне-римскихъ комедій, только кухонный ножъ его превратился у насъ въ палку арлекина. Основной характеръ шута безъ сомнѣнія существовалъ съ давнихъ временъ и немогъ никогда вполне исчезнуть. Было бы долго излагать всѣ остроумныя изслѣдованія этого характера; здѣсь достаточно показать главныя черты шутливо-комическаго лица, появлявшагося подѣ разными именами и формами въ пѣсахъ описываемаго періода.

Шутъ былъ отчасти неуклюжій, отчасти ловкій и смѣшленный, отчасти глуповатый, предприимчивый, дерзкій и трусливый, но всегда веселый человекъ, который, смотря по обстоятельствамъ, выказывалъ то одно, то другое изъ своихъ качествъ. У него были наготовѣ шутки для всевозможныхъ положеній дѣйствующихъ лицъ. Онъ не былъ какимъ нибудь опредѣленнымъ, комическимъ лицомъ, но походилъ на всѣ подобныя лица и могъ мгновенно схватывать смѣшную сторону предметовъ, и онъ пускалъ шутки на цѣлый свѣтъ, на всѣхъ людей, не исключая и себя. Онъ не былъ отдѣльнымъ лицомъ, не представлялъ собою никакого сословія, но былъ общимъ соединеніемъ плутовства, глупости, простоватости, насмѣшливости и тривіальности. Это былъ комическій *chorus*, выказывавшій смѣшное въ представляемомъ на сценѣ; онъ дерзко вмѣшивался даже въ самыя серіозныя сцены, смѣялся надѣ всѣмъ важнымъ и возвышеннымъ и повсюду подлѣ благородныхъ чувствъ и мыслей выставлялъ свою собственную, грубую

личность. Между многими видами этого шутливаго лица замѣтнѣе другихъ слѣдующіе два вида: одинъ — насмѣшникъ и весельчакъ, другой — лѣнивый, обжорливый, склонный къ пьянству, дурачина. Но при этомъ не слѣдуетъ думать, что эти различныя виды шута означались особыми именами; Гансъ Вурстъ, Пикельхерингъ и другіе, являлись ловкими насмѣшниками надѣ цѣлымъ свѣтомъ, также часто, какъ и сами были предметами насмѣшекъ и набитыми дураками. Характеръ шутокъ зависялъ всего болѣе отъ личности актера: если актеръ былъ въ лѣтахъ или толстъ, то развивалъ больше лѣнивую, глуповатую сторону характера; если же молодъ и ловокъ, то старался въ шуткахъ своихъ выказать свою ловкость, остроуміе и проворство. Слова шутливыхъ лицъ были отчасти обдуманы заранѣе, отчасти же импровизировались, и потому каждый шутъ могъ говорить по своему вкусу, соображаясь съ обстоятельствами представляемаго на сценѣ. Это было весьма практически устроено и потому всегда имѣло успѣхъ.

Въ напечатанныхъ комедіяхъ упомянутаго собранія пѣсь, игранныхъ англійскими комедіантами, слѣдующія лица развивали глуповатую сторону шута: Гансъ Кнапкэзе въ пѣсѣ «Эсфиръ и Аманъ»; Шампиташъ въ «Королѣ Монталорѣ» и проч. Напротивъ того Гансъ Вурстъ въ пѣсѣ «Сила Купидона», Пикельхерингъ въ «Розалія и Листанусъ», *Monsieur* Шосвицъ въ «Несвоевременной шуткѣ» — болѣе старались выказать веселую, насмѣшливую сторону шута. Во всякомъ случаѣ основаніе характеровъ этихъ лицъ вездѣ одно и то же.

При появленіи своемъ на сценѣ шутъ раскланивался съ публикою и произносилъ свое шутливое привѣтствіе, довольно общее всѣмъ шутамъ въ своихъ главныхъ чертахъ. Послѣ того герой пѣсы обыкновенно разговариваетъ съ Гансомъ Вурстомъ и нанимаетъ его къ себѣ въ слуги; по этому случаю, въ дальнѣйшемъ развитіи пѣсы, шутъ является постояннымъ свидѣтелемъ похождения героя и имѣетъ случай разсуждать и насмѣхаться надѣ любовными чувствами и отчаяніемъ своего господина.

Замѣчанія и шутки Ганса Вурста и другихъ шутовъ вообще грязны и особенно поражаютъ своимъ неприличіемъ, стоя рядомъ съ высокимъ и крайне-чувствительнымъ образомъ выраженія героя въ пѣсѣ. Нѣкоторыя шутки повторяются чаще другихъ; нѣкоторыя изъ нихъ сохранялись даже до половины прошедшаго столѣтія. Такимъ образомъ шутъ, которому дано порученіе къ какой нибудь особѣ, пробуетъ исполненіе этого порученія передѣ палкою, на вершину которой надѣта шапка. Любовную записку отыскиваетъ между множествомъ бумагъ, которыя онъ вытаскиваетъ изъ всѣхъ кармановъ, изъ шляпы и сапоговъ; деньги, подаренныя ему, бывають завернуты по крайней мѣрѣ въ пятнадцать бумажекъ и проч. Подобныя шутовства могли быть вставлены въ весьма различныя сцены, потому-что не требуютъ словъ, а только тѣлодвиженій. Такимъ образомъ шутъ привлекалъ собою вниманіе зрителей даже среди самыхъ серіозныхъ сценъ. *) Тѣ же шутки, вслѣдствіе итальянскаго вліянія позднѣйшихъ временъ, извѣстны у насъ подѣ названіемъ *lazzi*. Грязность нѣкоторыхъ шутокъ доказываетъ, что публика не была чувствительнѣе той, которая въ прежнее время смотрѣла на карнавальныя представленія. Шуты очень часто разыгрывали такія сцены съ своими женами или съ служанками, что, даже зная грубость тогдашняго вкуса, трудно понять, какъ дѣвушки и женщины, находившіяся между зрителями, могли оставаться въ театрѣ;

*) Такія разсужденія произносились болѣею частью негромантомъ, который встрѣчается почти во всѣхъ пѣсахъ. Это таинственнее лицо съ его прѣреченіями и чародействомъ было помѣщаемо въ число дѣйствующихъ лицъ для удовлетворенія общей наклонности того времени къ астрологіи и негромантіи.

*) Уже Шекспиръ понималъ и указывалъ современникамъ на несообразность и неприличность грубаго смѣшенія серіознаго съ шутовскимъ въ одной и той же сценѣ, а между тѣмъ это встрѣчается иногда и теперь.

площадныя, скверныя выраженія и самыя безстыдныя дѣйствія превосходятъ всякое вѣроятіе. Оскорбленіе женскаго чувства уменьшалось немного тѣмъ, что женскія роли исполнялись не женщинами, а мальчиками, но съ другой стороны жалъ, когда подумаешь, что мальчики, игравшіе женскія роли, бывали свидѣтелями безстыдства въ обхожденіи съ женщинами. Вся театральная жизнь въ Германіи до XVIII столѣтія служила указаніемъ къ айней грубости вкуса и нравовъ.

Кромѣ главнаго шута на сценѣ было еще нѣсколько другихъ; подлѣ него всегда была какая нибудь вѣтрениая любовница или сварливая жена; и кромѣ того какой нибудь смѣшной старикъ, старый грѣхотворникъ, или рогоносецъ дополняли собою труппу театральнымъ шутовъ. Эта труппа исполняла иногда, безъ всякой помощи другихъ особъ, небольшія комедіи съ иѣніемъ (Singescomödien) и такъ называемыя Aufzüge, музыкальныя сцены, которыя вставлялись между актами трагедій съ цѣлю развеселить публику. *) Кромѣ того шутивыя сцены разыгрывались въ промежуткахъ между важными сценами и еще чаще въ тѣхъ случаяхъ, когда въ дѣйствіи встрѣчался большой промежутокъ во времени. Въ этихъ случаяхъ въ текетъ піесъ сдѣлано замѣчаніе: «тутъ дѣйствуетъ Пикельхерингъ». Изъ всѣхъ напечатанныхъ піесъ ясно видно, что сцена была просто возвышенное мѣсто, обвѣщенное съ трехъ сторонъ коврами, безъ занавѣса и декораціи. Тоже самое устройство сцены было въ парижскомъ театрѣ общества des comédiens. Средніе ковры задняго плана поднимались или раздвигались и позволяли видѣть другое пространство, также обвѣщенное коврами и представлявшее внутренность дома или комнаты. Во многихъ піесахъ встрѣчались огромные скачки во времени и разстояніяхъ; самыя продолжительныя путешествія представлялись тѣмъ, что актеры выходили съ одной стороны и тотчасъ же входили съ другой. Актеры въ этомъ случаѣ говорили: «вотъ я теперь въ лѣсу или въ городѣ» и зрители должны были дополнить остальное воображеніемъ. Въ одной піесѣ актеръ уходитъ со сцены молодымъ и потомъ тотчасъ же снова приходитъ и говоритъ, что ему теперь шестьдесятъ лѣтъ и что онъ уже чувствуетъ приближеніе смерти. Такимъ образомъ дѣйствіе въ драмахъ перескакивало отъ одного интереснаго момента къ другому.

Музыка употреблялась на театрѣ различнымъ образомъ. Часто, когда нельзя было вставить какую нибудь шутовскую сцену, мѣсто ея занимала музыка. Такъ напр. между четвертымъ и пятымъ актомъ «Короля Монталора» тихая музыка изображаетъ ночь. Въ промежуткахъ между дѣйствіями пѣли иногда двуголосныя аріи, которыя въ собраніи піесъ напечатаны вмѣстѣ съ нотами. Въ нѣкоторыхъ піесахъ музыка сопровождала самыя дѣйствія на сценѣ и въ этомъ случаѣ сообразовалась съ характеромъ дѣйствія.

Костюмы актеровъ были такъ же несовершенны, какъ и самая сцена. Въ англійскихъ комедіяхъ, какъ и въ піесахъ Айрера, которыя въ первой половинѣ XVII столѣтія принадлежали къ репертуару бродячихъ актеровъ, мы нашли много указаній на костюмы: тамъ сказано, что такіе-то лица должны быть одѣты въ простонародныя платья, въ княжескія, въ разорванныя, въ жидовскія и проч. Про Венеру Айреръ говоритъ: «она входитъ съ голою шеею и руками, имѣетъ развѣвающуюся одежду и вообще одѣта какъ богиня». Главную часть театральныя костюмовъ составляли общепотребительныя одежды того времени.

*) Въ этихъ Singescomödien мелодія перемежалась только повременамъ, потому что одна и таже могла пѣсть: сначала нѣкоторое время пѣли куплеты на одинъ голосъ, потомъ на другой и т. д. но перемежны мелодіи для отдѣльных лицъ все еще не было.

Шутъ очень часто являлся подѣ видомъ другихъ лицъ, какъ пастухъ, мужикъ, купецъ и т. п., но если онъ являлся на сцену просто какъ шутъ, то костюмъ его былъ похожъ на костюмъ матроса, слѣдовательно по всей вѣроятности былъ первоначальнымъ костюмомъ голандскаго Пикельхеринга. Башмаки съ пряжками, широкія желтаго цвѣта штаны, опускавшіяся почти до лодыжекъ и имѣвшія по сторонамъ зубчатые лампасы зеленого или голубаго цвѣта, открытая красная жилетка, зеленый или синій камзолъ, кожаный поясъ, снабженный спереди пряжкой или большою погремучкою и большія, круглыя пуговицы на рубашкѣ— вотъ всѣ части костюма шута. Голова бывала или гладко выстрижена и прикрыта сѣрою шляпою или имѣла длинныя волосы, завязанныя на макушкѣ въ одинъ пучекъ. За поясомъ втыкался деревянный дурацкій мечъ.

(Продолженіе будетъ).

НЕКРОЛОГЪ.

18-го іюля, скончалась въ Старой Русѣ, двадцати двухъ лѣтъ отъ рожденія, извѣстная Русская артистка Наталья Васильевна Погожева. Въ Сѣверной Пчелѣ было нѣсколько разъ писано о дарованіи этой любимѣйшей ученицы Мошелева, и объ успѣхѣ ея игры какъ за границею, такъ и въ Россіи, гдѣ она повсюду обращала на себя вниманіе. Причиною смерти нашей талантливой пианистки были усиленныя и напряженныя занятія музыкою и науками, разстроившія ея нервы, послѣдствіемъ чего была грудная боль, а за три недѣли до кончины потеря разсудка. Н. В. Погожева начала уже преподаваніе музыки въ Московскихъ Императорскихъ Институтахъ Екатерининскомъ и Елисаветинскомъ. Она похоронена въ Старой Русѣ, въ Спасо-Преображенскомъ Монастырѣ. Путь отъ ея дома до церкви и могилы былъ усыпанъ цвѣтами изъ всѣхъ городскихъ садовъ. Городскія дѣвицы несли гробъ покойной до могилы. (С. Пч.).

Вышелъ № 8-й

НУВЕАЛИСТА,

ИЗДАВАЕМАГО М. БЕРНАДОМЪ.

Содержаніе его слѣдующее:

- Löffler (R.). Souvenir du Tyrol.
- Heller (Stephen). Dans les bois. Rêverie.
- Blumenthal (J.). Le carnaval de Naples.
- Goldbeck (R.). Mélancolie. Aquarelle.
- Osborne (G. A.). Quator d'i Puritani (A te o care).
- Conradi (A.). Windsor-Galop.
- Ressel (F. W.). Bogdanoff-polka-mazurka.
- Бернардъ (М.). Жалоба сердца.
- Abadie (Louis). Jean, Jeannette et Jeanneton. Chansonnette.
- Croisez (A.). Les chasseurs d'Appenzel. Tyrolienne variée.
- Oesten (Th.). Fantaisie sur la célèbre polka d'Alary.

Музыкально-литературное прибавленіе № 8-й.

Въ № 31, въ статьѣ Иностранный Вѣстникъ вкратцѣ ошибки въ нѣкоторыхъ музыкальных терминахъ. На стр. 549, гдѣ идетъ рѣчь (въ 1-мъ столбцѣ) объ Александрѣ Скарлатти въ 12-й строкѣ должно читать *на клавицинь* (вмѣсто фортепиано, котораго тогда еще не было). Тамъ же, въ строкѣ 23-й вмѣсто «200 церковныхъ концертовъ» должно читать «200 мессъ». На той же страницѣ, гдѣ рѣчь идетъ о Ф. Листѣ — слово *концертъ*, во всѣхъ разѣ (кромѣ въ пятой строкѣ 2-го столбца) должно замѣнить словомъ «месса».

Редакторъ М. РАППАПОРТЪ.