

МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВЪСТНИКЪ.

ГОДЪ ПЕРВЫЙ.

№ 47.

25 НОЯБРЯ 1856.

Выходитъ одинъ разъ въ недѣлю (по Воскресеньямъ).

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

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: Изложеніе методы фортепьянной игры (Ан. Контскаго). — Разговоръ по случаю «Гугенотовъ» (Э. Кверштайда). — Нѣсколько словъ объ обнародованіи музыки (Б. В.). — Иностранпый Въстникъ. — Русскіе спектакли (П. Шнялевскаго). — Михайловскій Театръ (Шарля де Сен-Жюльена). — Московскій Въстникъ (Корреспондента). — Историческій очеркъ театральнаго искусства на Западѣ, преимущественно въ Германіи. — Музыкальныя извѣстія.

ИЗЛОЖЕНІЕ МЕТОДЫ

ФОРТЕПЯННОЙ ИГРЫ.

Антонъ Контскаго.

ГЛАВА XXVII.

Аккордъ *уменьшенной септими* (accord de la Septième diminuée) находится во всякомъ *минорномъ тонѣ* на его *седьмой нотѣ*, считая отъ тоникки; напр. въ тонѣ C-moll (Ц. минорный), аккордъ уменьшенной септими находится на нотѣ Н. Эта *седьмая нота* отъ тоникки, называется *чувствительною нотой* (note sensible). Этотъ аккордъ, какъ и другіе септимовые аккорды, составленъ изъ *терціи, квинты и септими*, напр.:

As — 7 — септима.
F — 5 — квинта.
D — 3 — терція.
H — 1 — первая.

Но между *совершеннымъ* и *уменьшеннымъ* септимовымъ аккордомъ есть большая разница въ ихъ *развязкѣ* (résolution). И такъ, въ XXIV главѣ я сказалъ, что въ *совершенномъ септимовомъ* аккордѣ *самая низшая нота* должна опускаться *квинтою ниже*. Въ *уменьшенномъ септимовомъ* аккордѣ *септима* (As) должна опускаться *полутономъ ниже*, а самая низшая нота (лѣвой руки), должна *возвыситься полутономъ выше*, напр.:

Развязка въ мажорномъ тонѣ.

Развязка въ минорномъ тонѣ.

C-dur.
Правая рука. As — G.
F — E.
D
Лѣвая рука. H — C тоника.

C-moll.
Правая рука. As — G.
F — Es.
D.
Лѣвая рука. H — C тоника.

№ 47

	G-dur.		G-moll.
Правая рука.	Es — D. C — H. A	Правая рука.	Es — D. C — B. A.
Лѣвая рука.	Fis — G тоника. D-dur.	Лѣвая рука.	Fis — G тоника. D-moll.
Правая рука.	B — A. G — Fis. E.	Правая рука.	B — A. G — F. E.
Лѣвая рука.	Cis — D тоника. A-dur.	Лѣвая рука.	Cis — D тоника. A-moll.
Правая рука.	F — E. D — Cis. H.	Правая рука.	F — E. D — C. H.
Лѣвая рука.	Gis — A тоника. E-dur.	Лѣвая рука.	Gis — A тоника. E-moll.
Правая рука.	C — H. A — Gis. Fis.	Правая рука.	C — H. A — G. Fis.
Лѣвая рука.	Dis — E тоника. H-dur.	Лѣвая рука.	Dis — E тоника. H-moll.
Правая рука.	G — Fis. E — Dis. Cis.	Правая рука.	G — Fis. E — D. Cis.
Лѣвая рука.	Ais — H тоника. Fis-dur.	Лѣвая рука.	Ais — H тоника. Fis-moll.
Правая рука.	D — Cis. H — Ais. Gis.	Правая рука.	D — Cis. H — A. Gis.
Лѣвая рука.	Eis — Fis тоника. Des-dur.	Лѣвая рука.	Eis — Fis тоника. Des-moll.
Правая рука.	Bes — As. Ges — F. Es.	Правая рука.	Bes — As. Ges — Fes. Es.
Лѣвая рука.	C — Des тоника. As-dur.	Лѣвая рука.	C — Des тоника. As-moll.
Правая рука.	Fes — Es. Des — C. B.	Правая рука.	Fes — Es. Des — Ces. B.
Лѣвая рука.	G — As тоника. Es-dur.	Лѣвая рука.	G — As тоника. Es-moll.
Правая рука.	Ces — B. As — G. F.	Правая рука.	Ces — B. As — Ges. F.
Лѣвая рука.	D — Es тоника. B-dur.	Лѣвая рука.	D — Es тоника. B-moll.
Правая рука.	Ges — F. Es — D. C.	Правая рука.	Ges — F. Es — Des. C.
Лѣвая рука.	A — B тоника. F-dur.	Лѣвая рука.	A — B тоника. F-moll.
Правая рука.	Des — C. B — A. G.	Правая рука.	Des — C. B — As. G.
Лѣвая рука.	E — F тоника.	Лѣвая рука.	E — F тоника.

ГЛАВА XXVIII.

Чаще всего въ музыкальных сочиненіяхъ попадаются аккорды *уменьшенной септими*. Этотъ аккордъ есть самый

удобный для всѣхъ извѣстнѣйшихъ модуляцій, т. е. перехода съ тона въ тонъ, или связи тона съ тономъ, и для этого пужно его превосходно изучить, а онъ будетъ въ послѣдствіи чрезвычайно полезенъ для науки гармоніи (la Basse générale). Въ отношеніи фортепианной игры *аппликатура* этихъ аккордовъ есть одна изъ важнѣйшихъ, и для того я выпиываю ее во всѣхъ тонахъ (всякія четыре ноты октавою выше).

C-moll.

Правая рука. H, D, F, As, H, D, F, As, H.
Аппликатура. 1, 2, 3, 4. 1, 2, 3, 4, 5.

G-moll.

Fis, A, C, Es, Fis, A, C, Es, Fis.
2, 1, 2, 3. 4, 1, 2, 3, 4.

D-moll.

Cis, E, G, B, Cis, E, G, B, Cis.
2, 1, 2, 3. 4, 1, 2, 3, 4.

A-moll.

Gis, H, D, F, Gis, H, D, F, Gis.
2, 1, 2, 3. 4, 1, 2, 3, 4.

E-moll.

Dis, Fis, A, C, Dis, Fis, A, C, Dis.
2, 3, 1, 2. 3, 4, 1, 2, 3.

H-moll.

Ais, Cis, E, G, Ais, Cis, E, G, Ais.
2, 3, 1, 2. 3, 4, 1, 2, 3.

Fis-moll.

Eis, Gis, H, D, Eis, Gis, H, D, Eis.
1, 2, 3, 4. 1, 2, 3, 4, 5.
или 2, 3, 1, 2. 3, 4, 1, 2, 3.

Des-moll.

C, Es, Ges, Bes, C, Es, Ges, Bes, C.
1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 5.
или 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2.

As-moll.

G, B, Des, Fes, G, B, Des, Fes, G.
1, 2, 3, 4. 1, 2, 3, 4, 5.
или 2, 3, 4, 1. 2, 3, 4, 1, 2.

Es-moll.

D, F, As, Ces, D, F, As, Ces, D.
1, 2, 3, 4. 1, 2, 3, 4, 5.
или 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2.

B-moll.

A, C, Es, Ges, A, C, Es, Ges, A.
1, 2, 3, 4. 1, 2, 3, 4, 5.

F-moll.

E, G, B, Des, E, G, B, Des, E.
1, 2, 3, 4. 1, 2, 3, 4, 5.

Я сказалъ уже въ № 41. Вѣстника, въ главѣ XXI, говоря объ *Аппикатурѣ вообще и необходимыхъ ея правилахъ*, что это есть одно изъ важнѣйшихъ условій для хорошей игры на фортепиано, и что пианисту необходимо знать главные правила *аппикатуры*, безъ которыхъ механизмъ никогда не можетъ быть совершеннымъ, а игра *отчетливою и ровною*. Я сказалъ тоже, что есть два рода аппикатуры въ фортепианной игрѣ.

- 1) Натуральная аппикатура (doigté naturel).
- 2) Сложная аппикатура (doigté compose).

Первымъ главнымъ правиломъ *натуральной аппикатуры* служатъ *гаммы всѣхъ тоновъ*, для всѣхъ *пассажей диатоническихкихъ*.

Второе правило: *хроматическая гамма*.

Третье правило: Аккорды вообще, но главное:

- 1) Совершенный Аккордъ каждой тоникки (accord parfait).
- 2) Большой Септимовый Аккордъ (accord de la Septieme dominante).
- 3) Уменьшенный Септимовый Аккордъ (accord de la Septieme diminuée).

Я уже объяснилъ правила аппикатуры всѣхъ этихъ аккордовъ, которые составляютъ *правила натуральной аппикатуры*; и кромѣ того объяснилъ ихъ мѣсто во всѣхъ тонахъ, такъ мажорныхъ (Dur.), какъ и минорныхъ, (moll.) Тенерь, чтобы кончить правило *натуральной аппикатуры*, мнѣ остается еще говорить о *гаммахъ въ терціяхъ* (gammes en tierces) *диатоническихкихъ* и *хроматическихкихъ*.

Гаммы въ терціяхъ (gammes en tierces) изрѣдка употребляемыя въ диатоническомъ родѣ на фортепиано, но какъ иногда они встрѣчаются въ сочиненіяхъ, напр. въ *концертахъ И. Н. Хуммеля* (A. moll, и H. moll); то и пужно знать ихъ аппикатуру. Хроматическія гаммы въ терціяхъ болѣе употребляются и находятся очень часто въ фортепианныхъ нѣсахъ, какъ прежнихъ, такъ и современныхъ композиторовъ; эти гаммы очень трудны для всѣхъ фортепианистовъ, и потому пужно много терпѣнія для ихъ изученія. Для этого я прошу всѣхъ, желающихъ серьезно приняться за фортепианную игру, не позволять себѣ твердить эти *гаммы въ терціяхъ* иначе, какъ только очень медленно; поднимая высоко пальцы и сильно ударяя въ клавишы, держать руку *спокойно*, не дѣлая ни *малѣйшаго движенія*, которое бы дало игрѣ что то твердое; фортепиано есть само по себѣ довольно мало пѣвучій инструментъ; вотъ почему пужно какъ можно побольше имѣть *связную игру*; такимъ только средствомъ *фортепиано дѣлается пѣвучимъ и пріятнымъ* инструментомъ.

РАЗГОВОРЪ ПО СЛУЧАЮ «ГУГЕНОТОВЪ» *)

Любитель. Были вы вчера въ оперѣ?

Музыкантъ. Былъ, по обязанности своей, какъ музыкальный фельетонистъ.

Любитель. Только «по обязанности»? Великое произведение великаго маэстро само по-себѣ васъ бы не привлекло въ театр?

Музыкантъ. Сомнительно, чтобы привлекло, и вы поймете это, если сообразите, сколько разъ мнѣ довелось слушать эту оперу, также поразсудите, что къ «мейербернстамъ» я ужъ никакъ себя не причислю.

Любитель. (Горячо) вотъ этого-то я въ васъ и не понимаю! вы такъ любите музыку, такъ глубоко вникаете въ это искусство, стремитесь къ самымъ серьезнымъ его задачамъ и не сочувствуете дивнымъ красотамъ художника, такого глубокомысленнаго, такого философа въ звукахъ, какъ авторъ Роберта и Гугенотовъ?

Музыкантъ (хладнокровно) такое убѣждение касательно Мейербера для меня не новость, не новъ будетъ и отвѣтъ мой. Нельзя же не видѣть большаго, замѣчательнаго таланта въ авторѣ Гугенотовъ, но... то что есть въ немъ истинно-хорошаго — на мой взглядъ — подавлено огромнымъ перевѣсомъ чисто противу-музыкальныхъ и противу-художественныхъ качествъ.

Любитель. Рѣшительно не знаю что вы разумѣете подъ словомъ «противухудожественность, противумузыкальность» когда дѣло идетъ о музыкѣ отлично-обработанной и всегда въ высшей степени согласной съ своею задачей!

Музыкантъ. Самая отличная обработка не превратитъ въ музыку того, что само-по-себѣ не музыкально, — также какъ и согласіе музыкальнаго сочиненія съ его сценическою задачею, — при отсутствіи истинно-музыкальныхъ красотъ — еще не слишкомъ высокое достоинство; декорация, хотя бы и хорошая, все еще не — картина.

Любитель. Нѣтъ, вы рѣшительно слишкомъ строги, слишкомъ взыскательны! На васъ не угодить, кажется, никакая на свѣтѣ оперная музыка!

Музыкантъ. Вы въ большомъ заблужденіи. Я недавно нарочно ѣздилъ въ Берлинъ, чтобы слушать тамъ Армиду и Орфея Глука — и — не смотря на устарѣлость иныхъ формъ, не смотря на многіе недостатки исполненія и притомъ — въ переводѣ (что отъ Глука всегда много отнимаетъ) я просто виѣ себя былъ отъ обѣихъ удивительныхъ оперъ. Вотъ музыка! Здѣсь, во Франкфуртѣ мы съ вами же слушали Моцартову Волшебную флейту — вотъ музыка! Въ Вѣнѣ при мнѣ итальянцы давали Моцартова «Фигаро», Россиніева «Пирюлька», Россиніева «Mosè», все это — музыка! Видите ли сколько

*) Въ Музыкальномъ и Театральномъ Вѣстникѣ однажды шла долгая бесѣда о Мейерберѣ, именно въ началѣ года, по случаю оперы: «Сѣверная Звѣзда». Тогда было высказано въ столбцахъ этого журнала много такихъ мнѣній, которыя для петербургскихъ мейерберистовъ показались черезъ-чуръ рѣзкими и крутыми. Предоставляя себѣ когда-нибудь позже представить «документальныя», фактическія подтвержденія приговору о Мейерберѣ тогда высказанному, пользуюсь случаемъ помѣстить здѣсь переводъ одной нѣмецкой статьи въ томъ же духѣ, — доставленной мнѣ изъ Франкфурта на Майнѣ, при весьма-курьозномъ письмѣ. Статья будетъ тѣмъ больше кстати, что опера, о которой идетъ рѣчь, недавно возобновлена на петербургской итальянской сценѣ. А. С.

набралось оперъ, гдѣ я наслаждаюсь, а сколько есть възапасѣ: Иосифъ Мегюля, Водовозъ Керубини, Фиделіо Бетховена, Фрейшюцъ.... Вы видите также что у меня нисколько нѣтъ пристрастія къ какой-нибудь исключительной школѣ; люблю и нѣмцевъ, и итальянцевъ, и французовъ. У меня только одно главное требованіе отъ оперы: дайте мнѣ хорошую музыку! Не подчуйте меня пряностями и приправами, которыя съ истинной музыкой ничего общаго не имѣютъ.

Любитель. (Послѣ паузы) никакъ не могу поставить себя на вашу точку зрѣнія! Въ чемъ же именно вы полагаете различіе между музыкой и не музыкой?

Музыкантъ. Наглядный примѣръ всегда лучше объясняетъ дѣло, нежели теорія, чтобы не удаляться отъ предмета, возьмемъ именно Гугенотовъ. Вы будете обозначать по порядку всѣ нумера оперы (въ томъ видѣ какъ вы ее вчера слушали) и сообщать мнѣ впечатлѣніе отъ каждаго нумера, а я въ отвѣтъ — выскажу свои замѣчанія въ коротенькомъ, результатномъ видѣ. Гдѣ случится, войдемъ пожалуй и въ диспутъ, но съ доказательствами съ обѣихъ сторонъ. Согласны?

Любитель. Очень радъ, я помню канзусть чуть ли не всю эту оперу, которая всегда приводила меня въ восторгъ, съ самаго дѣтскаго возраста.

Музыкантъ. Какъ жаль, что у васъ вкусъ такъ испорченъ! Ну, да это пока въ сторону, извольте начинать...

Любитель. Увертюра вся построена на извѣстномъ лютеровомъ хоралѣ «Eine feste Lurg» мастерски разработанномъ въ оркестрѣ...

Музыкантъ. Самая мысль выбрать неподобную религіозную мелодію для чисто-профанной и мишурно-театральной разработки не позволительна; строгій напѣвъ хорала и «козелки» въ стилѣ рококо, которыми Мейерберъ приукрасилъ этотъ напѣвъ, въ такой же химической антипатіи между собою, какъ масло и вода. Упереть на эту антипатичность для пряности виѣшняго контраста мысль противухудожественная, жалкая со стороны истинно-изящнаго. Даже всѣ ухищренія въ оркестровкѣ (скрипки съ сурдинами и т. д.) тутъ не помогли Мейерберу. Увертюра (лучше сказать «прелюдія») вовсе не эффектна иногда не вызываетъ громкихъ рукоплесканій даже въ той массѣ публики, которая въ восторгѣ отъ блестящаго галопа, чѣмъ оканчивается увертюра «Вильгельма Телля». Просто сказать un effet manqué, а профанация хорала осталась музыкальнымъ преступленіемъ.

Любитель. А мнѣ все-таки нравится и увертюра, но пойдемъ дальше. Занавѣсъ поднялся: громкій хоръ пирующихъ (у насъ вѣдь жестоко сокращаютъ, всего перваго хора нѣтъ, нѣтъ также выхода Рауля, начинается актъ прямо оргіею С. dur). Какая свобода въ ритмѣ, какой веселый разгулъ!...

Музыкантъ. Шумъ и громъ при мелодическомъ рисункѣ крайне-бѣдномъ и не изящномъ. И съ чего же эти молодые парижскіе аристократы вздумали такъ жестоко шумѣть, для чего въ оркестрѣ столько не благородно-ревущихъ инструментовъ какъ будто дѣло происходитъ въ какомъ нибудь вертепѣ разбойниковъ?)

Любитель. Мейерберъ увлекся эффектностью. А вотъ ро-

*) Замѣчаніе знаменитаго Берлинскаго теоретика Маркса. Переводчикъ.

мансь Рауля. Тутъ ужъ на шумъ не пожалуетесь. Акомпанируетъ пѣнію одинъ альта (*Viola d'amour*, по настоящему). Все чрезвычайно-нѣжно, граціозно.

Музыкантъ. Опять крайность: соло альты, при молчаніи оркестра только для ви́шняго контраста съ предъидущимъ шумомъ, а нисколько не по внутренней необходимости. Для чего ограничиться рѣшительно *однимъ* инструментомъ когда весь оркестръ въ его неисчерпаемыхъ сочетаніяхъ и для граціи и для нѣжности къ услугамъ композитора? *) Мелодія романса чрезвычайно изысканна, не вливается въ душу, какъ тысяча даже мелковатыхъ мелодій Обера, Герольда, не говоря о вдохновеніяхъ первостепенныхъ, недостигаемо-великихъ мелодистовъ.

Любитель. Однимъ изъ самыхъ глубокопоэтическихъ намѣреній Мейербера я считаю появленіе оригинальной личности протестантскаго солдата Марсея среди этихъ изнѣженныхъ господчиковъ. Какъ рельефно выступаетъ строгіи лютеровъ хораль, послѣ веселаго хора оргіи!

Музыкантъ. Характеръ Марсея, хотя и близокъ въ нѣкоторой карикатурности (*charge*) однако схваченъ Мейерберомъ дѣйствительно чрезвычайно удачно. Скрибова характеристика этого лица «*un diamant brut incrusté dans du fer*» нашла себѣ хорошую соотвѣтственность въ музыкальномъ поворотѣ этой роли. Но только ужъ никакъ не въ хораль. Тутъ опять чисто ви́шній эффектъ: среди оргіи, среди шумнаго «опернаго» хора вдругъ раздаются звуки и по мелодіи, и по гармонизации, рѣзко противоположные всему прочему, звуки лютеранскаго напѣва «цѣлкомъ» какъ онъ поется въ церкви. Тутъ расчетъ на пресыщенность парижской публики, которая чрезвычайно рада поймать что-нибудь новенькое, небывалое... Согласно этому и въ гармонической и въ инструментальной обработкѣ хораля я не вижу ничего, кромѣ «декораціонности», никакъ не нахожу истинно-музыкальныхъ и поэтическихъ намѣреній.

Любитель. Не соглашусь съ вами; для меня эффектъ хораля поразителенъ.

Музыкантъ. То что грубо и рѣзко, что дичитъ съ остальнымъ всегда выйдетъ до нѣкоторой степени поразительно.

Все дѣло въ томъ только, чтобъ каждый эффектъ (хотя бы и грубый отъ самаго рѣзкаго контраста, какъ иногда у Бетховена) являлся въ слѣдствіе «органической необходимости» въ самой идеѣ поэтическаго созданія, а не потому получилъ бы свое мѣсто, что «надобно тутъ сдѣлать эффектъ» такое чисто-ви́шнее, рефлективное намѣреніе я въ состояніи прослѣдить вамъ во всей дѣятельности Мейербера, во всѣхъ его главныхъ операхъ, начиная отъ мысли, отъ концепціи ихъ и до подробностей обработки и оркестровки. Онъ отлично владѣетъ многими средствами искусства, онъ очень и умный и знающій «оперныхъ дѣлъ мастеръ», но какъ далеко все это отъ настоящаго художественнаго дѣла, если самая *цѣль* сочинителя оперы не тѣ, которыя *должны* быть!...

*) Также изъ трактата объ инструментахъ въ IV Томѣ «*Compendio della Musica*» Маркса.

Любитель. (Въ недоумѣніи.) Я окончательно перестаю понимать васъ!... Да развѣ идея характера Марсея не вытекаетъ прямо изъ самаго организма драмы, созданной Скрибомъ и Мейерберомъ?

Музыкантъ. Пожалуй, вытекаетъ, — да это опять только воплощеніе одной изъ выпуклыхъ, декораціонныхъ сторонъ контраста между протестантскою строгостью, суровостью и безпечною изнѣженностью католиковъ, а вся драма «Гугенотовъ» задумана опять только для такого рода «контрастовъ», — слѣдовательно для цѣли рефлективной, ви́шней.

Любитель. Или вы морочите меня, или я еще не въ состояніи вникать въ такія эстетическія утонченности и расграниченія.

Музыкантъ. Вамъ же хуже, если вы не въ состояніи; пособить въ этомъ трудно; надо, чтобы вы всю жизнь серьезно думали объ искусствѣ, а не смотрѣли бы на него, какъ на развлеченіе для свободныхъ отъ занятій часовъ.

Любитель. А мнѣ такъ иной разъ кажется, что я люблю музыку еще больше, чѣмъ вы, потому что въ большинствѣ случаевъ *наслаждаюсь* тамъ, гдѣ вы только критикуете. Вотъ, хоть бы и въ Гугенотахъ — до сихъ поръ еще вы не одобрили почти ничего, а для меня многое истинно-прекрасно. Между тѣмъ мы только что въ началѣ перваго акта! Станемъ же продолжать нашу провѣрку впечатлѣній.

Вотъ идетъ гугенотская пѣсня Марсея «пифъ, пафъ». Неужели и этотъ столько оригинальный, небывалый прежде эффектъ и согласіе его съ требованіями роли Марсея, не заслужатъ полнаго вашего одобренія?

Музыкантъ. Оригинально, да не красиво; Берліозъ гдѣ-то въ насмѣшку говоритъ о любовномъ дуэтино между контрабасомъ и флейточкою. Здѣсь, въ «пифъ, пафъ», осуществляется то самое. *Piccolo solo* и большой барабанъ — *solo!* Звукоподражаніе выстрѣдамъ, свисту пуль, — а гдѣ же музыка?

Любитель. Характерность роли Марсея продиктовала композитору этотъ грубоватый напѣвъ съ дикимъ акомпаниментомъ. Для меня это — чудесно!

Музыкантъ. Жалю еще разъ объ испорченности вашего вкуса. По моему мнѣнію такой эффектъ — страненъ, курьозенъ, отчасти смѣшонъ и никакія въ свѣтѣ сценическія намѣренія не могутъ извинить явной *противумузыкальности*.

Любитель. Ну, вотъ, въ вознагражденіе вамъ за мелодичность пѣсни Марсея является пажъ королевы Маргариты, съ своею очаровательною каватиною. И какъ освѣжительно дѣйствуетъ на слушателя женскій голосъ пажа послѣ всего начала оперы, гдѣ до сихъ поръ были одни мужскіе голоса!

Музыкантъ. Въ отношеніи вокальной экономіи это сколокъ съ первыхъ сценъ Роберта, гдѣ тоже только мужчины поютъ до самаго прихода Алисы. Каватина пажа истинно мелодична, но только въ самыхъ первыхъ ея тактахъ, дальше мелодическая нить будто оторвана и все изобрѣтеніе крайне бѣдно.

Любитель. Вы, право, пристрастны... Чрезвычайно досадно мнѣ всегда, что у насъ на театрѣ такъ пемилосердо обрѣза-

ли всѣ сцены послѣ прихода пажа! Сколько прелестныхъ подробностей видѣлъ я въ этихъ хорахъ, просматривая ихъ за фортепіано.

Музыкантъ. А я такъ нахожу, что еще мало сократили всю эту «экспозицію», весьма отдаленную отъ главнаго сюжета оперы (Варооломеевская ночь) и, въ цѣломъ, весьма неинтересную.

Любитель. Отчего же? Всѣмъ начальнымъ сценамъ приданъ легкій, будто полукомическій поворотъ (кромя партіи Марсея) для того, чтобы тѣмъ выпуклѣе выступили въ послѣдствіи серіозныя стороны драмы. Вотъ что въ самомъ дѣлѣ скучновато, такъ это большая арія съ хоромъ королевы Маргариты.

Музыкантъ. Ну, объ томъ и говорить нечего. Это опять сколки со скучнѣйшей, безцвѣтнѣйшей аріи Изабеллы въ Робертѣ, также съ хоромъ женщинъ. И тамъ и здѣсь Мейербертъ, въ качествѣ «эклектика», хотѣлъ угодить требованіямъ пѣвицъ, нагромоздилъ разныхъ румадъ и пассажей будтобы à la Rossini. Такъ и хочется тутъ сказать великому «эклектику»:

Ne forcez jamais votre talent
Vous ne feriez rien avec grâce...

Механическое сопоставленіе (juxtaposition) разныхъ, другъ другу противоположныхъ стилей музыки даетъ въ результатѣ никакъ не истинно-эклектическую амальгаму, а только арлекинскую пестроту, которая для вполне образованнаго музыкальнаго вкуса — возмутительна.

Любитель. Однако согласитесь, что и въ этой сценѣ королевы, по моему мнѣнію есть очень красивенькія подробности. Хоръ купальщицъ чрезвычайно граціозенъ, хоръ женщинъ около Рауля съ завязанными глазами, столько же граціозенъ; при выходкахъ пажа, изподтишка посматривающаго на купальщицъ, много тонкой шаловливости и въ пѣніи и въ оркестрѣ.

Музыкантъ. Все это — весьма вяло, какіе-то нарумяненные и набѣзленные эффекты и опять чистый разсчегъ на привольный вкусъ избалованныхъ парижанъ. Дуэтъ Рауля съ королевой до нельзя плохъ и по задачѣ совершенно лишній, и по музыкѣ, зубомъ натянутый. Тамъ же, гдѣ могло бы быть что-нибудь посеріознѣе, въ сценѣ клятвы Сен-Бри, Неверса и Рауля, и далѣе, въ сценѣ оскорбленія Валентины, по моему мнѣнію все вообще неудалось. Въмѣсто драматическаго впечатлѣнія во мнѣ тутъ часто возбуждается смѣхъ.

Какимъ образомъ простой солдатъ Марсель поалъ въ общество королевы Маргариты и клянется передъ нею, на ряду съ первыми аристократами? Скрибъ этого не написалъ. (Какъ я, для курьёзу, справился однажды въ оригинальномъ текстѣ, отдѣльно напечатанномъ.) Это придумано композиторомъ, чтобы еще однимъ, и притомъ главнымъ, солистомъ было больше. А гдѣ же «глубокомысленный драматизмъ» великаго философа въ звукахъ?—Финалъ втораго или (какъ у насъ на сценѣ) перваго дѣйствія положительно скомканъ. Его сильно сокращаютъ, но безъ сокращеній онъ вышелъ бы только длиннѣе, а никакъ не толковѣе. Шумъ и гамъ, — музыка въ рѣшительномъ отсутствіи.

Любитель. Вы жестоки, но я и самъ не очень-то люблю

этотъ финалъ; мнѣ все кажется, что Мейербертъ умышленно не придалъ драматической силы началу оперы, чтобъ прибавить эту силу къ концу.

Музыкантъ. Увидимъ, но къ сожалѣнію я долженъ прервать нашу бесѣду. Занятія мои не позволяютъ мнѣ продолжать нашего разговора. Надѣюсь, что при первомъ же свиданіи онъ возобновится.

Э. КВЕРШТАНДЪ.

(Продолженіе въ слѣдующемъ №).

НѢСКОЛЬКО СЛОВЪ ОБЪ ОБНАРОДОВАНІИ МУЗЫКИ. МЕТОДА Г-НА ЭМИЛЯ ШЕВЕ.

Намъ часто случалось слышать и здѣсь и за границею толки о музыкальныхъ способностяхъ разныхъ народовъ, въ томъ числѣ и нашего.

Въ Германіи, Франціи, и уже разумѣется въ Италіи, мы русскіе прослыли какими-то противумузыкальными существами, не имѣющими ни способности, ни сочувствія къ музыкѣ. — Объ Италіи и говорить нечего; тамъ музыкальныя мнѣнія въ такой степени подчинены народному самолюбію, тамъ еще такъ мало заботятся о томъ, что въ этомъ отношеніи дѣлается у другихъ народовъ, что мнѣніе итальяцевъ, именно въ музыкальномъ отношеніи, не заслуживаетъ никакого вниманія. Эта мысль весьма многимъ покажется парадоксомъ, потому что Италія прослыла, и весьма справедливо, страной музыкальною по преимуществу, а итальянцы — знатоками этого искусства. По разсмотрѣвъ дѣло ближе, легко удостовѣриться, что ихъ сужденія о музыкѣ пристрастны и въ особенности односторонни. По ихъ мнѣнію все что дѣлается не у нихъ, цѣнится ни во что и ни кѣмъ не признается. Такъ наприимѣръ, они не имѣютъ никакого понятія: о Веберѣ, Мендельсонѣ, Берліозѣ, Оберѣ, и другихъ современныхъ не итальянскихъ сочинителяхъ. Болѣе того, мнѣ случалось слышать свистки и крикъ при представленіяхъ Роберта, и именно въ Римѣ, (въ театрѣ Арджентина). Бѣдный импрессарію, сдѣлавшій столь смѣлое покушеніе на вкусъ публики, вѣроятно поклялся — никогда впередъ не выходить изъ предѣловъ итальянскаго репертуара. Есть, разумѣется, и между итальянцами люди болѣе знакомые съ иностранными произведеніями, но число ихъ такъ не велико, что ихъ мнѣніе нельзя принимать за выраженіе мнѣнія народнаго.

Во Франціи и въ Германіи, въ особенности, судятъ о музыкальной способности народа по числу произведеній, вышедшихъ въ свѣтъ. И какъ тамъ изъ нашихъ соотечественниковъ извѣстны (и то очень мало) только: Глинка, графъ Вильгорскій и въ послѣднее время, Рубинштейнъ, — то изъ этого они и заключаютъ, что страна, произведшая только четырехъ или пятерыхъ сочинителей, при народонаселеніи слишкомъ въ 60 милліоновъ, — не должна быть весьма склонна къ музыкѣ.

Подобныя сужденія, основанныя на статистическихъ данныхъ, весьма часто однако же вводятъ въ заблужденіе. О способностяхъ народа не слѣдуетъ судить по числу лицъ,

выдвинувшихся изъ среды его на степень извѣстности. Чтобы судить правильно о наклонностяхъ парода, надо пожить съ нимъ и потомъ замѣтить, чѣмъ охотнѣе и чаще занимается надосугѣ низшій его классъ.

Въ Россіи вездѣ и всегда слышится пѣсня: работникъ, трудясь надъ своимъ дѣломъ, — поетъ: ящикъ, возвращаясь домой, — сокращаетъ пѣснейю свой путь; солдатъ поетъ не только въ продолженіи почти всего своего богатырскаго похода, — по подъ звукъ родныхъ напѣвовъ идетъ и на приступъ. Во всякой деревнѣ почти каждый вечеръ, и особенно въ праздники, раздаются хороводныя пѣсни. Обыкновенно, молодой парепъ — краснобай, заливается при этомъ случаѣ соловьемъ, прибрякивая на балабайкѣ кое-что невнятное; толпа окружаетъ его, жадно слушаетъ, внимательно слѣдитъ за пѣніемъ, непремѣнно любитъ его, и часто въ припѣвѣ присоединяетъ и свои голоса. Почти во всякой русской барской передней или конюшнѣ вы найдете «гармонію», то есть аккордеонъ, игрою на которомъ, иногда весьма порядочно, дворники и конюхи потѣшаются въ свободныя минуты и себя и собратію. По праздничнымъ днямъ, между народомъ выходящимъ изъ церквей, слышатся толки о томъ, хорошо ли пѣли пѣвчіе, и припоминается, гдѣ, кто и когда слышалъ лучше или хуже. Столь видимую наклонность къ музыкѣ можно встрѣтить только развѣ въ Италіи, или у Чеховъ, народа намъ соплеменнаго.

Въ Германіи, т. е. у настоящихъ нѣмцевъ, простой народъ рѣдко, весьма рѣдко поетъ, да и то очень плохо. Разговоры ихъ въ кабакахъ обыкновенно идутъ: — о картофелѣ, виноградѣ, пивѣ и никогда — о музыкѣ. Тамъ въ музыкальной сферѣ вращается среднее сословіе. Часть народа, студенты и мѣщане, поютъ и играютъ на инструментахъ, и уже до того любятъ музыку, что даютъ концерты лѣтомъ въ пять и шесть часовъ утра и не смотря на эту раннюю пору, концерты эти посѣщаются весьма многими и даже я самъ изъ любопытства присутствовалъ при такомъ концертѣ, данномъ въ Берлинѣ, лѣтомъ въ шесть часовъ утра, въ 1852 году. Простолюдиновъ тамъ я не замѣтилъ; скажу болѣе, даже въ театрахъ, сидя въ райкѣ, я видѣлъ ихъ очень мало.

Во Франціи охотниковъ до музыки въ простолюдинахъ еще менѣе, за исключеніемъ впрочемъ самаго Парижа и Тулузы. Вообще на югѣ Франціи кое гдѣ слышны еще пѣсни; но въ среднихъ провинціяхъ и на сѣверѣ, (кромѣ Парижа) слышатся чаще крики, ругательства, споры, но пѣсень никогда не слышно, (по крайней мѣрѣ мнѣ не случалось ихъ слышать). Парижъ, какъ я выше замѣтилъ, составляетъ нѣкоторое исключеніе, и то искусственное. Исключеніе это есть плодъ пятнадцатилѣтнихъ трудовъ умнаго и твердаго человѣка, посвятившаго жизнь свою на то, чтобы сдѣлать музыку во Франціи народною, популярною, т. е. заставить простонародіе полюбить это прекрасное искусство и упражняться въ немъ. Человѣкъ этотъ понялъ ту огромную пользу, которую музыка приноситъ народу и наперекоръ препятствіямъ имъ встрѣчаемымъ, — (всѣ благія и великія мысли всегда и всюду ихъ встрѣчаютъ) онъ на-

стоялъ на своемъ и успѣлъ уже во многомъ. Намъ придется еще многое сказать о немъ, потому что нельзя говорить о народности музыки, не называя часто этого народного благодѣтеля. Окончимъ сперва нашъ взглядъ на народность музыки у Нѣмцевъ и Французовъ замѣчаніемъ, что ни у тѣхъ, ни у другихъ — въ полкахъ пѣсенниковъ нѣтъ. Хотя въ прусскомъ войскѣ встрѣчаются иногда музыканты, и даже весьма замѣчательные, но это есть послѣдствіе мѣстныхъ постановленій относительно комплектованія войскъ, а вникнувъ въ дѣло ближе, окажется, что эти солдаты музыканты поступили на службу изъ средняго или высшаго сословія. (По закону каждый Прусакъ, кромѣ выходящихъ изъ военно-учебныхъ заведеній, долженъ непремѣнно служить нѣкоторое время солдатомъ).

Изъ всего сказаннаго ясно видно, что вопреки заграничному мнѣнію, Русскій народъ чрезвычайно способенъ любить музыку, гораздо болѣе Французовъ и даже Нѣмцевъ, и равняется въ этомъ развѣ только съ Итальянцами. Но у насъ, для того чтобы сдѣлать музыку искусствомъ народнымъ, общедоступнымъ, — ничего не дѣлается. Музыкальная способность наша остается пока еще прекраснымъ, но не развитымъ даромъ природы; — тогда какъ съ пчитожнымъ трудомъ, съ мадѣйскимъ поощреніемъ, Русскій народъ весьма скоро могъ бы стать на высокую степень музыкальной образованности. Всѣмъ извѣстно, что самое лучшее средство для народного образованія представляютъ изящныя искусства вообще и музыка въ особенности. Опытъ доказалъ, что ничто столько не улучшаетъ, не смягчаетъ нравы, какъ она.

Во Франціи правительство издерживаетъ значительныя суммы для того, чтобы какъ можно болѣе сдѣлать музыку общенародною; въ Германіи она составляетъ необходимую принадлежность воспитанія. Что жъ дѣлается у насъ? Природа щедро надѣлила насъ музыкальною способностію, слѣдовательно и заботиться болѣе не о чемъ. Нѣтъ! Этотъ даръ природы и палагаетъ на насъ святую обязанность развить его. Человѣкъ можетъ пользоваться только тѣми способностями, которыя развиты; — безъ развитія ничто не существуетъ, все гибнетъ. Разсмотримъ однако же — что нужно для этого развитія и какими практическими путями можно достигнуть его. Для этого возьмемъ въ примѣръ народъ, одаренный скуднѣе насъ музыкальною способностію, и посмотримъ, какъ тамъ принялись за дѣло развитія этой способности. Разбирая этотъ предметъ, намъ непремѣнно придется поговорить подробнѣе о томъ человѣкѣ, о которомъ упомянули выше.

Эмиль Шевѣ, бывшій сперва хирургомъ при военномъ французскомъ флотѣ, посвятилъ себя въ послѣдствіи преподаванію. Одаренный обширнымъ и яснымъ умомъ, непоколебимою волею, онъ скоро замѣтилъ, что со времени праотца Адама и до нашихъ временъ, люди еще не научились передавать свои познанія дѣтямъ, или ученикамъ. По этому онъ рѣшился, по мѣрѣ силъ своихъ, паучить ихъ этому столь важному искусству, думая весьма справедливо, что такимъ трудомъ онъ гораздо болѣе будетъ полезенъ человечеству, нежели многолѣтнею, даже полезною практи-

кою. Онъ рано сказалъ себѣ: «У насъ много ученыхъ и «искусныхъ хирурговъ и врачей. Благодаря Бога, въ от- «ношеніи способностей и наукъ земля наша не бѣдна. Ста- «ло бы Франція не потерпитъ значительнаго ущерба, ес- «ли съ этого, столь удовлетворительно замѣщеннаго попри- «ща, исчезнетъ одинъ человекъ. Но чего у насъ нѣтъ, — «это учителей, умѣющихъ приспособляться къ уму учени- «ковъ и научать ихъ какъ можно лучше и скорѣе тому, «чему хотятъ ихъ выучить. Учителей этихъ самихъ худо «учили, а потомъ сами они уже стали трудиться, и уже «сами дошли въ наукѣ до той высокой степени, на кото- «рой находятся. Но идя къ этой великой цѣли и всматри- «ваясь въ нее безпрестанно, — весьма естественно, что они «не могли выбирать путей къ ней ведущихъ и подвигались «какъ могли, т. е. не кратчайшею дорогою, а первую встрѣ- «тившеюся, да и ту не всегда разглядывали; и по этому «дойдя къ цѣли, они не въ состояніи указать пройденный «путь молодежи, ревностно за ними слѣдящей. Слѣдователь- «по, если мнѣ удастся указать кратчайшій путь и довести «учениковъ въ пять лѣтъ до той степени, на которую на- «ша свѣтила наукъ взошли послѣ двадцатилѣтнихъ тру- «довъ, — то я значительно умножу число дѣльныхъ людей «къ большей пользѣ и славѣ моей родины и сберегу ей «много самаго драгоценнаго капитала для человека, — вре- «мени».

Въ слѣдствіе этого разсужденія онъ предался препода- ванію анатоміи. Вскорѣ число слушателей его возрасло до невѣроятности. Каждый бѣжалъ слушать ясное, короткое и внятное слово ученаго преподавателя. Каведры прочихъ про- фессоровъ, назначенныхъ правительствомъ, болѣе и болѣе пустѣли. Вся любознательная молодежь стѣкалась къ тому источнику, изъ котораго почерпала науку съ наименьшимъ трудомъ, въ кратчайшее время. Это начало мало по малу возбуждать зависть именитыхъ официальныхъ профессоровъ. На экзаменахъ стали умышленно сбивать учениковъ г. Шевѣ и въ университетѣ съ видимою не благосклонностію смотрѣли на тѣхъ, которые посѣщали его курсъ. Привил- легированные профессора засуетились вокругъ этого свѣт- лаго дѣла и наконецъ достигли до того, что Министръ На- роднаго Просвѣщенія воспретилъ публичные курсы г. Шевѣ.

Принужденный оставить анатомію, онъ обратился къ математикѣ и въ преподаваніе ея также ввелъ свой ясный и пронизательный взглядъ. Въ слѣдствіе многихъ и слож- ныхъ обстоятельствъ ему на этомъ поприщѣ такъ же ма- ло посчастливилось, какъ и на предъидущемъ. Въ это вре- мя Шевѣ познакомился случайно съ г. Эмѣ Парисъ, кото- рый ужъ нѣсколько лѣтъ напрасно трудился надъ тѣмъ, чтобы музыкальную методу Галена сдѣлать народною въ государственныхъ учебныхъ заведеніяхъ Франціи. Эта ме- тода такъ поразила г. Шевѣ своею простотою и ясностью, столь соотвѣтствующимъ его собственнымъ убѣжденіямъ въ преподаваніи, — что онъ рѣшился присоединиться къ этому ве- ликому дѣлу и принести на пользу общую свою неутомимую дѣятельность, непоколебимую волю, обширный умъ и глу- бокія познанія. Онъ прекрасно понялъ всю важность этого предмета, почувствовалъ, что для истиннаго народнаго обра-

зованія, (а не ученія) изящное дѣйствуетъ гораздо силь- нѣе науки и что, наконецъ, цѣль эта такъ велика и благо- родна, что для нее стоятъ нещадить трудовъ и успій. Еще во времена Наполеона I правительство старалось вся- чески о томъ, чтобы изящныя искусства, и въ особен- сти музыку, сдѣлать народными и съ этою мыслию учредило Орфейонъ, гдѣ обучаютъ музыкѣ и хоровому пѣнію дѣтей рабочихъ и простолюдиновъ. Но это учрежденіе далеко не достигало предположенной цѣли. Не смотря на старанія правительства, на многочисленность профессоровъ, украшен- ныхъ знаками отличія за познанія въ музыкѣ и декламациі, приобретенныя въ Парижской консерваторіи, — ученики не шли впередъ. Изъ пяти сотъ съ трудомъ находили двухъ, трехъ, которые послѣ трехъ лѣтняго курса въ Орфейонѣ, были въ состояніи прочесть безошибочно пятнадцать так- товъ весьма незатѣливой мелодіи; но писать музыку подъ диктовку — никто даже и не пытался. Если хотѣли про- пѣть весьма простой хоръ, то надо было начинать его учить за шесть мѣсяцевъ передъ публичнымъ исполненіемъ; а въ музыкальной теоріи понятія учениковъ были такъ ограни- чены, что малѣйшій вопросъ ставилъ ихъ въ тупикъ.

Удостоверясь, что этотъ недостатокъ происходитъ отъ недостатка въ методѣ преподаванія, а не отъ тупости уче- никовъ, — г. Шевѣ открылъ курсъ, на который приглашалъ всѣхъ желающихъ бесплатно. Успѣхъ превзошелъ его ожида- нія. Всѣ ученики его (а они были всѣхъ возрастѣвъ, отъ пяти- лѣтнихъ дѣтей, до семидесятилѣтнихъ старцевъ) одинаково успѣли. Чрезъ шесть мѣсяцевъ, слушая въ недѣлю двѣ или три лекціи, въ полтора часа каждая, — они умѣли бѣгло не разбирать, а читать всякую музыку, увидѣнную ими въ первый разъ и писать подъ диктовку поющаго профессора какую угодно мелодію, въ какомъ бы то ни было тонѣ, и въ какомъ бы то ни было ключѣ. Что же касается до исполненія, то оно шло несравненно лучше и легче лю- быхъ театральныхъ хоровъ. Такой успѣхъ ободрилъ Ше- вѣ, но вмѣстѣ съ тѣмъ навлекъ ему множество враговъ со стороны официальныхъ преподавателей музыки, не успѣваю- щихъ въ шесть лѣтъ сдѣлать то, чего онъ достигалъ въ шесть мѣсяцевъ. (По этому его преподаваніе еще не приня- то правительствомъ).

Увѣренный въ основательности познаній своихъ учени- ковъ, Шевѣ вызывалъ всѣ существующія музыкальныя об- щества на состязаніе. Всѣ официальныя музыкальныя заве- денія отвѣчали молчаніемъ на вызовъ, какъ бы пренебрегая имъ; но въ самомъ дѣлѣ потому, что не дерзали принять его, какъ это легко попятъ, прочитавъ ниже слѣдующую программу и описаніе послѣдняго конкурса, при которомъ мы присутствовали.

Наконецъ г. Шевѣ предложилъ конкурсъ на собствен- ное иждивеніе. Онъ объявилъ въ газетахъ, еще въ маѣ мѣ- сяцѣ 1852 года, что 12 іюня 1853 года онъ предлагаетъ всѣмъ обществамъ пѣнія Франціи и другихъ странъ музы- кальный конкурсъ, для выдержанія нѣсколькихъ испытаній, при слѣдующихъ условіяхъ:

Каждое общество должно состоять не менѣе, какъ изъ 50 голосовъ.

Желающій состязаться, — долженъ дать знать о томъ г-ну Шевё прежде 1 іюня 1853 года.

Программа испытанія, которому должны подвергнуться принявшіе условія конкурса, — была слѣдующая:

1) Спѣть какой угодно хоръ, выученный предварительно.

2) Спѣть хоръ, написанный нарочно для этого конкурса однимъ изъ сочинителей, приглашенныхъ быть судьями, и розданный состязующимся только за 24 часа предъ исполненіемъ его публично.

3) Спѣть хоръ, никому до минуты исполненія неизвѣстный, написанный нарочно для этого дня и который, слѣдовательно, поющіе должны будутъ читать съ перваго взгляду вслухъ.

4) Написать подъ диктовку поющаго директора хора мелодію, по выбору судей въ тонѣ и въ ключѣ, жребіемъ для каждаго хориста особенно назначенными.

Все это исполнить безъ акомпанимента.

Какова программа!!

Понятно, что никто не рѣшился принять вызовъ. Прикрываясь обстоятельствами, общество хоровъ св. Цециліи назначило день этотъ для концерта; консерваторія выбрала тотъ же день и часть для исполненія обѣдни съ музыкаю г. Гуно, въ церкви Сен-Жерменъ; а Орфеонъ пригласилъ въ тотъ же день и часть въ Фонтенебло всѣхъ любителей музыки, для слушанія не помню какихъ то великолѣпныхъ сочиненій позабытаго мною автора. Стало быть, эти господа приняли возможныя мѣры, чтобы всѣ тѣ, которые сколько нибудь занимаются музыкаю и могутъ судить о ней, были въ этотъ день и часть заняты въ другихъ мѣстахъ.

Однакожь, это столь хитро придуманное средство—удалить отъ конкурса публику, — не удалось, и зала св. Цециліи въ назначенный часъ была полна. На конкурсъ рѣшился явиться одинъ г. Шевё съ полтораэта учениками. Молодые люди эти, по большей части рабочіе, въ блузахъ или сюртукахъ, усѣлись лицомъ къ публикѣ. Передъ ними сидѣло имъ враждебное и поэтому грозное судилище, составленное изъ приглашенныхъ г. Шевё главныхъ сочинителей музыки во Франціи. Приступили къ первому опыту. Хоръ настроился по звуку камертона, данному г-мъ Шевё, стоявшимъ передъ ними на возвышеніи, и безъ пособія всякаго инструмента запѣлъ какъ стройный оркестръ... что?... Увертюру изъ оперы Фрейшюцъ! Эту музыку, полную трудностей и для самаго опытнаго оркестра, ученики исполнили съ необычайною вѣрностію и живостію; каждый изъ нихъ исполнялъ голосомъ партію того инструмента, который онъ замѣнялъ, смотря по устройству своего горла. Такъ женщины пѣли партіи: скрипокъ, флейтъ, кларнетовъ и т. п., теноры и басы—замѣняли виолончели и прочіе инструменты, дающіе глубокіе звуки. Разумѣется, что тоны выходившіе изъ предѣловъ человѣческаго голоса, были пропущены; но эти пропуски состояли только въ нѣсколькихъ слишкомъ низкихъ нотахъ, замѣненныхъ впрочемъ октавою. Повторяю, увертюра была спѣта превосходно, безъ ошибокъ, безъ замедленій, словомъ, такъ же хо-

рошо, какъ ее играетъ оркестръ Парижской оперы *). Это столь неожиданное музыкальное явленіе, дотолѣ не только не слыханное, но ни кѣмъ не воображаемое, до того поразило судей и публику, что рукоплесканіямъ и крикамъ восторга не было конца. Съ восхищеннымъ неистовствомъ заставили пѣвцовъ повторить этотъ удивительный музыкальный фокусъ. Во второй разъ увертюру разслушали еще лучше и удивленіе и восторгъ превзошли своимъ выраженіемъ, если возможно, взрывъ первыхъ рукоплесканій. Хоръ неоспоримо торжествовалъ, ибо очевидно было, что никакой соперникъ не былъ бы въ состояніи произвести что нибудь подобное.

Приступили ко второму испытанію. Это былъ хоръ, розданный наканунѣ въ три часа пополудни, сочиненный, если не ошибаюсь, г. Эльварсомъ. Хоръ этотъ, весьма трудный и нарочно наполненный очень прихотливыми переходами изъ одного тона въ другой, былъ выполненъ также смѣло, отчетливо и безошибочно, какъ и увертюра. Хоръ и увертюра пѣлись безъ акомпанимента и въ залѣ нарочно не было ни одного инструмента.

Третье испытаніе произвело почти такой же восторгъ, какъ и увертюра.

Вотъ какъ оно происходило:

На большой стѣнѣ, находившейся противъ публики, и, слѣдовательно, за спинами хористовъ, былъ повѣшенъ огромный холстъ, свернутый почти до потолка и припечатанный печатью судей еще до начала втораго испытанія. На этомъ холстѣ была написана въ отсутствіе хористовъ вольная fuga въ четыре голоса, сочиненная для этого случая однимъ изъ судей, (не помню кѣмъ именно) принесенная имъ и переписанная на холстъ въ продолженіе исполненія увертюры. Холстъ этотъ, какъ мы видѣли прежде, былъ свернуть и повѣшенъ на стѣну противъ публики.

Когда наступило время исполнить третій пунктъ программы, — холстъ развернули за спинами хористовъ, сидѣвшихъ неподвижно лицомъ къ публикѣ и г. Шевё приказалъ имъ встать. Они поднялись, продолжая стоять лицомъ къ публикѣ, (предъ глазами которой видѣлся запутанный хоръ). Тогда г. Шевё, ударивъ камертономъ, далъ имъ голосомъ ноту *a* (*la*) и назвалъ тонъ, въ которомъ они должны будутъ пѣть хоръ, висѣвшій за ними. Этотъ тонъ — былъ *des* (*gèb*).

Ученики настроились и дали полный аккордъ въ этомъ тонѣ. Г. Шевё распредѣлил голоса, сказавъ: «Сопраны — будутъ читать на первой строкѣ, альты — на второй, теноры — на третьей; а басы — на четвертой». Потомъ взявъ свертокъ бумаги, означилъ рукою тактъ, чтобы всѣ знали съ какою скоростію слѣдуетъ пѣть и не нуждались бы въ его пособіи. Тактъ этотъ былъ *Allegro giusto*.

Наконецъ г. Шевё скомандовалъ на лѣво кругомъ (*volte face*) и тотчасъ же ударилъ сверткомъ по своей рукѣ.

Въ то же мгновеніе хоръ запѣлъ скоро, вѣрно, безъ

*) Что невозможно, то остается — невозможнымъ. Музыка, написанная рѣшительно не для голосовъ человѣческихъ, никакимъ въ свѣтѣ хоромъ не будетъ исполнена *точь въ точь*, какъ стоитъ въ партитурѣ. Все дѣло здѣсь только въ возможно болѣе-шей «приблизительности» къ эффектамъ оркестра. *Прим. Ред.*

записки, безъ ошибокъ и окончилъ замысловатое фугообразное сочиненьице, тактовъ въ пятьдесятъ, какъ будто училъ его въ продолженіи шести мѣсяцевъ. Это столь торжественное доказательство прекраснаго обученія привело всѣхъ въ такой восторгъ, что незная какъ выразить свое одобреніе, публика потребовала вторичнаго исполненія того же. Тогда г. Шевѣ сказалъ, что какъ все достоинство этого опыта заключалось только въ томъ, что ученики его пропѣли вслухъ впервые увидѣнный ими хоръ, то при повтореніи, опытъ этотъ лишится своего достоинства и потому онъ не считаетъ нужнымъ исполнять желаніе слушателей? Рукоплесканія снова длились четверть часа.

Послѣднее испытаніе состояло въ письмѣ подъ диктовку. Передъ судьями лежало столько листовъ, сколько было хористовъ, а на всякомъ листѣ былъ поставленъ особый ключъ и произвольный тонъ. Каждому хористу дали по листу для того, чтобы онъ написалъ данную мелодію, тѣмъ ключомъ и въ томъ тонѣ, который ему достался. Одинъ изъ судей тутъ же написалъ тактовъ десять мелодіи и передалъ ее г. Шевѣ. Послѣдній началъ напѣвать мелодію, а его ученики слѣдовали за нимъ, называя ноты и писали, что отъ каждаго требовалось. Черезъ двадцать минутъ судьямъ приносились уже оконченные листы, изъ коихъ многіе были написаны совершенно безъ ошибокъ, а въ остальныхъ находили одну, или много по двѣ незначительныя ошибки.

Публика мало что понимала въ этомъ дѣлѣ, потому что слушать было нечего. Она молча начала расходиться. Судьи, окончивъ просмотръ листовъ, объявили г. Шевѣ свое одобреніе и дали о послѣдствіяхъ испытанія свои свидѣтельства, на другой же день напечатанныя во всѣхъ газетахъ.

Таковъ былъ успѣхъ этого торжественнаго опыта! Хористы, какъ я сказалъ уже выше, были почти всѣ изъ простаго сословія; многіе изъ нихъ, годъ или шесть мѣсяцевъ тому назалъ, не имѣли нисколько понятія о музыкѣ. И не менѣе того они успѣли сдѣлать то, чего опытнѣйшіе хористы какого либо извѣстнаго театра не въ состояніи сдѣлать даже послѣ долгихъ трудовъ. Какъ не отдать послѣ этого справедливости благоразумію подобнаго преподаванія? Дѣти съ большою охотою ходятъ на курсы г. Шевѣ и удивительно успѣваютъ. Ученики многихъ простонародныхъ школъ выпрашиваютъ позволеніе слѣдовать его безвозмезднымъ курсамъ, — тогда какъ въ Орфеонѣ дѣтей этихъ нужно гонять.

Хотя испытаній методы г. Шевѣ, подобныхъ описанному выше, сдѣлано было множество и всегда съ равнымъ успѣхомъ, — не менѣе того, однакоже, его способъ преподаванія официально не принятъ. Коммисіи, назначаемыя правительствомъ для разсмотрѣнія этой методы, порицаютъ ее безъ всякаго разсмотрѣнія, и, не находя большаго упрека, упрекаютъ преподавателя въ томъ, что своихъ учениковъ онъ учитъ не по обыкновеннымъ нотамъ, а по цифрамъ. (Однакоже мы видѣли выше, что ученики эти и обыкновенныя ноты читаютъ отлично). Но не все ли равно — по цифрамъ или по нотамъ научиться дѣлу, — лишь бы только знать дѣло хорошо? При томъ же цифры для музыки общена-

родной имѣютъ огромныя выгоды, которыя мы укажемъ ниже. Пока замѣтимъ только, что въ Парижѣ, въ продолженіи пятнадцати лѣтъ преподаванія этихъ курсовъ, очень многіе рабочіе выучились музыкѣ и такъ хорошо, что часто составляютъ стройныя хоры. Между этими людьми по миутно встрѣчаются такіе, которые готовы отвѣтить удовлетворительно на самый замысловатый вопросъ музыкальной теоріи или практики *). Миѣ случалось видѣть, какъ одинъ простой работникъ поставилъ въ совершенный тупикъ очень ученаго и весьма извѣстнаго музыканта — сочинителя, вопросомъ, на который, впрочемъ, онъ далъ себѣ скоро (скорѣе ученаго) вполне удовлетворительный отвѣтъ. Подобныя выходки не всегда нравятся господамъ официальнымъ ученымъ. *Inde irae*. Что легко удается и чего скоро достигаемъ, — то намъ скоро нравится. По этой причинѣ рабочіе и простолюдины, которые ходятъ на курсы, рѣже посѣщаютъ кабаки, рѣже быютъ женъ и менѣе истрачиваютъ по Воскресеньямъ и праздникамъ трудомъ добытыхъ денегъ, столь нужныхъ женамъ и дѣтямъ. Занимаясь благороднымъ, изящнымъ развлеченіемъ, они болѣе думаютъ о воспитаніи дѣтей. Слѣдовательно дракъ и ссоръ менѣе, а умственнаго и душевнаго образованія — болѣе.

Г. Шевѣ отнюдь не имѣетъ притязанія образовывать въ своей школѣ театральныя пѣвцовъ или пѣвицъ. Его цѣль — распространить въ простонародьи музыкальное знаніе и съ тѣмъ вмѣстѣ вкусъ къ музыкѣ. Для этого именно онъ употребляетъ въ своей методѣ цифры. Здѣсь не мѣсто разбирать, какъ и почему эта метода такъ скоро и хорошо научаетъ музыкѣ всѣхъ безъ исключенія, замѣняя трудное — легкимъ, безмыслицу — здравымъ разсужденіемъ и проч. Мы безъ разбора должны сознать ея удивительную пользу, которую десятки тысячъ уже испытали, и которую сотни тысячъ видѣли. Стало быть, хвалить или осуждать эту методу нечего; польза ея доказана опытомъ и намъ остается только сказать слова два объ ея примѣненіяхъ.

Главная выгода употребленія цифръ (вмѣсто нотъ) при народномъ обученіи музыки заключается (кромѣ огромныхъ и удивительныхъ успѣховъ, доставляемыхъ учащимся) преимущественно въ дешевизнѣ музыкальныхъ изданій, печатанныхъ на этомъ, такъ сказать, цифренномъ языкѣ.

Всѣмъ извѣстно, какъ дорого обходится гравированіе музыки, писанной на ливняхъ, и сколько нужно затѣй для того, чтобы издать порядочно самый простой романсъ. Съ цифрами ничего этого не нужно. Музыка, посредствомъ ихъ написанная, печатается въ обыкновенныхъ типографіяхъ и поэтому можетъ продаваться по цѣнѣ, доступной каждому.

Нѣкоторые изъ французскихъ музыкальныхъ сочинителей уже приняли для себя этотъ цифренный способъ писать музыку. Онъ даетъ имъ возможность записывать музыкальныя мысли, приходящія часто въ дорогѣ или на гуляньи, въ простомъ бумажникѣ карандашомъ, и слѣдовательно позволяетъ обходиться безъ бумаги «нотной».

*) ? Ред.

У насъ въ Россіи, особенно въ деревняхъ, можно было бы по способу г. Шевё образовать весьма легко и скоро превосходные хоры. Въ полкахъ, на корабляхъ, учебныхъ заведеніяхъ, однимъ словомъ вездѣ, можно бы, почти безъ издержекъ, составить также хоры пѣсенниковъ, которые бы пѣли уже не двѣ—три всегда одиѣ и тѣ же пѣсни, а все, что имъ вздумается, или что прикажутъ. Когда музыкальное чтеніе сдѣлалось бы доступнымъ каждому, — можно было бы ознакомить народъ съ лучшими сочиненіями всѣхъ школъ и тѣмъ самымъ значительно развить и вкусъ къ музыкѣ, и музыкальныя способности, которыми природа столь счастливо надѣлила русскихъ. Тогда павѣрное изъ народной толпы выдвинулись бы писатели музыкальные, которые бы ни въ чемъ не уступали италіянскимъ и нѣмецкимъ, и народная музыкальная русская школа основалась бы сама собою.

Передача народнымъ массамъ музыки, по методу Шевё, встрѣтитъ у насъ препятствіи менше, нежели гдѣ либо, потому что не будетъ портить дѣла официальнымъ музыкальнымъ заведеніямъ, которыхъ у насъ пока еще нѣтъ и которые встрѣчаются во множествѣ за границею.

Можетъ статься, найдутся люди, которые скажутъ то же, что одинъ изъ сочинителей музыки сказалъ г-ну Шевё: «Если вы сдѣлаете музыку столь легкою и доступною каждому, — то не будетъ уже никакого достоинства быть музыкантомъ!» Но подобныя нелѣпости не помѣшаютъ успѣху. Если же будутъ говорить, что народъ русской хотя, правда, и знаетъ музыку, по не по обыкновеннымъ нотамъ, — то тѣмъ можно отвѣтить, что лучше ее знать такимъ образомъ, нежели вовсе не знать. Пускай бы выучились хотя по четкамъ, да если знаютъ хорошо, — то дѣло выиграно. Впрочемъ уже доказано, что знающіе музыку по цифрамъ, знаютъ ее превосходно и по нотамъ.

Стоитъ послать двухъ—трехъ расторопныхъ молодыхъ людей, незнающихъ вовсе музыки на пять или шесть мѣсяцевъ въ школу г. Шевё, и мы ручаемся, что они вернуться отличными преподавателями музыкальныхъ свѣдѣній для народа.

К. В.

ИНОСТРАННЫЙ ВѢСТНИКЪ.

Разныя извѣстія. — Анекдоты.

Парижъ. При представленіи *le Prophète* на Большомъ оперномъ театрѣ, г-жа Борги-Мамо и г-жа Пуасо пѣли съ обыкновеннымъ для нихъ успѣхомъ, а г. Геймаръ развилъ все богатства своего голоса въ роли *Jean de Leide*.

— Представленіе балета *Корсаръ* шло съ большою живостью и одушевленіемъ; Розати имѣла въ немъ самой большой и какъ нельзя болѣе заслуженный успѣхъ.

— Все вниманіе Оперы сосредоточено теперь на *Трубадурѣ*, репетиціи котораго возобновлены и продолжаются съ большою дѣятельностью.

— На театрѣ комической оперы возобновили *Jean de Paris*, но представленіе не имѣло въ себѣ ничего интереснаго, если не считать граціознаго и изящнаго исполненія довольно маловажной роли пажа г-жею Адрионъ.

— Верди вернулся недавно въ Парижъ изъ Компьенскаго замка, гдѣ онъ имѣлъ честь провести восемь дней въ присутствіи И. В. Императора и Императрицы. Композиторъ *Сицилійскихъ вечереи* былъ предметомъ особеннаго вниманія И. В., которые очень часто удостоивали его своими разговорами. Е. В. Императрица, большая любительница искусствъ, особенно музыки, очень часто разговаривала съ знаменитымъ композиторомъ и показала ему, что она превосходно знаетъ все лучшія сочиненія, даже изъ числа тѣхъ, которыя пикогда не были исполнены въ Парижѣ.

— Г-жа Пикколомини и Маріо находятся теперь въ Парижѣ. Пѣвица будетъ дебютировать въ оперѣ «*Traviata*».

— Генрихъ Вьётанъ, при возвращеніи своемъ изъ Германіи, не останавливался въ Парижѣ, но проѣхалъ (9 Нояб.) въ Ниццу, гдѣ въ настоящее время живетъ вдовствующая Императрица Россіи. Знаменитый скрипачъ ѣдетъ съ своею женою, предполагая давать съ нею концерты въ Ниццѣ и нѣкоторыхъ другихъ южныхъ городахъ. Они вернутся въ Парижъ въ первыхъ числахъ Января.

— Италіянскій театръ очень удачно разнообразитъ свой репертуаръ: спустя два дня послѣ неожиданнаго дебюта г-жи Стефаноне, давали *Gazza ladra* съ г-жею Альбони.

Вѣна. Новая Вѣнская музыкальная газета извѣщаетъ объ удивительно талантливомъ одиннадцати лѣтнемъ ребенкѣ, Іоаниѣ Зухерѣ, родившемся въ Дунберѣ, въ Ейзенбургскомъ комитатѣ въ Венгріи, и въ настоящее время воспитывающемся въ музыкальной академіи. Будучи 8 лѣтъ, онъ пѣлъ съ листа какое угодно сочиненіе; 9 лѣтъ онъ превосходно исполнилъ рондо для скрипки, соч. его учителемъ, профессоромъ Бенешемъ, а годъ спустя — 7-й концертъ Беріо. На конкурсѣ для поступленія въ Придворную королевскую капеллу, въ 1854 году, онъ оказался первымъ изъ 48 кандидатовъ. Въ настоящее время онъ сочинилъ мессу съ аккомпаниментомъ оркестра и самъ дирижировалъ исполненіемъ ея въ *Creutzer-Kirche*, 14 Сентября (н. с.) нынѣшняго года, причемъ пѣлъ также партію сопрано; месса, сочиненная мальчикомъ, дотога тронула Др. Венцеля Пессину (*Domkustos*), что онъ просилъ маленькаго композитора сочинить другую мессу для праздника, которое будетъ происходить въ Прагѣ.

— На Придворномъ вѣнскомъ театрѣ начались репетиціи оперы Дорна, «*Nibelungen*». Въ теченіи зимы дадутъ здѣсь Глюкова *Орфей*; главную роль будетъ пѣть г-жа Гермапъ-Чилагъ (*Czillag*). Г. Стегеръ ангажированъ по 16000 флориновъ (11552 руб.) въ годъ, съ тремя мѣсяцами отпуска. Это самое большое содержаніе, даваемое опернымъ вѣнскимъ театромъ. Въ Вѣнѣ въ настоящее время существуетъ сто десять фортепіанныхъ мастеровъ, которые каждагогодно приготавливаютъ двѣ тысячи инструментовъ.

Берлинъ. На монстръ-концертѣ, даннымъ капельмейстеромъ Випрехтомъ въ Отонскомъ циркѣ, было до 3000 слушателей и между ними все Королевскіе Принцы. Мейерберова увертюра къ *Сверной звѣздѣ* и ор. 115, Антона Контскаго «*Carice héroïque: Reveil du Lion*», мастерски инструментованный для военнаго оркестра, заслужили са-

мыя восторженныя похвалы и по требованію публики были повторены. Три Fackeltänze Мейербера докрайности понравились Герцогу С. Кобургъ-Готскому и Графу Редерну, такъ же какъ и соло г. Кослека, играющаго на рожкѣ, и кларнетиста г. Неймана. Сборъ простирался до 1600 талеровъ (около 900 руб.).

Лейпцигъ. *Гугеноты* даются постоянно съ блестящимъ успѣхомъ; роль Валентины исполняетъ г-жа Марра.

Пресбургъ. Драгоцѣнный манускриптъ Моцарта, оригинальная партитура *Свадьбы Фигаро* составляетъ пынѣ собственность г. Фолькмара Шурига, кантора и органиста Евангелической общины.

Триестъ. Вотъ уже два раза какъ давали здѣсь *Сицилійскія вечерни*, и судя по приему, можно предсказать имъ постоянное увеличеніе успѣха.

Верона. Знаменитый скрипачъ Баззини далъ на здѣшнемъ театрѣ Ристори концертъ и произвелъ самое большое впечатлѣніе.

Генуя. Сивори произвелъ во второмъ своемъ концертѣ неописанное восхищеніе своимъ новымъ сочиненіемъ *Мадридскій Карнавалъ*. Это очень оригинальное сочиненіе, полное самыхъ эффектныхъ мотивовъ и трудностей, которыя представляютъ прекрасный случай славному послѣдователю Паганини выказать свой блестящій талантъ. Сардинскій Король, бывшій въ Генуѣ для приема вдовствующей Русской Императрицы, удостоилъ концертъ своимъ посѣщеніемъ и нерѣдко давалъ знакъ къ рукоплесканіямъ.

Миланъ. Толпа продолжаетъ стремиться на представленія оперы *Traviata*, въ которой главную приманку составляетъ г-жа Спеція; успѣхъ ея огроменъ и постоянно растетъ.

Мадридъ. Здѣсь на Королевскомъ театрѣ съ большимъ успѣхомъ возобновлена опера «Ерпани».

Нью-Йоркъ. При прибытіи Тальберга и г-жи Ангри, всѣ журналы наперерывъ стали восхвалять знаменитаго виртуоза.

— Academy of music возобновлена. Нѣмецкая опера общааетъ *Удину*. Съ прибавленіемъ одной примадонны и баритона, это учрежденіе, какъ можно надѣяться, будетъ имѣть пѣкоторый успѣхъ.

России окончательно поселяется въ Парижѣ; онъ нанялъ въ улицѣ Chaussée d'Antin (на бульварѣ) квартиру въ 10000 фр. въ годъ. Приводимъ недавно случившійся фактъ, доказывающій, что знаменитый старецъ не лишился еще прежней живости.

На дняхъ бѣдный шарманщикъ, остановившись на бульварѣ, исполнилъ на свой ладъ арію *Di tanti palpiti*, увличная толпа окружала его. Вдругъ какой то пожилой господинъ прорывается сквозь толпу, сказавъ странствующему музыканту:

Поскорѣе! поскорѣе. — Что такое баринъ? Верти скорѣе, въдь это аллегро. — Сударь, да я не умѣю. А вотъ, такъ, такъ.!!

И схвативъ за ручку, пожилой господинъ вертѣлъ въ желаемомъ тактѣ.

«Благодарю Васъ, сказалъ музыкантъ; я воспользуюсь урокомъ.»

На другой день, та же самая шарманка останавливается на этомъ же мѣстѣ, музыкантъ опять играетъ арію *Di tanti palpiti*, но уже исполняетъ согласно полученному на капиѣ наставленію.

Браво! раздается голосъ изъ балкона дома, противъ котораго музыкантъ остановился. И монета, тщательно, завернутая въ бумажку, вознаградила странствующаго артиста за его понятливость. Онъ развертываетъ бумажку, надѣясь по обыкновенію найти мелочь. Но къ крайнему изумленію, опъ находитъ въ бумажкѣ двойной наполеондоръ. Пожилой господинъ, который ему далъ наставленіе въ какомъ тактѣ слѣдуетъ играть *Di tanti palpiti*, былъ никто иной, какъ Россини самъ.

У Гримо де-ла Рейньера, о которомъ было говорено въ 34 номерѣ Вѣстника, умеръ поваръ, драгоцѣнный человекъ, образованный имъ самимъ; — на его мѣсто явилось множество претендентовъ. Однажды Гримо назначилъ всѣмъ имъ особенную аудіенцію въ своемъ кабинетѣ. Всѣ они служили въ богатыхъ домахъ и съ важностью говорили о своихъ заслугахъ. Гримо слушалъ ихъ съ совершеннымъ равнодушіемъ. Только одинъ изъ претендентовъ, бѣлокуроый молодой человекъ, небольшого роста, съ умнымъ и живымъ выраженіемъ глазъ, еще ничего не говорилъ и видимо затруднялся своимъ положеніемъ.

«А вы, другъ мой, сказалъ ему Гримо де-ла Рейньеръ, гдѣ вы служили? что вы знаете? въ чемъ состоятъ ваши права на мѣсто моего повара.»

— Мои права совершенно ничтожны въ сравненіи съ тѣми, которыя исчисляли эти господа. Я служилъ въ 16 линейномъ полку и былъ поваромъ только поневолѣ.

Гримо улыбнулся и продолжалъ: этого знанія, какъ вы сами говорите, весьма недостаточно. Вы вѣроятно плохой поваръ?

— Во всякомъ случаѣ, вы можете быть увѣрены въ моей покорности и усердіи.

— Эта скромность миѣ нравится. Миѣ именно нуженъ человекъ, котораго я могъ бы учить по своему.... Какъ васъ зовутъ?

— Жакъ Брюно.

— Итакъ Жакъ Брюно, вы можете быть и сдѣлаемъ изъ васъ кое-что. Я беру васъ къ себѣ. Вы кажется говорили миѣ, что знаете тоже музыку? Играете ли вы на кларнетѣ?

— Да, это мой любимый инструментъ. Гримо велѣлъ принести кларнетъ и ноты, и Жакъ исполнилъ первое попавшее соло съ удивительною легкостію и самоувѣренностью. Брюно немедленно былъ припятъ въ дирижеры оркестра и въ то же время началъ исполнять должность повара. Въ одной рукѣ онъ держалъ уполовникъ, въ другой—жезлъ дирижера оркестра. Такая служба была утомительна и трудна, но Брюно исполнялъ ее съ такимъ рвеніемъ и смышленностію, что съ каждымъ днемъ, все болѣе и болѣе, заслуживалъ расположеніе своего господина. Жакъ

Брюно служилъ у Гримо де-ла Рейньера до самаго конца его жизни.

А вотъ другой, еще болѣе современный анекдотъ.

Въ обширномъ и превосходно устроенномъ зданіи Surrey Gardens происходило недавно чрезвычайное волненіе по поводу концерта, въ которомъ Альбони и Гарція должны были въ послѣдній разъ пѣть передъ англійской публикой. Билетъ въ концертъ стоилъ одинъ шиллингъ (32 коп.) Учредители концерта буквально сдержали свое обѣщаніе: входъ въ залу стоилъ дѣйствительно одинъ шиллингъ, но кто же въ состояніи съ удовольствіемъ слушать стоя англійскій концертъ, продолжающійся 4 часа? А за скамейки, стулья и ложи были назначены особенныя цѣны, отъ одного шиллинга до гинеи. Это раздражило даже лондонскую публику, которая обыкновенно отличается примѣрнымъ терпѣніемъ въ подобныхъ случаяхъ. Слушатели были въ страшномъ расположеніи духа и требовали за двойную плату—повторенія каждой піесы. Интересно, какъ въ разныхъ странахъ различно выражаютъ желаніе, чтобы повторили какую либо піесу. Нѣмцы говорятъ по-итальянски — *da capo*; Французы—по латыни — *bis*; Англичане по французски — *encore*, которое они однако жъ выговариваютъ на собственный англійскій манеръ. Альбони и Гарція не соглашались на *encore* и спрятались за кулисы. Жюльенъ, герой безчисленныхъ побѣдъ, махалъ руками какъ сумасшедшій—но напрасно. Онъ еще разъ вывелъ пѣвицъ на сцену; ужасный аплодисментъ привѣтствовалъ ихъ; онѣ поклонились и хотѣли удалиться, но удвоенный аплодисментъ и неистовый топотъ 10,000 зрителей снова потрясъ стѣны зданія. Чего не могли сдѣлать самыя униженныя мольбы Жюльена, то сдѣлалъ страхъ. Альбони снова вышла на сцену. Она выбѣжала къ публикѣ съ видомъ дикаго отчаянія, подняла руки къ небу и пропѣла еще лучше, чѣмъ въ первый разъ. Во второмъ отдѣленіи концерта снова раздались восклицанія *encore*. Жюльенъ попробовалъ военную хитрость: онъ сдѣлалъ видъ, какъ будто хочетъ повторить піесу, а между тѣмъ началъ играть новую. Послѣ нѣсколькихъ тактовъ обманъ обнаружился и вслѣдъ затѣмъ послѣдовала сцена, какой, по словамъ всѣхъ посѣтителей театра и концертовъ, никому не случалось видѣть въ Лондонѣ. Огромнѣйшій оркестръ и публика, при помощи безчисленнаго множества слушателей, стоявшихъ въ саду, всячески старались переспорить одинъ другаго. По прошествіи десяти минутъ Жюльенъ признаетъ себя побѣжденнымъ, бросаетъ свой жезлъ на полъ и держитъ рѣчь о шиллингѣ на французско-англійскомъ языкѣ. Онъ говорилъ ее къ собранію, которое считаетъ себя обманутымъ изъ-за нѣсколькихъ шиллинговъ. Весь порывъ гнѣва обращается теперь на него и стѣны зданія безъ сомнѣнія подверглись бы разрушенію, если бы Альбони не прекратила сраженія, снова пропѣвъ романсъ—*«Alle Schmerzen sind vergessen.»*

РУССКІЕ СПЕКТАКЛИ. АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Бенефисъ г-жи Линской. — Дѣтскій докторъ. — Завтракъ у Предводителя или любовный дѣлежъ. — Женихи, или сѣдина въ бороду, а бѣсъ въ ребро. — Четыре времени года или народныя забавы.

Бенефисъ (16 ноября, въ пятницу) талаптливей, уважаемой публикою артистки г-жи Линской былъ — не въ примѣръ другимъ... Дано было восемь актовъ, даже одиннадцать, потому что послѣдняя піеса (Четыре времени года) состояла изъ довольно продолжительныхъ четырехъ частей: изъ этихъ одиннадцати дѣйствій пять составляла новая переведенная съ французскаго драма: *Дѣтскій докторъ* (*Le Médecin des enfants*). Прочія піесы все были старыя и даже очень старыя, а главное легескія, незанимательныя. Исключеніе составляла комедія (въ одномъ дѣйствіи) г. Тургенева: *Завтракъ у Предводителя*. Объ этой піесѣ въ свое время *) по случаю помѣщенія ея въ «Современникѣ», былъ сдѣланъ подробный отчетъ въ Муз. и Театр. Вѣстникѣ, и потому недлячего повторяться... Слѣдуетъ только замѣтить, что въ этой комедіи участвовала (только) бенефициантка, и, по обыкновенію, рельефно-типически исполнила роль вдовы Кауровой, вздорной и неугомонной женщины. Но эта роль ея была единственная въ цѣломъ бенефисѣ. Объ остальныхъ двухъ старыхъ піесахъ (*Женихи*, или сѣдина въ бороду, а бѣсъ въ ребро) ничего нельзя замѣтить, потому что они прошли незамѣченными, несмотря на то, что въ первой участвовалъ знаменитый нашъ Самойловъ, а въ послѣдней было много шума, крику, виноватъ, пѣнія — плясокъ... и т. п. Послѣдняя піеса оказалась чѣмъ то въ родѣ ярморочнаго игрища.

Что же сказать о новой переводной большой драмѣ съ *слишкомъ-французскимъ* содержаніемъ, непріятнымъ для всякаго чистаго, цѣломудреннаго чувства нашихъ дѣвицъ и вообще женщинъ?... Постараемся сгладить нѣкоторыя рельефности этого страннаго содержанія. Какой-то докторъ Лемонье (г. Степановъ) соблазнилъ молодую женщину Луизу (г-жа Жулева), жену знатнаго парижанина господина Делормеля (г. Леонидовъ) и, поселившись съ своею наперстницею въ уединенномъ, глухомъ мѣстѣ, вдали отъ Парижа, прижилъ съ нею дочь.... Не смотря на ложныя, дикія понятія обоихъ преступниковъ о незаконной связи и порочной любви, они не спокойны на счетъ продолжительности своего *миаго* счастья: ихъ мучитъ предчувствіе неизбежной грозы со стороны небеснаго правосудія и человѣческихъ законовъ... Среди такого тревожнаго состоянія преступниковъ, является къ нимъ нѣкто *Жеромъ* (г. Вороповъ), отыскивающій молодаго доктора Лемонье, по просьбѣ его матери... Жеромъ уговариваетъ Лемонье возвратиться къ матери и онъ уже собирается ѣхать, какъ вдругъ его останавливаетъ законный мужъ его наперстницы—господинъ Делормель, тоже отыскивающій свою жену... Делормель, во имя закона, разлучаетъ преступниковъ и насильно увозитъ дочь ихъ... не смотря на всѣ мольбы одного и отчаяніе другой, возражающей противъ законовъ человѣческихъ. «Неужели, восклицаетъ она, когда ея мужъ замѣ-

*) См. Музык. и Театр. Вѣстникъ, № 35.

часть, что наперстникъ, по закону, не имѣетъ права на незаконное дитя, прижитое имъ съ замужнею женщиной, *неужели законъ природы не сильнѣе законовъ людскихъ?* Но Делормель непреклоненъ... и дѣлаетъ свое... Разлука наперстниковъ стоила жизни Луизѣ и она скоро умираетъ; между тѣмъ, по прошествіи четырнадцати лѣтъ, вырастаетъ дочь наперстниковъ Люсиль (г-жа Снѣткова) вдали отъ родной семьи, на глазахъ усерднаго слуги Жерома... Дочь, двѣ капли, похожа лицомъ и голосомъ на мать... Живя въ уединеніи, восторженная и съ настроеніемъ чисто-идиллическимъ, она занималась съ дѣтьми сосѣднихъ поселянъ и, во время болѣзни, ухаживала за ними сама, безъ пособій врачей... Но вотъ одинъ изъ бѣдныхъ крестьянскихъ мальчиковъ заболѣваетъ серьезно и пособія Люсилы оказываются недействительными; нужна помощь врача... Жеромъ узнаетъ, что недалеко отъ нихъ поселился какой-то добрый дѣтскій врачъ и за нимъ-то посылаетъ Люсиль... Между тѣмъ, Делормель, не видѣвшій Люсилы втеченіе четырнадцати лѣтъ, павѣщаетъ ее наконецъ: встрѣча съ его стороны самая холодная, которой не могло понять доброе, мягкое и вмѣстѣ съ тѣмъ пылкое сердце Люсилы... Въ это время, когда не было Делормеля вмѣстѣ съ Люсилью, является докторъ и, увидѣвъ ее, по какому-то предчувствію, догадывается, что это его дочь... Догадка его еще болѣе подтверждается, когда онъ встрѣчается тутъ же, въ домѣ Люсилы, съ Жеромомъ и потомъ съ самимъ Делормелемъ, который заставляетъ врача оставить Люсиль. Докторъ возражаетъ, что присутствіе его, какъ врача, необходимо, потому что Люсиль больна серьезно... Делормель бросаетъ ему кошелекъ съ деньгами и требуетъ оставить домъ. Докторъ замѣчаетъ, что Люсиль опасно больна вслѣдствіе пассивнаго, по приказанію Делормеля, замужества ея съ какимъ-то целюбимымъ человѣкомъ, вмѣсто другаго — Фредерика (г. Малышевъ), въ котораго влюблена Люсиль... Делормель настаиваетъ на своемъ, Лемонье неуступаетъ, и — послѣ этого (какъ водится по рецепту французскихъ драмъ), слѣдуетъ дуэль между ними... Бѣдная, страдающая Люсиль, изъ подслушаннаго ею разговора дуэлистовъ, узнаетъ объ отношеніяхъ своихъ къ Лемонье, и, видя непреклонность жестокаго Делормеля, соглашается на требуемый послѣднимъ бракъ; но это согласіе стоитъ ей жизни. Она не могла вынести борьбы молодаго нѣжнаго сердца своего, полюбившаго Фредерика, и, послѣ тяжкихъ страданій, умираетъ: такъ по крайнеѣ мѣрѣ думаютъ всѣ, окружающіе ее и въ томъ числѣ Делормель... При видѣ трупа Люсилы, онъ позволяетъ притти Лемонье взглянуть на свою дочь... Явившійся Лемонье, какъ докторъ, разсмотрѣвъ мертвое тѣло, не признаетъ Люсиль мертвою: открылъ кровь и... Люсиль ожива... Враги примиряются и Люсиль выходитъ за-мужъ за Фредерика...

Вотъ вамъ драма въ пяти дѣйствіяхъ!!!.. Казалось бы, какъ много добраго можно сказать въ пяти дѣйствіяхъ!!.. Но что хорошаго въ «Дѣтскомъ докторѣ»?...

Намъ кажется, что и исполненіе пьесы не совсѣмъ было удачно. Намъ приходилось слышать большею частью неестественныя декламации и протяжные напѣвы въ про-

долженіи цѣлой пьесы: видно, неестественность пьесы сильно дѣйствовала на не естественность исполненія ея. Единственная роль, на которой пріятно было остановиться, — это роль г-жи Снѣтковой, исполненная ею, сверхъ ожиданія, самымъ точнымъ и натуральнымъ образомъ... Тутъ мы нашли, что г-жа Снѣткова какъ нельзя лучше поняла страданія бѣдной, отверженной дѣвушки, отъ души полюбившей молодаго Фредерика: какъ непритворно и вѣрно высказала она свою грусть, когда узнала о предстоящемъ ей замужествѣ съ нелюбимымъ и незнакомымъ человѣкомъ, по волѣ жестокаго Делормеля!... А какъ симпатична была игра г-жи Снѣтковой въ четвертомъ дѣйствіи, когда она подслушала разговоръ своего настоящаго отца съ этимъ Делормелемъ!... сколько вѣрности во всѣхъ внѣшнихъ движеніяхъ, внутреннемъ волненіи и даже въ самомъ паденіи!! Наконецъ, въ послѣднемъ дѣйствіи, когда Люсиль оживаетъ, — г-жа Снѣткова доказала, что она артистка драматическая, съ талантомъ: ни малѣйшей театральной аффектаціи не замѣтно было въ ея неожиданной радости, восторгѣ и встрѣчѣ съ отцемъ и любимымъ ею человѣкомъ... Поздравляемъ г-жу Снѣткову!... она имѣла полное право на тѣ громкія рукоплесканія и неоднократные вызовы, которыхъ удостоила ее публика, — по окончаніи четвертаго и пятаго дѣйствій.

П. ШИЛЕВСКІЙ.

МИХАЙЛОВСКІЙ ТЕАТРЪ.

Бенефисъ г. Поля Бондуа: «Les Jolis chasseurs» — *Hallali musical*, соч. г. Шарля Бриво, муз. г. Жосса. — *Un feu de paille*, комедія въ одномъ дѣйствіи, соч. г. Шарля Патронъ. — «Le mari à la campagne», комедія въ 3 дѣйствіяхъ соч. г. г. Балра и Ж. де Валье. — «Le mariage à l'arquebuse», комедія въ одномъ дѣйствіи, соч. г. Леона Гильера. — *Les Précieux de 1856*, комедія водевилъ въ одномъ дѣйствіи, г. г. Лабита, Марк-Мишеля и Лефренъ.

Г. Поль Бондуа — артистъ, къ которому и я, и публика были сначала можетъ быть нѣсколько строги, но который впослѣдствіи доказалъ, что истинный талантъ всегда сумѣетъ занять свое мѣсто, восторжествовать надъ предубѣжденіемъ и привлечь на свою сторону тѣхъ, которые на минуту усомнились въ его дарованіи. Притомъ же, въ чемъ болѣе всего упрекали г. Бондуа? въ недостаткѣ умѣнья одѣваться и раскланиваться: но онъ уже давно измѣнилъ и форму одежды и манеру кланяться, и теперь публика всегда съ удовольствіемъ встрѣчаетъ въ афишѣ его имя, а въ театрѣ всегда принимаетъ его съ рукоплесканіями. По этому легко понять, что публика радушно встрѣтила артиста въ день его бенефиса; онъ исполнилъ въ немъ роль Полины въ «*Mari à la campagne*» и bravo, сопровождавшія его выходъ на сцену, были такъ продолжительны, что нѣсколько времени нельзя было начать пьесы. Артистъ вполнѣ заслужилъ такой пріемъ; принимая артиста радужными рукоплесканіями, публика вспоминала прекрасныя роли, созданныя имъ въ прошломъ году, какъ напр. роль «*Maurgat* и *Médecin des enfants*.» Я также отъ души присоединился къ публикѣ...

Что сказать мнѣ о длинномъ спектаклѣ, составлявшемъ бенефисъ г. Бондуа? — Признаюсь, что если бы ему не при-

шла въ голову благая мысль дать «Le mari à la campagne,» очаровательную комедію, написанную уже давно, но сюжетъ которой принадлежитъ къ нестарѣющимъ, то я бы не зналъ какъ наполнить и одинъ изъ этихъ столбцовъ. Бѣдные критики! Какая тяжкая обязанность лежитъ на васъ повременамъ! Чините перья, или лучше иѣтъ, не чините ихъ, но возьмите вашъ лучшій булатный стилетъ, садитесь за работу, будьте веселы и живы, увлекательны и остроумны... Публика требуетъ того и вы должны исполнить желаніе. Будьте добры; исполняйте свою обязанность, такъ должно быть, потому что публика требуетъ отъ васъ статьи... Не скажу, чтобы «Un feu de paille» не имѣло въ себѣ кое-какой мысли, нѣсколькихъ искръ чувства и ума, которые мелькаютъ тамъ и сямъ среди безсвязнаго разговора, неинтересной, запутанной интриги, утомительной смѣлы сценъ, по «le Mariage à l'arquebuse?...» Клянусь, если бы мнѣ сказали, что есть хоть одинъ писатель, способный написать піесу безъ конца, на сюжетъ безъ мысли, цѣли и смысла, на пустяки, ничтожество и нелѣпость и что эта піеса играна на театрѣ Гимпазіи труппою опытныхъ и талантливыхъ артистовъ; что другіе артисты, равномѣрно талантливые и опытные, мѣсяца три или четыре спустя, возобновили ту же самую піесу на Михайловскомъ театрѣ, чтобы представить публикѣ обращикъ французскаго остроумія... Клянусь, я спросилъ бы того, кто сообщилъ мнѣ такую невѣроятную вещь, чѣмъ я подалъ ему поводъ считать меня глупцемъ. И между тѣмъ все это оказывается дѣйствительнымъ; піеса на лице и вы сами увидите, что это такое. Она дѣйствительно была представлена на театрѣ Гимпазіи и снова была дана у насъ въ Петербургѣ, но избави меня Богъ сказать, что она заняла нашу публику. Болѣе всего удивило меня примѣрное терпѣніе публики, слушавшей піесу... Она страшно раздражила мои нервы и я вполне понялъ неистовый гнѣвъ партера, возбуждаемый иногда плохими сочиненіями.

Вообразите себя среди развалинъ стараго, разрушеннаго замка, въ лучшую эпоху царствованія Людовика XIV (почему въ эту эпоху а не когда нибудь въ другое время?) нѣскольکو молодыхъ дворянъ, раззорившихся на войнѣ, сидящихъ вокругъ стола, заваленнаго воляною личью, убитою въ бодотахъ сосѣдняго помѣстья, принадлежащаго Баронессѣ де Марель, молодой вдовѣ, отважной, гордой? и смѣлой амазонкѣ съ шляпою украшенною длиннымъ перомъ и владѣющей шпагою какъ любой форфехтеръ... Эта г-жа де Марель пріѣзжаетъ въ замокъ и жалуется на то, что молодые люди охотились на ея землѣ и особенно на то, что они убили ея любимаго павлина. Но въ числѣ упомянутыхъ господъ оказывается одинъ, по имени Фуркиво, которому приходится въ голову преслѣдовать амазонку, окружить ее со всѣхъ сторонъ, позвать священника и передъ дуломъ пицалей хочешь не хочешь обвинять прекрасную баронессу съ хозяиномъ замка Шаваньякомъ. Дама взята въ плѣнъ, обнажаетъ шпагу противъ Шаваньяка и ранитъ его въ руку; оставшись побѣдительницею и удержавъ за собою поле сраженія, храбрая дама упрятываетъ враговъ своихъ въ подземелье замка и

наедитъ съ своимъ импровизированнымъ супругомъ, начинаетъ длинную болтовню, въ которой одна требуетъ уничтоженія незаконнаго свадебнаго контракта а другой не согласенъ и выражаетъ желаніе сохранить такую миленькую жену. Является дядя прекрасной амазонки, разговариваетъ съ новыми супругами и подъ конецъ амазонка тронутая жалостью и можетъ быть еще чѣмъ нибудь, протягиваетъ руку г. Шаваньяку, увѣчивая такимъ образомъ его желанія. Вотъ и все!... Тутъ же примѣшанъ поваръ, играющій невозможную роль; сцены и разговоры представляютъ такую сумятицу и ералашъ, что поневолѣ рождаются вопросы, къ чему же все это, какая цѣль всей піесы?...

Les précieuses de 1856—это страшно преувеличенная карикатура поэтовъ и романтическихъ писателей 1827 года. Піеса была бы нелѣпа и въ 1827 году; что же теперь, 29 лѣтъ спустя? Она представляетъ грубый сколокъ съ піесы Les Précieuses Мольера, но безъ всякаго оттѣнка остроумія.

«Un feu de paille,» какъ я уже сказалъ, имѣетъ въ себѣ кое-что; и въ самомъ дѣлѣ въ піесѣ есть одна мысль, хоть не новая, но все таки мысль, что нерѣдко самая пылкая, страстная, отчаянная любовь внезапно прекращается; какъ пламя соломы, когда предметъ страсти скажетъ своему поклоннику я свободна и согласна выдти за васъ.

Г. Дарнэ пріѣзжаетъ въ Спа вслѣдъ за хорошенькой г-жей Фалконе, которая хотя и замужемъ, но охотно слушаетъ г. Дарнэ, влюбленнаго въ нее глубоко и нѣжно... Нѣкоторая же г-жа Дюронель, которую г. Дарнэ когда-то любилъ, дружная съ г-жею Фальконе, думаетъ сначала, что Дарнэ пріѣхалъ для нея, но потомъ, убѣдясь въ противномъ, успѣваетъ уговорить свою подругу подвергнуть испытанію страстную любовь ея поклонника. Впослѣдствіе того г-жа Фальконе говоритъ ему, что она свободна, что г. Фальконе ей не мужъ а отецъ и что наконецъ она охотно отдаетъ ему свою руку. Влюбленный становится вступикъ, дѣлаетъ гримасу, бормочетъ что-то сквозь зубы и г-жа Фальконе узнаетъ изъ этого истинную глубину его любви... Молодая особа возвращается къ своимъ обязанностямъ а г-жа Дюронель выходитъ за доктора Германа, который уже пять лѣтъ любитъ ее, не говоря ни слова!... Этотъ докторъ истинный образецъ прочной нѣмецкой вѣрности!

Эта простенькая піеска была очень живо разыграна г. г. Лемениль, Дешанъ, Пешена и г-жами Терикъ и Роже-Солье.

Перейдемъ теперь къ главной піесѣ спектакля, Le mari à la campagne.

Я уже сказалъ вамъ, что эта комедія принадлежитъ къ числу тѣхъ, которыя не старѣютъ. Въ самомъ дѣлѣ, она поражаетъ порокъ, довольно часто встрѣчающійся въ обществѣ, и который нерѣдко создаетъ *фанфароновъ добродѣтели*, которые по моему мнѣнію гораздо хуже *фанфароновъ порока*. Послѣдніе представляютъ собою смѣшной и жалкій взглядъ на вещь, сумасбродную моду, которую довольно легко себѣ объяснить. Герои комедіи «Les fanfarons du vice» безъ сомнѣнія не могутъ служить копіею большинства молодыхъ французовъ, но они прекрасно копируютъ, конечно

преувеличивая, (какъ и всегда бываетъ при осмѣяніи какойнибудь глупости) тѣхъ молодыхъ парижанъ, дѣтей политическихъ или финансовыхъ выскочекъ, полныхъ невѣжества и чванства, дерзости и тщеславія, которые, будучи неспособны къ дѣлу, занимаются тѣмъ, что отрицаютъ все хорошее и почтенное, любовь и дѣтскую покорность, добродѣтель и стыдливость, хотя многіе изъ нихъ имѣютъ отца, мать и сестеръ.

Итакъ, фанфароны порока нравятся мнѣ болѣе, нежели фанфароны добродѣтели; эти послѣдніе болѣе опасны своимъ лицемеріемъ, потому что честные люди доверяются имъ, не опасаясь ничего, и потомъ, когда дѣло выходитъ внаружу, въ честныхъ сердцахъ происходитъ реакція, болѣею частію вредная для нравственности. Помните только Тартюфа!... Г. Матье въ *Marie à la campagne* очень похожъ на Тартюфа, только малыхъ размѣровъ. Г-жа д'Егперсъ, безъ сомнѣнія въ простотѣ сердца, дѣлается двойникомъ, вѣрнымъ эхомъ г. Матье и Урсула, жена Колонбе, котораго посылаютъ въ деревню, также послѣдовала бы примѣру своей матери, если бы нѣкоторыя обстоятельства не измѣнили хода событій. Домъ Колонбе вполне подчиненъ вліянію г-жи д'Егперсъ, которая, подъ руководствомъ г. Матье, сдѣлала изъ него родъ тюрьмы, не допуская ни малѣйшаго развлечения, ни визитовъ, ни прогулокъ, ни разговора о чемънибудь другомъ, кромѣ какъ о дѣлахъ по фабрикѣ, или о послѣдней проповѣди сосѣдняго священника. Колонбе, который боится тещи и г. Матье, и начинаетъ даже бояться жены, для избѣжанія ссоръ, подчиняется строгому порядку, введенному въ его домъ, но зато утѣшаетъ себя на сторонѣ. Въ самомъ дѣлѣ, когда его посылаютъ въ деревню, онъ отправляется вмѣсто того въ *Hotel des Princes*, гдѣ у него есть и свой маленькій уголокъ, переодѣвается и спѣшитъ любезничать къ одной молоденькой вдовушкѣ, г-жѣ Nohan, домъ которой не имѣетъ того ужасно строгаго, мрачнаго, убійственнаго вида, которымъ отличается его собственный домъ. Тамъ онъ дѣлается собою, т. е. веселымъ собесѣдникомъ, виверомъ, человѣкомъ ловкимъ, живымъ, умѣющимъ пользоваться удовольствіями жизни.

Наконецъ къ Колонбе пріѣзжаетъ одинъ изъ его школьныхъ товарищей; Колонбе предлагаетъ ему остановиться въ своемъ домѣ, откуда впрочемъ теща вскорѣ выгоняетъ его. Этотъ другъ, Сезаръ Полинья, узнаетъ весь ходъ домашнихъ дѣлъ отъ сестры Колонбе, очаровательной шестнадцатилѣтней рѣзвухи, которая не хочетъ выйти за племянника г. Матье, но за Эдмона, прекраснаго молодаго человѣка, влюбленнаго въ нее, и котораго она сама любитъ. Полинья предлагаетъ передѣлать все въ домѣ своего друга и дѣйствуетъ такъ хорошо, что въ тотъ же вечеръ въ домѣ дается балъ и теща съ г. Матье принуждены бѣжать, оставивъ поле битвы своему противнику. Эта комедія дѣйствительно очаровательна; въ ней есть веселость, движеніе, умъ, — особенно много въ пей ума и въ общемъ, и въ частностяхъ, и въ разговорахъ, и въ характерахъ, и въ положеніи. Что можетъ быть напр. болѣе остроумно комическимъ, чѣмъ непредвидимая встрѣча г. Колонбе съ своею женою

и тещею въ домѣ г-жи de Nohan, куда онѣ явились для сбора подавній Колонбе, который, какъ онѣ думали, находится въ деревнѣ...

Но по преимуществу умное лице — это Сезаръ Полинья и г. Бондуа представилъ его весело, умно и увлекательно. Г. Верне, исполнявшій роль г. Колонбе, игралъ такъ же одушевленно, какъ и двѣнадцать лѣтъ назадъ, когда мы видѣли его въ той же самой роли. Онъ прекрасно изобразилъ странное положеніе бѣднаго мужа, которому указываютъ даже, когда онъ можетъ видѣться наединѣ съ своею женою. Этотъ характеръ кажется мнѣ нѣсколько преувеличенъ; трудно представить себѣ, чтобы молодой человѣкъ, склонный къ удовольствіямъ, могъ до того уничтожиться передъ своею тещею и какимънибудь постороннимъ человѣкомъ, каковъ г. Матье. Мнѣ скажутъ можетъ быть, что если бы г. Колонбе имѣлъ болѣе твердый характеръ, то пьеса сдѣлалась бы не возможною; очень хорошо, но въ такомъ случаѣ актеръ, исполняющій роль Колонбе, долженъ всѣми силами стараться смягчить то, что есть въ роли несообразнаго, а вмѣсто того, Г. Верне въ Петербургѣ и г. Ренье въ Парижѣ (*Théâtre Français*) находятъ нужнымъ еще болѣе преувеличивать. Впрочемъ публика оказывается совершенно довольною и потому, можетъ быть, что въ этомъ случаѣ она судитъ лучше, чѣмъ слишкомъ строгая критика.

Г. Варле талантливо исполнилъ роль г. Матье, хотя съ большимъ трудомъ придавалъ своему лицу подозрительное выраженіе, глазамъ тотъ взглядъ изподлобья и языку медоточивость и ханжество, которыхъ требуетъ характеръ роли: въ этомъ случаѣ мы невольно припоминали г. Прово, который исполняетъ ту же роль на парижскомъ театрѣ французской комедіи. Г-жа Брoganъ была превосходна въ роли Урсулы: она изумительно хорошо выказала всѣ отѣнки этого труднаго характера; скажемъ даже, что публика по видимому пропустила нѣкоторыя изъ нихъ. Молодая жевщина, по наружности холодная и строгая, въ глубинѣ сердца питаетъ истинную страсть къ своему мужу; такая черта требовала большаго такта въ исполненіи; а потомъ, какъ выказывается эта любовь, когда Урсула встрѣчаетъ своего мужа въ домѣ своей соперницы... опять вещь замѣчательная и г-жа Брoganъ отбѣиваетъ эти положенія съ превосходнымъ тактомъ совершенной артистки.

Г-жа Лемениль прекрасно уловила тонъ роли г-жи д'Егперсъ: она исполнила свою роль безъ преувеличенія, съ вѣрностью своему положенію, которую такъ пріятно видѣть на сценѣ; языкъ, тѣлодвиженія, выраженіе лица — все было поразительно вѣрно.

Г-жа Луиза Майеръ, была сколько возможно молода и оживлена въ роли Жолины, рѣзвухи и вѣтренницы, которая хочетъ выйти за Эдмона. Роль послѣдняго исполнял г. Леонъ и исполнялъ совершенно какъ слѣдуетъ, также какъ и г-жа Поль-Эрнестъ, которой была поручена роль г-жи de Nohan.

ШАРЛЬ ДЕ СЕН-ЖЮЛЬЕНЪ.

МОСКОВСКИЙ ВѢСТНИКЪ.

Бенефисы: г. Теодоръ: Мраморная красавица, бал. въ 3 д. — Г. Ленскаго: Тартюфъ, ком. въ 5 д., Зятушка, вод. въ 1 д., Жена за столомъ, а мужъ подъ поломъ вод. въ 1 д. и г. Живокинъ 1-го, Парижская суета или вотъ до чего доводятъ ложные друзья, др. въ 5 д. и 8 картинахъ, Она преступница, вод. въ 1 д. и 13 Ноября или кто во что гораздъ, бенефисная интермедія.

Начиная съ 1 ноября новую корреспонденцію въ Муз. и Театр. Вѣстникъ, я къ прискорбію моему долженъ предупредить читателей, что въ нынѣшнемъ письмѣ моемъ они встрѣтятъ очень мало новаго. Современное состояніе здѣшней сцены, не смотря даже и на открытіе вновь сооруженнаго Большаго Театра, слишкомъ ограничено въ отношеніи новостей. Въ будущемъ, по слухамъ, готовится ихъ много, но въ настоящемъ онѣ сосредоточиваются въ бенефисахъ, и составляютъ новость только собственно для здѣшнихъ зрителей, для васъ же и эти новости болѣею частью уже извѣстны. Нельзя спорить, что нынѣшняя зима какъ то слишкомъ замѣтно обѣднела замѣчательными сценическими новостями въ сравненіи съ минувшей зимою. Конечно и та зима не была ими обильна, по крайней мѣрѣ нѣсколько піесъ и во главѣ ихъ «Свадьба Кречинскаго», постоянно привлекала вниманіе публики и возбуждала въ ней несравненно болѣе сочувствія къ театру. Въ нынѣшнемъ году почти половина зимняго сезона канула уже въ вѣчность, и вмѣстѣ съ нею туда же опустились и всѣ сценическія новости. Ни одна изъ нихъ, говоря технически, не удержалась на репертуарѣ и не возбуждала никакого интереса въ публикѣ, за исключеніемъ нѣкоторыхъ фарсовъ, избѣжавшихъ общей участи до нѣкотораго времени.

По содержанію, предложенному мною въ началѣ письма, вы видите, что въ него войдетъ отзывъ о трехъ бенефисахъ, а по названію піесъ замѣтите, что только двѣ изъ нихъ вамъ незнакомы. Бенефисъ г. Теодоръ былъ новымъ торжествомъ любимицы здѣшней публики г-жи П. Лебедевой. Въ новой роли своей она явилась передъ публикой съ новыми успѣхами и возбудила справедливо заслуженныя рукоплесканія. Бытность здѣсь г-жъ: Черрито, Богдановой, Ришардъ и другихъ не осталась безплодною для г-жи Лебедевой. Все, что могло быть ею замѣчено новаго въ танцахъ названныхъ мною лицъ, все это усвоено г-жею Лебедевой съ полнымъ искусствомъ и граціей. Мимика ея давно уже стала на замѣчательную степень художественности, постоянная же заботливость, съ какою она продолжаетъ изучать свое искусство, можетъ служить ручательствомъ, что она не измѣнитъ ему, педостигнувъ замѣчательной извѣстности. Когда г-жа Лебедева, до сихъ поръ остающаяся еще въ школѣ, явилась въ первый разъ въ главной роли въ балетѣ на сценѣ Малаго театра, то многіе утверждали, что для большой сцены она будетъ слишкомъ мала; теперѣшнее ея на сценѣ Большаго театра совершенно уничтожило эти предположенія и доказало, что искусство, талантъ, милость и грація молодой артистки слишкомъ достаточны для того, чтобъ и на большой сценѣ оставить за ней первое мѣсто. При каждомъ появленіи имени г-жи Лебедевой на афишѣ, публика толпою стремится въ театръ любоваться своей любимицей. Въ томъ же балетѣ, во второе

представленіе, въ роли, занимаемой г-жею Лебедевой, явилась г-жа Тереза Теодоръ, но не смотря на отчетливость танцевъ, встрѣтила почти совсѣмъ холодный пріемъ публики. Полагаю, что не покажется страннымъ, если я въ отношеніи г-жи Терезы Теодоръ напомнимъ старинную русскую поговорку: «насилъно милымъ не будешь!» При томъ усердіи и стараніи этой танцовщицы, съ какимъ она служитъ своему искусству, при той отчетливости въ танцахъ, какою она отличается, она по всей справедливости должна была бы рассчитывать на лучшую участь, между тѣмъ на ея долю не выпадаетъ ничего, кромѣ равнодушія и холодности публики. Объяснить такое явленіе нельзя ничѣмъ иначе, какъ приведенной мною пословицей, дѣль болѣе, что это явленіе не есть слѣдствіе какихъ либо партій, столько сродныхъ сценѣ. Въ былыя времена, конечно, такое явленіе нисколько не было бы страннымъ; вѣрно всѣмъ извѣстны эксцентрическія выходки, какими нѣкогда отличались здѣсь балетныя партіи, но теперь нѣтъ этихъ партій, по крайней мѣрѣ въ настоящую минуту, и слѣдовательно пріемъ публики неподчиняется никакому вліянію.

Постановка балета «Мраморная красавица» довольно полна и отчетлива; декорации и костюмы свѣжи, группы и картины оживлены и живописны. Последняя декорация и разрушеніе залы съ пожаромъ, огненнымъ дождемъ и взрывами, устроенное машинистомъ Вальцемъ, постоянно заслуживаютъ громкія одобренія зрителей.

Бенефисъ г. Ленскаго не представилъ ничего новаго, хотя бенефициантъ принадлежитъ самъ къ числу даровитыхъ сценическихъ писателей. Почему онъ не хотѣлъ подарить публикѣ въ свой бенефисъ чѣмъ либо новымъ изъ своихъ трудовъ — неизвѣстно, по крайней мѣрѣ онъ изъ стараго выбралъ лучшее. Въ извѣстной комедіи Мольера «Тартюфъ» первенство по исполненію безспорно осталось за г-жею Медведевой, занимавшей роль Эльмиры. Правильная дикція, олушевленная игра, умѣстная мимика и постоянное сочувствіе къ исполняемой роли составляютъ отличительныя достоинства этой артистки, обладающей сверхъ того пріятнымъ органомъ голоса и весьма красивою наружностью. При такихъ условіяхъ конечно умная роль, вѣрно понятая и выраженная, сама собою вполне рельефно выдается передъ зрителемъ. Самъ бенефициантъ занималъ роль Тартюфа и былъ въ ней, если хотите, довольно удовлетворителенъ, еслибъ не измѣнялъ отчасти характеру роли, гдѣ Тартюфъ является оскорбленнымъ и обиженнымъ. Сколько можно думать, Тартюфъ и въ эти минуты останется Тартюфомъ, между тѣмъ г. Ленскій возвышалъ въ нихъ свой голосъ уже слишкомъ далеко за черту хотя и притворнаго, но постояннаго смиренія и кротости. Вторымъ замѣчательнымъ лицомъ въ піесѣ, по отчетливости исполненія роли, былъ сыщикъ Лояль (г. Никифоровъ). Вообще слѣдуетъ замѣтить, что не только въ исполненіи подобныхъ типовъ г. Никифоровъ вообще безукоризненно отчетливъ, но и во всемъ, что встрѣчается въ его амплуа. Доказательствомъ этого можетъ служить исполненная имъ въ свой бенефисъ роль Донъ Базиль въ извѣстной комедіи Бомарше «Севильскій цирюльникъ», въ которой онъ былъ неподражаемъ.

Оба водевиля «Зятюшка» и «Жена за столомъ», слѣдовавшіе за комедіей, принадлежатъ бенефицианту и слишкомъ уже извѣстны публикѣ, чтобъ объ нихъ можно было сказать что либо новое. Разыграны они были вообще удовлетворительно; въ первомъ явился въ первый разъ, въ роли Зятюшки, сынъ бенефицианта Владиміръ Ленскій и былъ очень недурень. Одно, что можно ему напомнить — это слова Хлестакова — «положимъ, что Александръ Македонскій великій человекъ, но к чему жъ стулья то ломать». Зятюшка, въ сценѣ съ подозрѣваемымъ въ волокитствѣ за его женою Фиксатуаромъ, разгорячился до такой степени, и такъ грозно приставилъ стулъ къ окну, въ которое долженъ былъ выпрыгнуть несчастный Фиксатуаръ, что этотъ стулъ разлетѣлся въ дребезги. Конечно, еслибъ этотъ стулъ былъ какимъ нибудь легонькимъ, соломеннымъ, то это могло бы произойти случайно, но стулъ къ несчастію былъ вполне массивнымъ, такъ что разшибить его было нелегко, между тѣмъ разрушеніе стула остановило патетическую сцену въ самомъ разгарѣ и заставило невольно сконфузившагося зятюшку отыскивать другой стулъ, для замѣны разшибленнаго.

Въ водевилѣ «Жена за столомъ» была по обыкновенію прекрасна *Г-жа Колосова*, въ роли Пакеретты — жены. — Успѣхи этой артистки на сценѣ растутъ съ каждой новой ролью и все болѣе и болѣе утверждаютъ за ней полное расположеніе публики. Стараніе г-жи Колосовой — оправдать это расположеніе и неизмѣнно его поддерживать — выказывается въ ея постоянной заботливости къ развитію и усовершенствованію своего таланта. — Давно ли кажется та же самая г-жа Колосова, бывшая воспитанницей Григорьевой, весьма блѣдно являлась въ нѣкоторыхъ пьесахъ почти «на выхолѣ», и вдругъ роль служанки Лизы, въ комедіи *Горе отъ ума*, значительно выдвинула ее изъ окружающей толпы, а послѣдующія за тѣмъ роли поставили ее на видную степень любимицы публики. Не обладая прежде голосомъ для пѣнія куплетовъ въ водевиляхъ, г-жа Колосова успѣла теперь побѣдить и этотъ недостатокъ. — Теперь и въ исполненіи куплетовъ она не встрѣчаетъ затрудненія и если не щеголяетъ въ нихъ фіоритурами, за то умѣетъ передавать ихъ такъ мило и отчетливо, что они не только ничего у ней не теряютъ, но едва ли даже невыигрываютъ. — На дняхъ предстоить первый бенефисъ, назначенный въ нынѣшнемъ году, г-жѣ Колосовой заботливой дирекціей, въ поощреніе ея успѣховъ и надобно ожидать, что этотъ бенефисъ будетъ новымъ торжествомъ прекрасной артистки. Въ томъ же водевилѣ, въ роли Виконтессы Клотильды Тюренъ, явилась г-жа *Васильева* 2-я, такъ недавно еще порхавшая по здѣшней сценѣ въ ряду сильфидъ и виллисъ. — По двумъ-тремъ ролямъ, только еще сыграннымъ г-жею Васильевой 2-ю, конечно нельзя вывести положительнаго заключенія о томъ, какое пріобрѣтеніе сдѣлала въ ней драматическая труппа, но по видимому это пріобрѣтеніе довольно пріятно. — Въ послѣдствіи, вѣроятно будетъ еще случай встрѣтиться съ г-жею Васильевой въ чемъ либо болѣе замѣчательномъ, и потому я отлагаю отзывъ о ней до этого случая, считая не лишнимъ замѣтить на первый разъ, что въ ея позяхъ и дикціи

замѣтно сильное вліяніе г-жи Рашель. Можетъ быть, современемъ это вліяніе и послужитъ ей въ пользу, но судя по современному вкусу публики, трудно полагать, чтобъ греческая пластика и пѣвучая дикція скоро воскресли на нашей сценѣ.

Бенефисъ г. Живокини 4-го особенно отличился афишей. — На ней значилась «парижская суета» и за тѣмъ слѣдовали по очередно всѣ восемь картинъ этой сцены, вамъ уже извѣстной, съ особымъ къ каждой картинѣ названіемъ. Тутъ былъ и «Разгулъ жизни» и «смѣхъ и горе» и «встрѣча на кладбищѣ»; однимъ словомъ, несравненно болѣе замѣчательнаго, чѣмъ въ самой пьесѣ. — Случай иногда самъ благопріятствуетъ такимъ аффишамъ; почему здѣсь встрѣтилось еще довольно забавное обстоятельство, замѣченное публикою. — На афишѣ значилось: «парижская суета» драма переведенная *г. Дьяконовымъ* и поставленная на здѣшней сценѣ режиссеромъ *г. Пономаревымъ*. Обстоятельство, какъ видите, совершенно случайное, но замѣченное публикою во время скуки, навѣянной длинной и безтолковой пьесой и возбуждившее цѣлый рядъ забавныхъ остротъ и каламбурадъ «отъ скуки.» Если вы въ Петербургѣ не сдѣлались невинной жертвой парижской сцены, то должны благодарить за это судьбу и, слѣдовательно, я не въ правѣ терзать васъ длиннымъ и незанимательнымъ рассказомъ ея содержанія, къ тому же эта пьеса, по заведенному порядку, повторилась послѣ бенефиса и со всѣми своими этажами, перегородками и картинами мирно упокоилась на полкахъ театральнаго архива; а о мертвыхъ — ни слова. За суетой шелъ водевилъ «Она преступница», переведенный съ недавно играннаго на Михайловскомъ театрѣ водевиля *Les cheveux de ma femme*. Водевилъ этотъ былъ довольно кругло разыгранъ и участвовавшіе въ немъ были вызваны. — За водевилемъ слѣдовала бенефисная интермедія «13 Ноября», въ которой бенефициантъ явился иманинникомъ, къ которому явились на именины друзья артисты съ пѣніемъ и танцами. — Успѣхъ этой интермедіи, существовавшей конечно одинъ только вечеръ, заключался въ разговорѣ бенефицианта съ публикой. — Вообразите, еслибъ въ Петербургѣ г. Мартыновъ началъ объяснять публикѣ отъ третьяго лица, какъ онъ любитъ Мартынова... Александра Евстафьевича, и какъ публика любитъ Александра Евстафьевича, то вѣроятно пріемъ публики въ такомъ разговорѣ былъ бы точно такимъ же, какимъ сопровождался здѣсь слова Живокини — *Василія Игнатьевича*, этой любви къ нему Живокини. — Рукоплесканія всего театра были отвѣтомъ артисту на его слова и показали, что онъ нисколько не ошибается въ своихъ предположеніяхъ. — Въ заключеніе интермедіи гости пѣли и танцевали на именинахъ хозяйина и затѣмъ, въ первомъ часу за полночь, опустилась занавѣсъ.

Въ нынѣшнемъ письмѣ я не успѣлъ вамъ сообщить будущихъ новостей, готовящихся къ скорому времени, что и отлагаю до послѣдующаго письма.

КОРРЕСПОНДЕНТЪ.

17 Ноября.

ИСТОРИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ

ТЕАТРАЛЬНАГО ИСКУССТВА НА ЗАПАДЪ, ПРЕИМУЩЕСТВЕННО

ВЪ ГЕРМАНИИ.

XVII столѣтіе.

О П Е Р А.

Совершенному паденію средневѣковой драмы много содѣйствовала опера, краткимъ очеркомъ которой во многихъ отношеніяхъ поясняется усматриваемая здѣсь перемѣна въ исторіи драматическаго искусства.

Опера, во всякое время опаснѣйшая соперница драмъ, обладающая многими преимуществами, своимъ огромнымъ развитіемъ и быстрымъ распространеніемъ представила непреодолимыя препятствія успѣхамъ драмъ и комедій. Тѣмъ не менѣе, при первомъ взглядѣ на ходъ исторіи, видно, что опера есть не что иное, какъ неизбѣжный результатъ возраставшей драмы среднихъ вѣковъ. Съ самаго начала духовной драмы, музыка составляла ее существенную принадлежность и отсюда же она перешла и въ свѣтскія представленія. Августинъ Беккаріо въ 1550 году ввелъ въ Италиі идилическія комедіи съ хорами, между которыми «Amintas» Тасса и «Treuer Schäffer» Гварини заслужили особенную любовь публики; этотъ роль пьесъ послужилъ переходомъ отъ драматическихъ пьесъ къ операмъ, такъ что введеніе настоящей оперы въ 1596 году музыкально-ученымъ Обществомъ во Флоренціи вовсе не составляетъ такого огромнаго шага впередъ, какъ то можетъ казаться, если не брать во вниманіе предыдущаго *). Также речитативъ, честию изобрѣтенія котораго гордился Пері, въ основаніи не былъ новостью. Способъ читать латинскій текстъ въ мистеріяхъ, былъ не что иное, какъ речитативъ. Притомъ не только музыка, но и все, что появлялось новаго по части драматическаго и театральнаго искусства, способствовало развитію оперы. Таинственность мистерій, фантазіи моралитетовъ, идилическія пьесы, монотонныя Singetspiele — все это служило элементами для старинной оперы и потому оперу надо считать вершиною всѣхъ драматическихъ стремленій среднихъ вѣковъ.

Мартинъ Опицъ, основатель ученой школы поэзіи, перевелъ Дарфне и первый ввелъ въ Германію итальянскую оперу. Первая опера, съ музыкою Дрезденскаго капельмейстера Шитца, была исполнена въ Торгау при Дворѣ Курфирста Іоанна Георга I. Вскорѣ послѣ того опера приобрѣла всеобщее расположеніе и покровительство всѣхъ богатѣйшихъ Дворовъ Германіи. Музыканты устремились въ Италию, чтобы изучать тамъ правила оперной композиціи. Вѣнскій, Мюнхенскій, Дрезденскій и Берлинскій Дворы употребили огромныя суммы на постановку оперъ; другіе же Дворы всѣми силами старались подражать

имъ въ этомъ отношеніи. Въ балетахъ и спектакляхъ, составившихъ часть этихъ придворныхъ оперъ, нерѣдко участвовали дворяне и даже князья.

Въ Нюренбергѣ и Гамбургѣ были выстроены особенные театры для представленія оперъ. Первая опера, поставленная на Лейпцигскомъ театрѣ, была «Альцеста», переведенная съ итальянскаго въ 1693 году и положенная на музыку Павломъ Тимихомъ. Другая оригинальная опера «Atsipius» была представлена въ Нюренбергѣ и въ Аусбургѣ въ 1687 году.

Оперные театры, своимъ устройствомъ на итальянскій манеръ, зановѣсомъ, декораціями, кулисами и разными машинами, послужили образцами для нынѣшнихъ нашихъ театровъ. Фейндъ особенно хвалитъ Гамбургскій, Брауншвейскій и Ганноверскій театры. Въ Кобургѣ, Альтенбургѣ, Бреслау и другіхъ городахъ также были устроены театры для оперъ. Такимъ образомъ, въ концѣ 17 столѣтія, когда Фельтенова труппа старалась защитить падающую драму, старинная нѣмецкая опера достигла самой блестящей извѣстности, которую ей удалось сохранить и въ 18 столѣтіи, такъ что нѣмецкія Оперныя Общества всегда были хорошо принимаемы въ другихъ странахъ, напр. въ Копенгагенѣ и Стокгольмѣ. Особенно высокой степени совершенства опера достигла въ Гамбургѣ; Пöstель, Бресандъ, Гунольдъ, Кёнигъ и Фейндъ трудились тамъ, какъ поэты; а Тейль, Кайзеръ, Телеманъ, Гассе, Гендель и Граунъ, какъ композиторы *).

Правовѣдъ Герхардъ Шотъ построилъ оперный театръ, открытый въ 1678 году оригинальною оперою, сочиненною увѣнчаннымъ поэтомъ Рихтеромъ и капельмейстеромъ Тейлемъ. Она называлась «Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch», при чемъ очень важно замѣтить, что опера во многихъ отношеніяхъ походила на мистеріи и какъ бы стремилась къ ихъ возобновленію.

Трехъярусная сцена мистерій, никогда не выходившая вполнѣ изъ употребленія, была приспособлена для оперъ, съ тою только разницею, что верхній ярусъ былъ подвижной и могъ двигаться назадъ и впередъ; притомъ авансцена была употребляема не во все продолженіе оперы; декораціи мѣнялись и бѣдность народной бродячей сцены замѣнилась пышностью машинъ и декорацій. За оперою Рихтера и Тейля слѣдовалъ цѣлый рядъ другихъ подобныхъ оперъ.

Къ сожалѣнію ни одинъ изъ оперныхъ писателей не былъ въ состояніи облагородить и развить народныя оперные элементы. Лучшіе изъ нихъ, стараясь замѣнить въ своихъ сочиненіяхъ фантастическую пестроту — ученою правильностію иностранныхъ образцовыхъ твореній, думали, что они тѣмъ много способствовали успѣхамъ оперы. Правда, что на этомъ поприщѣ были сдѣланы нѣкоторые успѣхи: сочиненія Кайзера **): Ифигенія, Клитемнестра и Саломонъ приводили въ

*) Первая итальянская опера называлась Дарфне; слова написаны Октавіемъ Ринучини, а музыка Яковомъ Перри. Риккони говоритъ, что первая опера была собственно дана въ Венеціи, въ честь Генриха III, по возвращеніи его изъ Польши, но что она по всей вѣроятности не имѣла вполнѣ развитыхъ формъ.

*) Postel, Bressand, Hunold, König, Feind, Fheil, Kayser, Teleman, Hasse, Händel, Graun.

***) Кайзеръ сочинилъ болѣе 100 оперъ и за каждую получалъ 50 талеровъ.

восторгъ всѣхъ знатоковъ искусства. Но такъ какъ балеты, разнообразіе декорацій, бессмысленныя фиглярства, шутовскія или полныя ужасовъ спектакли, чрезвычайно нравились публикѣ, а облагородить ихъ не могъ ни одинъ изъ тогдашнихъ нѣмецкихъ писателей, то средневѣковая драма въ этомъ періодѣ исказилась до самой низкой степени.

Въ это время были написаны многія духовныя, историческія, мифологическія, героическія, идиллическія и комическія оперы; въ числѣ послѣднихъ была одна, называвшаяся «die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauers, die Hamburger Schlachtzeit», въ которой хоръ недостойныхъ женщинъ пѣлъ такія безстыдныя аріи, что Гамбургская ратуша запретила второе представленіе этой оперы. До смерти Герхада Шотта, т. е. до 1702 года, эту непристойность старались по возможности удалить, но потомъ она достигла своей высшей степени. Безподобныя сочиненія Гассе, Грауна и Генделя *) не могли измѣнить общаго порядка вещей. Въ постоянной борьбѣ съ драмою, опера истощала всѣ свои театральныя средства, стараясь сравняться съ придворными представленіями и съ іезуитскимъ театромъ, по все таки въ томъ не успѣла. Демоны, драконы и змѣи, небо и адъ, сраженія съ пушечными выстрѣлами, непрерывная перемѣна декорацій, превращенія и иллюминаціи — все было устремлено къ тому, чтобы ослѣпить и восхитить зрителей, но такъ какъ публика съ каждымъ днемъ все болѣе и болѣе привыкала къ этимъ приманкамъ, то съ каждымъ днемъ онѣ должны были увеличиваться. Послѣ людей въ роскошныхъ костюмахъ, послѣ огромныхъ массъ танцоровъ и фигурантовъ, на сцену явились животныя: лошади, ослы, верблюды и ревъ дикихъ звѣрей вошелъ въ число эффектовъ оркестра. Такимъ образомъ въ оперѣ Гуцольда «Neubekadenezag» герой пьесы является на сцену въ видѣ дикаго звѣря, съ орлиными когтями, и въ сопровожденіи многихъ другихъ дикихъ звѣрей. Но когда все это въ свою очередь приглядѣлось, опера вооружилась плоскою шутивостью и вошла въ союзъ съ комическими театральными представленіями.

Уже съ 1686 года начали замѣнять речитативы — простыми разговорами, что весьма облегчило переходъ комическихъ актеровъ отъ драматическихъ къ опернымъ представленіямъ. Въ серьезныхъ операхъ, какъ и въ драмахъ, шутъ долженъ былъ обращать на себя вниманіе публики и каждое представленіе должно было оканчиваться какою нибудь пошлою шуточкою Пикельхеринга. На старинныя Singetspiele, любовныя пьесы и комедіи съ пѣніемъ, была написана новая музыка и старинный Гансъ Вурстъ во всѣхъ этихъ представленіяхъ отличался въ разныхъ видахъ и платьяхъ. Къ прежней труппѣ шутовъ присоединилось еще нѣсколько новыхъ: жидъ, трубочистъ и проч.

Другимъ, еще болѣе успѣшнымъ, и главное до тѣхъ поръ

*) Первая опера Генделя «Альмира», представленная въ 1705 году, дотога по нравилась публикѣ, что ее принуждены были давать тридцать вечеровъ подряд.

неизвѣстнымъ въ Германіи, средствомъ было — появленіе на сценѣ женщинъ *).

Это нововведеніе, какъ было уже сказано, требовалось для приманки зрителей въ театрѣ. Женщины и дѣвицы въ привлекательныхъ костюмахъ и въ разныхъ нѣжныхъ позахъ пѣли страстныя аріи — этого было слишкомъ довольно для интересованія зрителей. Но къ несчастію, это новое средство, какъ и всѣ предыдущія, было употреблено во зло при самомъ его введеніи. Опера не довольствовалась однимъ привлекательнымъ появленіемъ женщинъ; нѣтъ, она поспѣшила какъ можно скорѣе развить всю его прелесть. Пѣвицы, одѣваясь весьма неприлично по французскимъ и итальянскимъ образцамъ, позволили себѣ такія нескромныя движенія, что наконецъ возбудили всеобщій ропотъ нравственныхъ людей. Этимъ самымъ обтѣсняется возстаніе духовенства противъ театральныхъ представленій, какъ противъ совершенно безнравственныхъ зрѣлищъ.

Между тѣмъ многія изъ пѣвицъ пользовались славою, а нѣкоторыя и уваженіемъ, какъ напр. жена и дочери Кайзера, красавица Конрадина (получившая въ 1708 году званіе придворной берлинской пѣвицы и вышедшая въ 1711 за графа Грудевскаго), сестры Моньо и Шеллеръ, Маріана Пирхеръ, Ришмюллеръ и Шеберъ. Между пѣвцами особенно замѣчательнъ Матезонъ, который съ 1705 года приносилъ оперѣ большую пользу, какъ сочинитель, композиторъ и исторіографъ, и умеръ секретаремъ посольства и директоромъ музыки въ Гамбургѣ. Другіе извѣстные пѣвцы были: магистръ Раухъ, Готтеръ, Гагеръ и Кампиоли **).

Вліяніе перваго опернаго періода спеціально на театральное искусство могло быть только не выгоднымъ и вреднымъ. Отъ высшаго значенія въ искусствѣ, которое опера должна была получить при Глукѣ и Моцартѣ, здѣсь были только самыя ничтожныя начала, да и тѣ убивались наплывомъ грубо-чувственныхъ приманокъ. Драматическая декламація, которая при помощи благороднаго и естественнаго выраженія въ пѣніи могла достигъ высокой степени выразительности, подверглась крайнему искаженію и даже совершенно была забыта. Итальянская манера пѣнія, преисполненная украшеній, и стараніе заслужить вниманіе публики механическою ловкостью и грубыми эффектами, распространились до такой степени, что

*) Ранѣе всего женщины явились на сценѣ Испанскаго театра. Указъ Карла V въ 1534 году показываетъ существованіе ихъ на сценахъ. Филипп II запретилъ появленіе ихъ на театрѣ и женскія роли снова стали исполняться мальчиками, но въ 1580 году актрисы явились снова. Въ Лондонѣ актрисы явились въ 1629 году въ числѣ членовъ одной французской труппы, но публика забросала ихъ янцами и яблоками. Въ 1635 году они снова явились въ числѣ французскихъ и испанскихъ комедьянтовъ и въ этотъ разъ были приняты. Первая Англичанка, выступившая на сцену была — Мисъ Колеманъ (въ 1656 году).

Второе появленіе женщинъ на сценахъ во Франціи произошло въ 1547 году въ роляхъ трехъ Марій, но вообще онѣ вступили на сцену только во второй половинѣ 16 столѣтія, при реформѣ драмы и введеніи итальянскихъ комедій. Но ввести ихъ въ королевскую оперу въ 1681 году стоило большихъ трудовъ композитору Люлли.

***) Matheson, Rauch, Hotter, Hager und Campioli.

истинныя выраженія чувствъ можно было встрѣтить только очень и очень рѣдко.

Въ комическихъ операхъ встрѣчалось то нижненѣмецкое, то сѣверно-нѣмецкое нарѣчіе, а въ серьёзныхъ операхъ пѣли безъ разбора нѣмецкія, французскія и итальяскія аріи, смотря потому, изъ какихъ иностранныхъ оперъ онѣ были выписаны, тѣмъ болѣе, что и нѣкоторые пѣвцы, какъ напр. Кампиоли, не были сначала сильны въ нѣмецкомъ языкѣ.

Оперное пѣніе отличалось отъ концертнаго только тѣмъ, что при первомъ актеръ дѣлалъ иногда жесты, но тѣмъ не менѣе онъ скорѣе представлялъ собою драматическую особу, чѣмъ исполнялъ ея роль и потому опера въ этомъ случаѣ сно-

ва походила на мистеріи. И эту то оперу превозносилъ современный вкусъ общества!

Въ первыя десятилѣтія 18 столѣтія начала исчезать нѣмецкая опера. Сначала она была вытѣснена при Дворахъ итальянскою оперою, а вскорѣ потомъ и въ городахъ; въ Гамбургѣ она прекратила свои представленія въ 1738 году, процарствовавъ въ немъ около 50 лѣтъ. Нѣмецкія оперныя труппы начали скитаться изъ города въ городъ и наконецъ слились съ труппами комедьянтовъ, или вошли въ составъ итальянскихъ оперныхъ труппъ. Послѣдніе слѣды старинной нѣмецкой оперы исчезли въ Данцигѣ послѣ представленія «Аталанты» въ 1741 году.

МУЗЫКАЛЬНЫЯ ИЗВѢСТІЯ.

ВЪ МУЗЫКАЛЬНОМЪ ОТДѢЛЕНИИ МАГАЗИНА РУССКИХЪ ПѢДЛІЙ

ВЫШЛО ИЗЪ ПЕЧАТИ НОВОЕ СОЧИНЕНІЕ

АНТОНА КОНТСКАГО SOUVENIR D'UN BAL. Valse Brillante.

ЦѢНА 85 К. С.

ВЪ МУЗЫКАЛЬНОМЪ МАГАЗИНѢ

ВАСИЛІЯ ДЕНЮТКИНА

НА НЕВСКОМЪ ПРОСПЕКТѢ ВЪ ДОМѢ ДЕМИДОВА, ПРОТИВЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА, ПОСТУПИЛИ ВЪ ПРОДАЖУ СОЧИНЕНІЯ ИЗВѢСТНАГО КОМПОЗИТОРА И ИМПРОВИЗАТОРА

ДЖЕЙМУРА ШИФА

Для фортепiano.

L'Ondine Polka Caractérisique	1 р. » к. сер.
Trot de Cavallerie	» » 60 » —
Tarantelle di bravura	1 » » » —
Souvenir d'amour, Impromptu en forme d'une Valse	1 » » » —
Stephanie-Mazurka	1 » » » —
La Calabraise, Tarantelle de bravoure	1 » » » —
Valse d'album	» » 75 » —
Esmeralda-Polka	» » 75 » —

Polka Caractérisique	» » 75 » —
Aloupka Polka	» » 60 » —
Для пѣнія.	
Fest-Cantate, Solo et Choeur avec Piano ou Orgne	» » 75 » —
La Gondoliera, pour Contralto	1 » » » —
La Sérénade, Romance Espagnole	» » 75 » —
Pauvre Fleur, Romance pour voix de Soprano	» » 50 » —
Il Fuit L'infortuné, Chanson pour voix de Basso	» » 75 » —
A Elle, Romance pour voix de Basso	» » 75 » —
La Castillane, Romance Espagnole pour voix de Contralto	1 » » » —
Chant d'un jenne Nocher, pendant l'Orange pour voix de Tenor ou Soprano	1 » 50 » —
Marie, Romance pour voix de Mezzo-Soprano	1 » » » —
Barcarole, pour voix de Bariton	» » 75 » —
Sans te le dire, Romance pour voix de Mezzo-Soprano	» » 75 » —
Chant élégiaque, pour Violoncelle et Piano	» » 75 » —
Nocturne, pour Violon et Piano	» » 76 » —

Въ непродолжительномъ времени выйдетъ изъ печати его же фантазія на мотивы оперы Травиата.

Гг. иногородные благоволятъ адресовать свои требованія на имя *Василія Даниловича Денюткина*, въ С. Петербургѣ.

Выписываемыя ноты (гдѣ бы то ни было изданныя), будутъ высылаемы съ первою почтою.



НАДЕЖДА БОГДАНОВА.

Рис. и печ. въ Лит. издателя Василія Деноткина, на Невск. пр. въ д. Демидова.