

МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВЪ С Т И Ж Ъ.

ГОДЪ ВТОРЫЙ.

№ 2.

13 ЯНВАРЯ 1857.

Выходитъ одинъ разъ въ недѣлю (по Воскресеньямъ).

Цена 10 руб. сереб. въ годъ въ доставку на домъ; иностранные прилагаютъ за посылку 1 руб. 50 к. сер.

Подписка принимается: въ Редакціи Журнала, находящейся въ С. Петербургѣ, въ Офицерской улицѣ, близъ Большаго Театра, въ домѣ Катнера въ № 33, въ книжныхъ магазинахъ П. Раткова, Смирдина, Базунова, Вольфа и Давидова, въ Москвѣ въ музыкальномъ магазинѣ Лентоха и въ книжномъ Базунова.

Къ 2-му номеру прилагается Письмо «Воспоминаніе о Броннштадтѣ», соч. М. Б.

Содержаніе: Большой Театр. Тетрагала.—Беневоистъ г-жи Богдановой.—Воспоминаніе о Каратышине. Гр. Р.—Автографы музыкантовъ въ Императорской Царской Библиотека.—Музыканты времени Империи.—Мольеръ.—Иностранный Вестникъ.—Историческій очеркъ театральнаго искусства на Западѣ.—Музыкальныя новосты.

БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

8 января, спектакль въ пользу таинника г. Логанова: 2-я картина балета Сатанилла, двух-актный балетъ Катерина, дочь разбойника, и 1-е дѣйствіе балета Тисина въ предостереженіи.

Многочисленная публика собралась на этотъ спектакль, который начался 2-ю картиною балета Сатанилла, гдѣ въ первый разъ въ роли Сатаниллы явилась прелестная Муравьева. Роль эта почти вся состояла въ одной импровизаціи, и потому г-жа Муравьева была лишена возможности выказать главные свойства своего развивающагося таланта. Но ея исполненіе нельзя не назвать изысканнымъ: мы и тутъ замѣтили, что въ ней современемъ можетъ выработаться особенный характеръ, когда она вполнѣ разовьетъ силы своего таланта и вполнѣ овладѣетъ силами своего искусства, въ которомъ, какъ и во всякомъ искусствѣ, есть много, а онъ вырабатывается медленно и овладѣется внутреннимъ своимъ таланта и то таланта сильнаго, въ чемъ мы никакъ не можемъ отказать г-жѣ Муравьевой. Но не смотря на то, что ее нельзя было упрекнуть въ неудовлетворительномъ исполненіи, публика какъ-то холодно на этотъ разъ любовалась своею любимицею, ожидая отъ нея, пошлѣмому, того, чему она уже привыкла аплодировать. «Она сегодня не такъ интересна!» сказали мой соседъ; это же выраженіе, казалось, готова была повторить и публика.

Балетъ Катерина напомнилъ намъ молодую артистку, недавно умершую въ Вильнѣ, Елену, которая въ прошломъ году прекрасно выиграла на нашей сценѣ главную роль этого балета. Нельзя не пожалѣть ее отъ души какъ артистку и какъ женщину чрезвычайно умную и притомъ съ самыми прекрасными качествами сердца. Ее любилъ и уважалъ каждый, кто

сколько нибудь зналъ ее. Не могу при этомъ не припомнить одного случая, который дѣлаетъ честь талантливой иностранкѣ и который теперь рассказать можно безъ опасенія смутитъ скромность женскаго сердца. Въ прошедшемъ году, когда покойный намъ писатель Чурзинъ, по стеченію несчастныхъ обстоятельствъ, впалъ въ тяжкую болѣзнь и когда немногіе изъ его друзей и близкихъ знакомыхъ находили время навѣщать его, Елена очень часто являлась въ бѣдной крошечной комнатѣ страдальца и развлекала его длинными и скучные часы, не смотря на то, что была знакома съ нимъ очень недавно и передъ этимъ изрѣдка съ нимъ видѣлась; но она умѣла оцѣнить эту добрую, прекрасную душу человека, который въ душѣ былъ истиннымъ артистомъ, въ самомъ благородномъ значеніи этого слова; она умѣла повѣсть его страдальческое положеніе, она знала, что у человека, впадающаго въ несчастіе, всегда является очень-очень мало искреннихъ утѣшителей, а вотъ она, единственно по влеченію добраго сердца, взяла на себя христіанскую обязанность и облегчала минуты бѣднаго русскаго писателя, утѣшая его медленною смертію. Онъ почти не впадалъ своихъ знакомыхъ, которые прежде не отказывались проводить съ нимъ время, но онъ часто видѣлъ у своей постели добрую иностранку, которая вибѣтъ съ своею матерью прѣзжала къ нему въ зимнюю стужу почти на конекъ горла... Печально было все это явленіе, печально и теперь вспомнить о немъ; съ печальною улыбкою смотрѣлъ на него и страдалецъ, и за то сколько благодарности читалось въ глазахъ его, когда онъ встрѣчалъ заботливую гостью. Замѣчая матеріальныя нужды большаго Чурзинна, Елена и тутъ, сколько могла, не оставляла его безъ помощи (теперь уже можно говорить объ этомъ свободно — и онъ и она уже не принадлежатъ землѣ); но щадя его деликатно чувство и свою скромность, она находила разные предлоги, подъ которыми не такъ трудно примыкать помощи изъ чужой руки... Не нужно расхваливать то, что говоритъ само за себя. Наконецъ онъ умеръ, бѣдный страдалецъ, такъ много пережившій въ короткое время... Не всё можетъ быть вѣдано, какъ въ церкви, въ сторонѣ отъ гроба, отдаленно отъ всѣхъ, усердно молилась чужестранка — и конечно горячая молитва ея была за душу добраго человека и бѣднаго страдальца; немогте можетъ быть замѣтить, какъ она закрывала платкомъ глаза, на которыхъ извертывались слезы

при последней надгробной молитве, но всё домысли было влиять, какъ она пѣшкомъ по рыхлому снѣгу шла за гробомъ до самаго кладбища. Глядя на нее, мы чувствовали краску стыда, но насчитывая и десятии человекъ изъ многихъ, которые когда то вѣтрячили перфилю у покойнаго писателя. Да, въ ту минуту вамъ было и стыдно и грустно за многое, и за то ея благородный поступокъ получить еще болѣе чѣсти въ нашихъ глазахъ и навсегда отпечатлѣлся въ нашей памяти. Теперь мы рассказываемъ о немъ изъ единственнаго желанія почтить честную память покойника. После смерти человека позволительно открывать все его человеческое, по которому онъ будетъ судиться и на землѣ и на небѣ.

Но перейдемъ отъ печальнаго воспоминашя къ пріятному, полъ впечатлѣннмъ котораго мы начали своей отчетъ. Ныѣшнюю зиму балетъ Катарины возобновленъ съ г-жею Богдановой. Въ короткое время Газельда, Демеральда, Фауэтъ и наконецъ Катарины, и всѣ разученные отчетливо, внимательно, — фактъ, перелъ которымъ нельзя пройти молчаливо и который сдѣлалъ бы честь каждой артисткѣ на всякой европейской сценѣ. Но глядя на цѣлу г-жи Богдановой, мы поневолѣ должны сознаться, что она неутомима: артистическіе труды для нея, по видимому, не измѣняютъ утомляющаго свойства: всегда одинаково мила и озабоченно-весела; любящая его, сама чувствуешь какую-то отрадную веселость, и послѣ этого нисколько не удивительно, если театръ напоиваетъ всегда, когда она танцуетъ: такой веселости люди ищутъ послѣ дневныхъ трудовъ. Балетъ Катарины одинъ изъ трудныхъ балетовъ, но послѣ Фауэта онъ могъ показаться нашей артисткѣ легкимъ. Въ немъ мы не подмѣтили новыхъ особенностей таланта г-жи Богдановой, но за то прежнихъ, о которыхъ мы уже говорили, выразились тутъ во всемъ изъяснѣе. Въ лицѣ ея дочь разбойника являлась передъ нами сильною и сѣбною повелительницею шайки бандитовъ: но не думайте, что она выразила въ себѣ все то, что напоиваетъ намъ слово *бандитъ*; нѣтъ, посредъ этихъ свирѣпыхъ модѣй въ ней мы не могли бы замѣтить даже и суровости, самаго суроваго качества изъ всѣхъ у людей такого разбора, а между тѣмъ вамъ нисколько не было непонятно, что всѣ ей повиноватся и волю ея ставятъ себѣ въ законъ: тутъ никто бы не замѣтилъ несоотвѣтствія между кровожадными бандитами и ихъ нѣжною повелительницею; между ними сохранилась полная нравственная гармонія: мы видите, что дочь разбойника пошепляетъ не ситою, не жестокою, не наизаказанъ, а необходимаю грацію, которая можетъ покорить себѣ самую жестокіи сердца — не даромъ Греки олицетворяли ее въ образѣ богини; по крайней мѣрѣ: такой нравственный смыслъ мы лично видѣли въ мѣрѣ г-жи Богдановой; эта-го граціи и смягчала ея строгость, которую она хотѣла иногда придавать своимъ заорамъ и движеніямъ, и сообщала особенную прелесть ея воинственности, которая должна была въ ней развиться при такой жизни; полъ этихъ движеніемъ всѣ ея порывы и всѣ стремленія получали особенный выразительный характеръ, отгѣненный мягкостью, нѣжностью и нисколько

не противорѣчащій ея положенію. Она самоуверенно повѣтвала даже взоромъ и мы понимаемъ ту силу, которая связывала ее съ подчиненными. Особенно выразительно своею нѣжностью представляются въ г-жѣ Богдановой чувства радости и противоположныя имъ грустныя, а также робкія; въ нихъ всегда столько естественности, столько теплоты и залучивности; напротивъ движенія ея, пылныя, порывистыя, всегда узыбляются ея граціею, съ которою у насъ сливаются нѣжность и нѣжность; но замѣчательно, что она ни въ одной роли не силится противорѣчить своему характеру; въ какихъ разнообразныхъ роляхъ мы ее ни видѣли, она всегда умѣла ихъ подчинить ему, нисколько не нарушая смысла нѣлаго—такая особенность таланта заслуживаетъ понаго вниманія.

Въ азакію съ ружьемъ наша артистка была очень мила, и мила по своему; къ ней очень идетъ этотъ воинственный костюмъ, эта коническая шляпа съ перомъ, это ружье, которое въ ея рукахъ казалось не опаснымъ оружіемъ, а игрушкою: такъ ловко она владѣла имъ и такъ мило дѣлала съ нимъ всѣ военныя эволюціи. Въ третьей картинѣ, сцена прощанія, когда она была схвачена солдатами, была чрезвычайно трогательна; о танцахъ же г-жи Богдановой мы даже не будемъ и говорить много, иначе пришлось бы намъ повторить все то, что уже говорили о нихъ прежде; дополнимо сказать, что когда танцевала она, рукоплесканія почти невозможны, особенно же хороши были la brigandaise и grand pas scénique, которое по желанію публики наша артистка протанцевала два раза.

Самы бенефицианты, г. Жансонъ въ роли Самватора Розы былъ встрѣченъ громкимъ аплодисментомъ, который потопилъ нѣсколько разъ повторился во время танцевъ талантливаго артиста. Въ самомъ дѣлѣ, онъ заслуживаетъ понаго признательности отъ публики: послѣ трудолюбиваго и всегда усерднаго г. Перри онъ занимаетъ первое мѣсто въ нашей балетной труппѣ между танцовщиками. Публика много такъ аплодировала г-жамъ Прихуовой, Рюинной и балетнымъ хорамъ, которые были весьма изящны, а въ первой картинѣ воинственные костюмы придавали имъ особенный видъ.

Нѣтъ случая убѣдиться, что г-жа Богданова, и послѣ перваго представленія каждаго балета, продолжаетъ вырабатывать свои роли до болѣеи чистоты, мы не хотимъ лишить себя удовольствія черезъ нѣсколько представленій вновь поговорить объ этомъ же балетѣ, если найдемъ въ немъ понаю особенность. Намъ пріятно много и часто говорить о русскихъ искусствахъ, когда въ немъ является что нибудь хорошее, а еще пріятнѣе слѣдить за трудомъ и быстротой успѣхами русскихъ талантовъ и указывать на нихъ публикѣ.

Спектакль закончился 4-мъ дѣйствіемъ балета Тициана предосторожность (La fille mal gardée), гдѣ г-жа Прихуова въ роли Лизы была чрезвычайно мила; въ ея танцѣ есть что-то неуловимо-пріятное, чему трудно подобрать соотвѣтственное слово. Публика всегда принимаетъ ее съ большимъ сочувствіемъ. Когда нибудь мы поговоримъ о ней подробнѣе послѣ понаго балета, гдѣ она будетъ занимать

главную роль. Отрывки же пьес дают мало материала для суждений и общего заключения.

Какъ лица комическія, очень смѣшны были въ этомъ отрывкѣ г. Перро въ роли Маркеллины, богатой откупщицы и г. Стукашкинъ въ роли Инкеза, дурачка.]

ТЕАТРАЛЪ.

Мы сейчасъ получали извѣстіе, что въ четвергъ 17 января назначенъ бенефисъ нашей прелестной танцовщицы г-жи Надежды Богдановой. Не сомнѣваемся, что многочисленные поклонники ея замѣчательнаго таланта вполне выкажутъ сочувствіе своей любимицѣ; мы увѣрены, что театръ будетъ полонъ, а потому не распространялись сообщаемъ нашимъ читателямъ составъ бенефиса. Въ этотъ вечеръ ляжетъ въ первый разъ передъ нашею публикою талантливые братья г-жи Богдановой: Николай, танцовщикъ, въ роли князя въ *Изнѣжи*, и скрипачъ Александръ. Оба они воспитывались въ Парижѣ и сколько намъ извѣстно съ успѣхомъ. Но не скажемъ ничего впередъ.... увидимъ... покуда довольно того, что они русскіе,—отрадно встрѣтить на нашей сценѣ разные таланты,—съ нетерпѣніемъ ждемъ ихъ выхода. Кромѣ того дадутъ новый балетъ *«Дебютантка»* и *«Дивертисментъ»*, въ которомъ г-жа Богданова исполнитъ *Мазурку* и *повое Испанское па*. Кажется бенефисъ самъ собою представляеть не мало интереса, намъ ничего не остается, какъ пожелать талантливой семьѣ успѣха.

М. Р.

МОЕ ВОСПОМНАНІЕ

о

В. А. КАРАТЫГИНЪ.

(Посвящено А. И. П.)

Мнѣ было отъ роду семь или восемь лѣтъ, когда мой отецъ познакомился съ извѣстными русскими ветераномъ-артистомъ И. И. Дмитревскимъ, съ которому иногда бралъ и меня съ собою. Съ тѣхъ поръ, прошло почти сорокъ лѣтъ, но я живо припомню этого старца; онъ жилъ тогда у своего сына И. И., служившаго въ Почтамтѣ; въ моей памяти вѣдалось то, съ какою уваженіемъ мой отецъ отзывался о первомъ знаменитомъ русскомъ артистѣ. Въ это время я видѣлъ у него красиваго, высокаго юношу; это былъ, какъ я впоследствии узналъ, преемникъ его славы, Василий Андреевичъ Каратыгинъ.... Черезъ нѣсколько времени, когда умеръ веѣми чтимый старецъ, я жилъ въ одномъ домѣ съ младшимъ его сыномъ Ф. И., тоже служившимъ въ Почтамтѣ. У меня оставалъ въ памяти то обстоятельство, что за долговременную службу и великій талантъ И. А. Дмитревскаго данъ былъ бенефисъ въ пользу сыновей его, каибетъ, въ 1819 г., это было верхъ торжества въ памяти любимаго и уважаемаго артиста. При семъ томъ, что и былъ ребенкомъ, я умѣлъ дойти, какъ цѣлать великихъ артистовъ и не мудрено, что полюбилъ театръ.

В. А. Каратыгинъ уже отличался на сценѣ, когда я, поступивъ на службу, сталъ посѣщать театры; и видѣлъ его

выступать съ знаменитою артисткою Е. С. Семеновою (тыль: княгиня Гагарина) и жертвовать послѣднія деньги, чтобы чаще наслаждаться драматическими представленіями и видѣть постепенное усовершенствованіе таланта этого славнаго артиста; я полюбилъ его, какъ каждый изъ насъ русскихъ, любилъ и уважалъ нашихъ великихъ поэтовъ и художниковъ; а В. А. былъ на сценѣ художникомъ и поэтомъ: каждое его движенье рисовало картину, каждое слово врѣзалось въ душу, и какъ было не удивляться его таланту и искусству, посмотрѣвъ сегодня на его игру въ драмѣ *Чесня и смерти* (роль кузена), на другой день въ *Заколдованномъ домѣ*—въ роли старца Короля Людовика XI или въ *Отелло*, а потомъ въ драмѣ *Князь Скопикъ Шуйскій*—въ роли Анушкова; я не говорю о прочихъ: какія разнородныя крайности въ характерахъ, но онъ пугмительную передавалъ намъ съ такою отчетливостію и увлеченіемъ, что заставляли вѣрить, будто видишь представляемаго лица а не артиста, изъ представителя; зачѣмъ повторять то, что вѣсімъ извѣстно, и чего заслуживалъ В. А. Довольно припомнить его похороны: онъ доказывалъ, какъ цѣнила и любила его публика и даже простой народъ! Пусть безпристрастные театралы согласятся, что онъ не былъ на нашей сценѣ неаппѣлимымъ; его выкой ростъ, его звучный голосъ, и при томъ 30-лѣтняя вышность съ истинною любовію къ искусству! Конечно нѣсколько изъ его ролей выполняются нашими артистами, но цѣлаго его амплуа никто не беретъ и не посмѣетъ ваять на себя. Простите, я увлекся: мое желаніе передать свое воспомнаніе о немъ, смѣло нагѣться, заслужить снисхожденіе моему разсказу, въ которомъ только и есть хорошаго, что одна истина безъ великихъ прибавленій.

Съ каждымъ годомъ страсть моя къ театру увеличивалась; я не пропускалъ ни одного спектакля, гдѣ только участвовали наши любимые артисты, изучалъ нѣкоторые мѣста изъ ролей В. А. и читалъ ихъ въ кругу моихъ знакомыхъ и товарищей, стараясь передать ихъ по своимъ силамъ и умѣнью. Нѣкоторые находили по мнѣ способность быть драматическимъ актеромъ и совѣтовали поступить на сцену; былъли у насъ актеры, а впоследствии сцѣлеръ И. С. Сибиряковъ, также совѣтовалъ мнѣ явиться въ В. А. и просилъ его совѣта и содѣйствія; онъ намъ не отказалъ, такъ увѣрилъ меня И. С.—онъ не такъ гордъ, какъ про него нѣкоторые говорятъ; конечно, какъ знаменитый артистъ, онъ неприступенъ для подставныхъ на сценѣ, но не таковы въ обществѣ; ступайте, съ Богомъ! никто лучше и справедливѣе его не скажетъ вамъ: *быть или не быть*.—Это подѣйствовало на меня сильно, и желаніе мнѣ и толики другихъ моихъ знакомыхъ. Я сталъ изучивать цѣлыя роли и Сибирякова, какъ старый и опытный сцѣлеръ, орослушивалъ меня и сколько могъ поправлять мои ошибки; но одна мысль—явиться къ такому артисту, какъ В. А., лвиться съ такою просьбою безъ всякой рекомендаціи, какъ попорится, просто съ улицы—приносила меня къ какой-то лихорадочный трепетъ, но все же возражающаяся страсть преодолѣла мой страхъ и однажды утромъ, твердо рѣшившись, я оделъ въ новыи фракъ, пошелъ на Нева-

скій проснётся и дойдет до того дома, гдѣ жилъ В. А., нѣсколько разъ я рѣшился воротиться, но, увидѣвъ себя у самого подъѣзда, у котораго стояла карета, я спросилъ у кучера, чья она? отвѣтъ былъ: В. А. Каратыгинъ; слѣдовательно, подумавъ я, онъ ѣдетъ на репетицію и ему некогда будетъ меня прослушать изъ приоткрытыхъ мною дверей:—иду, пошелъ на лѣстницу и дернулъ за колокольчикъ—вышелъ лакей и на спросъ, могу ли видѣть В. А., онъ ввелъ меня въ залъ и спросилъ, какъ доложить ему. Черезъ минуту встрѣчаетъ меня Александра Михайловна, супруга В. А., Ну, подумалъ я, теперь не увернешься! Она ласково приняла меня, спросила, пошелъ ли сказать обо мнѣ, просила меня немного подождать, потому что онъ одѣвался и наконецъ сама пошла къ нему сказать, что я жду. За то какъ въ этотъ вечеръ билось у меня сердце! кажется было бы слышно его бѣшенъ изъ этого большого залѣ, если бы не настройщикъ, который въ то время настраивалъ фангель. Вскорѣ вышелъ В. А.; онъ мнѣ показался такимъ великимъ, что я полагалъ себя предъ нимъ физически и морально ничемъ, тогда какъ я самъ росту 2 арш. 9 першковъ.

Передъ сценою какъ она была:

В. А. съ приветливо-улыбкою спросилъ: что вамъ угодно, и чѣмъ вамъ могу служить? Это было такъ сказано, что у меня отлегло отъ сердца. Я отвѣтилъ, что моя просьба требуетъ объясненія, но что я боюсь его задерживать, вѣля приготовленіе къ отвѣду. Да, я долженъ ѣхать въ театръ на репетицію, но я могу остаться на нѣкоторое время и потому покорнѣйше прошу. Онъ ввелъ меня въ кабинетъ, съ нами вошла и А. М.; и сконфузилъ, посмотрѣвъ на нее и молчалъ: онъ догадался и попросилъ ее оставить насъ однихъ.

И объяснилъ свое желаніе и просьбу къ нему.

Онъ внимательно посмотрѣлъ на меня и спросилъ: и въ какіе вы желаете поступить актеръ? и когда я отвѣтилъ, что въ драматическіе, то онъ сказалъ: слѣдовательно, вы испытывали себя, совѣтовались съ кѣмъ нибудь и приготовили себя къ этому. Я пересказалъ ему все.

Въ такомъ случаѣ позволю ли спросить васъ открычно: вы вѣроятно служите; какіе занимаете мѣсто, и дѣйствительно ли по страсти рѣшились поступить на сцену? Отвѣтивъ на эти вопросы, я приоскокнулся опять мою просьбу, выразивъ надежду на него, какъ на нашего знаменитаго актера, которому я рѣшился предать себя на безпристрастній судъ съ тѣмъ, чтобы онъ въ свободное время, прослушалъ меня.—Дѣйствительно, теперь мнѣ пора ѣхать, сказалъ онъ, благодарю васъ, что вы обратились въ этомъ случаѣ ко мнѣ, я радъ вамъ помочь и сдѣлать все, что только отъ меня будетъ зависѣть; пожалуйста не мѣшьте познр въ патицу, я буду васъ ожидать, а вы приготовьтесь прочесть что нибудь изъ вѣдѣмыхъ ролей. Сказавъ это, онъ проводилъ меня до передней.

И благодарить его, какъ только могъ благодарить знаменитаго трагика кандидата въ актеры. Онъ вожалъ мнѣ руку, и сказалъ: падѣюсь до свиданія!

Мнѣ оставалось нѣсколько дней, чтобы приготовить се-

бя къ такой трудной для меня сценѣ; я почти совсѣмъ не спалъ, вытверживая роли. по своимъ понятіямъ и чувствамъ. Наконецъ, я явился къ нему въ патицу. Онъ встрѣтилъ меня, очень ласково, говоря: ну, я радъ что вы пожаловали, я свободенъ и васъ ждалъ; такте приступайте къ дѣлу. Мы вошли въ кабинетъ, но надобно замѣтить, что въ залѣ возлѣ дверей кабинета, которыя совсѣмъ были заперты, сидѣлъ Александръ Михайловичъ изъ матушка, г-жа Колосова. В. А. спросилъ меня, какую роль я приготовилъ; и отвѣтилъ: Князя Тверскаго изъ трагедіи Озерова. Онъ досталъ изъ своей библіотеки эту пьесу, поставилъ по срединѣ кабинета кресло для себя, а другое возлѣ для меня и прочелъ монологъ Дмитрія Донского.

Надобно быть въ это время на моемъ мѣстѣ (буквально), чтобы вполне понять мое затруднительное положеніе. У дверей двѣ знаменитыя артистки, и возлѣ меня великій трагикъ! Если бы я въ эту минуту былъ на сценѣ передъ публикой, я бы такъ не робѣлъ, какъ передъ этими тремя лицами. Когда онъ окончилъ монологъ своимъ оставшимъ голосомъ, у меня при началѣ моего чтенія стало захватывать дыханіе, я не въ состояніи было продолжать и сталъ паниковать; онъ ясно увидѣлъ, что я сконфузился, и сталъ поощрять меня. Вы не бойтесь строгости моего сужденія, сказалъ мнѣ, и забудьте, что я передъ вами, читайте свободно какъ у себя дома, а я все-жъ скажу свои замѣчанія. При дальнѣйшемъ чтеніи я рассеядлся на себя за свою робость, и помню, что одинъ монологъ прочелъ свободно, отъ души. Съ какою терпимостью и вниманіемъ онъ слушалъ меня, замѣчалъ, гдѣ нужно возвышать или понижать голосъ и какую вытѣ ногу; наконецъ высказалъ свое мнѣніе и совѣтъ, вотъ его слова:

«У васъ есть страсть, эта искра, которую стоитъ только раздуть, чтобы было пламя; конечно, вамъ нужно учиться, но мои обязанности высказать вамъ все: вы занимаете хорошее мѣсто, у васъ въ виду будущность; но вы рѣшаетесь вступить на сконзанія дѣлать, встать на строній судъ публики, откуда вернуться будетъ немая, имѣйте въ виду предостопія для васъ, какъ новичка, трудности, экзамены передъ Дирекціей и черную тря дебюта передъ публикой, отъ которыхъ рѣшется вся ваша будущность. Быть какимъ нибудь подставнымъ актеромъ не слѣдуетъ, но вы должны вступить на сцену истиннымъ актеромъ.» На все это я передалъ свое мнѣніе и свою рѣшимость въ такомъ случаѣ, если только онъ не откажетъ мнѣ въ своемъ покровительствѣ.

«Прекрасно! сказалъ онъ: хайте мнѣ вашу руку, а я даю слово приготовить васъ и помочь во всемъ и могу заверить, что вы не будете раскисывать. Моя просьба и рекомендація Дирекціи, надѣюсь, будутъ уважены. Вы сами знаете, что я хотя актеръ, но меня нѣбитъ публика и я привилъ въ лучшихъ домахъ, но лишь уваженіи, имѣю знакомства съ известными лицами, какъ наиримѣръ съ вашимъ начальникомъ А. И.; слѣдовательно, актеромъ быть не стыдно, и вы ступайте по моему сдѣлаемъ, явится на сцену съ такими ролями, гдѣ бы публика увидѣла вашъ

та. запть, ваши чувства и знание; на первый раз она будет к вам снисходительна, какъ къ вступающему на сцену не изъ воспитанниковъ театра, а изъ среды любителей; впоследствии времени опыты и мои сорты вамъ пособятъ; я уже поустарѣлъ для молодыхъ ролей, напримеръ Фрица—въ силѣ любви, Маркиза Поза и проч. Верите эти роли; для первыхъ дебютовъ хороша для васъ роль Тверскаго Князя М. В. Скопина Шуйскаго—въ трагедіи г. Кукольника, Фрица—а если вы увѣрены къ себѣ, что можете быть въ комедіи, то изберите по своему усмотрѣнію комическую роль.

«На счетъ жалованья, или содержанія не беспокоитесь, это мое дѣло, я буду ходатайствовать и надѣюсь на успѣхъ. Теперь скажу вамъ открыто, что и сначала сомнѣвался въ васъ, я думалъ, что по какому нибудь случаю вы рѣшаетесь на перемѣну службы, но теперь, зная, что вы истинно по душевному плечію хотите быть драматическимъ актеромъ, я радъ и мнѣ пріятно будетъ поставить на сцену хорошаго актера.»

Каждое его слово пливало въ мою душу: я какъ-то, съ каждымъ словомъ вырастая, такое поощреніе было удивительно для меня и для моего желанія.

Когда я ему сказалъ, что я боюсь только того, что вставъ съ нимъ на сценѣ въ роли Тверскаго, я не выхоу сильного голоса для тѣхъ монологовъ, гдѣ я онъ самъ долженъ повышать свой голосъ, то на это онъ засмѣялся и отвѣтилъ: не беспокоитесь, безъ васъ у насъ много крикуновъ безъ толку; но вашего голоса достаточно. нужна игра отъ души, нужно выраженіе лица, и тогда вы шеютомъ наведете страхъ; для примѣра, я рекомендую вамъ актера Максимова старшаго, онъ прекрасный и истинный актеръ, съ нимъ пріятно быть на сценѣ, не то что съ другими, которые не выучивъ своей роли врутъ и мѣшаютъ мнѣ. Вы, конечно, замѣтили, что я подтверждаю твердо свои роли отъ слова до слова, и потому желаю, чтобы и тѣ, которые становятся со мной на одну доску, знали свои роли, т. е. хотя бы прочитывали правильно слова, не прибавляя, не убавляя, а особенно окончательный реплику, послѣ чего упродолжится мнѣ начинать. Это портитъ всю сцену. А кстати, видѣли ли вы А. М. Максимова въ роли князя Скопина-Шуйскаго? онъ прекрасно выполняетъ ее. (Я сказалъ, что видѣлъ нѣсколько разъ), — такъ вы знаете, что мнѣ приходится два раза носить князя по сценѣ; кажется, вы не тяжелы и я слажу съ вами.

Вотъ до какой степени онъ былъ внимателенъ — потому сказалъ, что онъ любитъ А. Максимова и увѣренъ, что тотъ даѣко пойдетъ; — какъ сбылись слова В. А., это извѣстно публикѣ.

В. А. до такой степени былъ строгъ въ исполненіи ролей, что готовъ былъ остановить сцену, если предъидущій монологъ кончилъ не такъ, т. е. не тѣми словами, и этому и самъ былъ свидѣтелемъ. Въ одной трагедіи, гдѣ В. А. слушая ошибочное чтеніе одной актрисы, не могъ чтобъ не усмѣхнуться перелая публикѣ и молчалъ до тѣхъ поръ, пока уже еуфлеръ принужденъ былъ прегромко прочесть ей реплику, тогда только онъ началъ свой монологъ. Еще не

не забуду разсказа Ив. Сел. Сибирякова о самомъ себѣ: въ случаѣ, если какой нибудь актеръ, конечно, въ маленькихъ роляхъ, не являлся къ спектаклю, Сибиряковъ, какъ еуфлеръ, выходилъ за него на сцену. Случилось въ одной трагедіи, что онъ тоже взялся выдти за друга въ роли посла, когда В. А. игралъ роль царя; (надо замѣтить, піеса была писана стихами), Ив. Селивановичъ забылъ послѣдніе стихи своего монолога; припомнилъ смыслъ послѣдняго стиха, онъ присочинилъ самъ, а именно: *Что повелѣши, о юсударь!* В. А. обернулся къ нему и хладнокровно прошепталъ *хорошенько учить свои роли.* Сибиряковъ испугался, видя что сцена остановилась. — сдѣлать нѣсколько шаговъ впередъ, чтобъ быть ближе къ еуфлеру, который и передавалъ ему реплику, а за тѣмъ В. А. началъ свою рѣчь. Послѣ онъ сказалъ г. Сибирякову: и бы все молчалъ, такъ что спустился бы занавѣсъ и публика видѣла бы, что ты виноватъ; а ты не сунулъ, не зналъ роли, сочинилъ свои стихи, на которые не только я, но и всякій актеръ не обязанъ отвѣчать. Ив. Сел. Сибиряковъ уважалъ и любилъ его, такъ что сдѣла въ еуфлерской, увѣренной въ твердости выученной В. А. роли, любовался его игрою, забывалъ иногда пересчитывать піесу въ случаѣ остановки... и когда разъ ему замѣтилъ В. А., что онъ очень душно дѣлается, не слѣдъ за ролью, то Сибиряковъ отвѣтилъ: вы уже виноваты сами, что заекаете стараго еуфлера своего игрою. «Да, ты увѣренъ, что я всегда знаю твердо свою роль, по это не резонъ, я могу также и ошибиться.»

Когда я выучилъ роль Фрица, то пошелъ къ В. А. Каратыгину; онъ распранивалъ меня подробно, какіи сцены я нахожу для себя трудными и между прочимъ спросилъ: даю ли вы видѣли меня въ этой роли? Я отвѣтилъ, что нѣтъ писемъ, назалъ, потому что послѣ его, Фрица играли другіе актеры.

Въ такомъ случаѣ я попрошу Дирекцію нѣмѣ возобновить эту піесу и буду играть роль Фрица; вы оспривительно будете въ театрѣ, посмотрите мое выполненіе роли и сравните себя, для васъ это будетъ лучшее руководство.

И что же? черезъ нѣсколько дней И. А. игралъ въ послѣдній разъ роль Фрица для меня, ученика. Вотъ кинѣ онъ, былъ артистъ! во время этого спектакля публики было мало, потому что піеса старая, всѣмъ извѣстная; но В. А. игралъ такъ, какъ только можетъ играть истинный и знаменитый артистъ.

Судьбѣ угодно было остановить меня въ то время, когда я приготовился къ экзамену. Я сильно простудился и былъ такъ тяжело боленъ, что мнѣ случай и по совету врачей отправился въ Западную губернію а не былъ въ Петербургѣ. Мое желаніе поступить на сцену не сбылось.

Къ душевному моему прискорбію, мнѣ не удалось даже проводить на кладбище прахъ любимаго и уважаемаго мною В. А. Похороны были въ тотъ день, когда меня не было въ Петербургѣ; но когда я возвратился въ столицу и узналъ, что недавно похоронили великаго артиста, то я глубоко былъ тронутъ этой внезапной утратой, оспротивлей надолго русскую сцену.

АВТОГРАФЫ МУЗЫКАНТОВЪ

ВЪ ИМПЕРАТОРСКОЙ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКѢ.

(Извлечение изъ статьи третьей и послѣдней г. Стасова, начатаго въ декабрьской книгѣ Отеч. Записокъ).

XIV. Вейглъ (Joseph Weigl. 1766 — 1846). Биографы Вейгла знаютъ очень мало подробностей о его жизни, несмотря на то, что цѣлый періодъ оперной музыки въ Германіи, въ первой четверти настоящаго столѣтія, тѣсно связанъ съ его именемъ. Онъ первый ввелъ въ нѣмецкую оперу тотъ характеръ буржуазности, чувствительности, сантиментальности, слезливости, а вмѣстѣ съ тѣмъ и народности, которой внесъ нѣмецкую драму и заставилъ полюбить, въ концѣ XVIII столѣтія, Лессингъ; но несмотря на фальшивость его направленія, нынче уже почти совсѣмъ исчезнувшую, Вейглъ, безспорно, принадлежитъ къ числу важныхъ историческихъ дѣятелей Германіи. Онъ, въ нѣкоторой степени, необходимъ былъ, какъ непрежній предшественникъ, для возможности появленія самого Вебера.

Письмо его къ веймарскому придворному капельмейстеру Мюллеру, писанное изъ Вѣны 11 сентября 1817 года (изъ коллекціи Бора), заключаетъ многія біографическія подробности, которыхъ не находится ни въ одномъ его жизнеописаніи.

«Почтеннѣйшій господинъ капельмейстеръ и добрый другъ! Я исправно получилъ ваше почтенное письмо отъ 27 августа и тотчасъ послѣдовалъ вашему дружескому совету обратиться къ его превосходительству (*впрямую интенданту веймарской Оперы*). Письмо пойдеть на дѣляхъ и теперь-то прошу васъ постараться обо мнѣ. При этой okazji я тоже спрашивалъ, намѣревается ли интенданство поставить мою оперу «Петръ-Великій» и мою будущую большую оперу «Даніилъ». Я въ самомъ дѣлѣ не могу скрыть отъ васъ, что въ это фатальное время я принужденъ какъ нибудь посредствомъ труда улаживать свои дѣла. Ваша дружба навсегда останется мнѣ памятна и я искренно желаю имѣть когда нибудь случай узнать васъ лично и обилить. Быть можетъ, къ этому возможность представится въ Карлсбадѣ, гдѣ я непрежнно долженъ побывать для своего здоровья. Свидѣтельствую вамъ совершенное мое почтеніе, остаюсь

«вашъ преланный другъ и покорнѣйшій слуга

«Иос. Вейглъ».

Про оперу «Даніилъ» ничего не говорятъ біографы Вейгла, и мы не знаемъ, была ли она кончена и дана на сценѣ. Но еще важнѣе въ этомъ письмѣ свѣдѣніе о нуждѣ, въ которой находился Вейглъ. Грустно подумать, что и онъ не спасся отъ этого всеобщаго бича, несмотря на таланты, на огромную репутацию, на довольно долгую моду, несмотря на упорный, прилежный трудъ (оперы его и церковныя пѣсни очень многочисленны), несмотря, наконецъ, на замѣчательный капельмейстерскій талантъ его, о которомъ говоритъ Карлъ-Марія Веберъ (написавшій хотя краткую, но лучшую характеристику Вейгла). Неужели же въ са-

момъ дѣлѣ надобно непременно быть бездарнымъ, или, по крайней мѣрѣ, имѣть очень мало таланта для того, чтобы не прожить всю жизнь въ нуждѣ?

XV. Веберъ. (Carl-Maria von-Weber. 1786 — 1826). Между автографами Императорской Публичной Библіотеки автографы Вебера занимаютъ до сихъ поръ первое мѣсто; ничьи другіе автографы не могутъ съ ними сравниться по важности. Прочіе великіе даже авторы имѣютъ здѣсь до сихъ поръ представителями только отрывки, или сочиненія не первоепенной важности, сочиненія, непринадлежащія къ числу самыхъ значительныхъ созданій ихъ; Веберъ же имѣетъ своимъ представителемъ въ нашей Публичной Библіотекѣ полную, его рукою написанную партитуру Оберона, одного изъ знаменитѣйшихъ произведеній драматической музыки. Партитура эта была поднесена Государю Императору Максому Веберомъ, сыномъ композитора, въ 1855 году и тогда же передана для храненія въ Императорскую Публичную Библіотеку.

Описание этого драгоценнѣйшаго автографа было уже сдѣлано годъ назадъ, А. Н. Сѣровымъ, въ «Journal de St.-Petersbourg» (1855 № 854, 16 ноября), и такъ какъ это описаніе составлено очень тщательно и вѣрно, то мы приведемъ здѣсь въ его самыя существенныя мѣста.

Партитура написана на довольно толстой бумагѣ, нѣсколько пожелтѣвшей отъ времени, малаго поперечнаго формата. Въ ней 219 страницъ: этого покажется мало для современной трехактной оперы, съ большими ансамблями и большимъ, иногда двойнымъ оркестромъ; но небольшое число страницъ объясняется сжатымъ почеркомъ Вебера (отъ 10 до 20 тактовъ на страницу) и короткостью бѣльшей части нумеровъ.

«Почеркъ Вебера, хотя мелокъ и сжатъ, но совершенно разборчивъ и даже красивъ, несмотря на быстроту писанія.

«Названія оркестрныхъ инструментовъ и прочихъ техническихъ подробностей написаны хорошо по итальянски (кромя нѣкоторыхъ описокъ и также небольшихъ погрѣшностей, зависящихъ отъ нѣмецкаго выговора, напримеръ, одинъ разъ написано *sul bacio* вмѣсто *sul palco*). Текстъ для пѣнія, сценическое дѣйствіе и разговоръ въ мелодрамѣ написаны рукою самого Вебера по-английски безъ малѣйшей ошибки. Но одно то странно, что имя героини, по Виланду *Rezia*, вездѣ написано у Вебера *Reiza*.

«Вся партитура написана рукою Вебера на-чисто, безъ поправокъ. Даже случайныя описки всѣ тщательно исправлены имъ самимъ.

«Порядокъ партій слѣдующій, начиная сверху: флейты, гобои, клареты, валторны (одна или двѣ пары, иногда *Corno solo*), фаготы, трюмпы, тромбоны, литавры (турецкая музыка, *banda*, встрѣчающаяся во многихъ нумерахъ, вездѣ поставлена на одной или на нѣсколькихъ строчкахъ по сѣмъ литаврамъ), потомъ голоса и наконецъ струнный оркестръ. Такимъ образомъ Веберъ слѣдовалъ нѣмецкому партитурному порядку, который одинъ рационаленъ, между тѣмъ, какъ даже въ наше время можно встрѣтить партитуры, расположенныя по итальянской рутинѣ, то есть такъ, что скрип-

*) «Hinterlassene Schriften von C. M. von Weber,» T. III, S. 408 (Zweite Ausgabe 1850).

жи в альты отдѣлены отъ виолончелей и контрбасовъ и поставлены наверху страницы, выше флейтъ, что неудобно для чтенія и визюгично.

Въ концѣ увертюры написано: «Vollendet London den 9 April 1826, vormittags $\frac{3}{4}$ auf 11 Uhr, und somit die ganze Oper Oberon» (кончена въ Лондонѣ, 9 апрѣля 1826, утромъ въ $\frac{3}{4}$ одиннадцатаго, и съ нею вся опера Оверонъ *). И, какъ скромный человѣкъ и добрый католикъ, онъ прибавляетъ: *Soli Deo gloria*.

Время окончанія разныхъ частей оперы также обозначено во многихъ мѣстахъ партитуры. Въ концѣ первого нумера (*Elfenchor*), Веберъ написалъ: конченъ 11 сентября 1825, въ Козельскомъ Саду (близъ Дрездена); послѣ 4 нумера: «конченъ 11 ноября 1825, въ Дрезденѣ»; послѣ финала перваго акта: «конченъ ноября 1825, въ Дрезденѣ». Во второмъ актѣ нѣтъ никакихъ чиселъ. Въ третьемъ, они опять выставлены и доказываютъ, что, за исключеніемъ 21 нумера (*Chorus of dancing girls, slaves and Huon*), окончаніе этого въ Дрезденѣ, 25 января 1826, а всѣ остальные нумера этого акта написаны въ Лондонѣ, въ концѣ марта.

Увертюра окончена только за три дня до представленія. Такъ какъ при сочиненіи Веберъ нисколько не слѣдовалъ послѣдовательному порядку нумеровъ, то приходится сомнѣваться, что числа не подписаны подъ нумерами титратора акта, который всего интереснѣе и всего лучше во всей оперѣ, въ музыкальномъ отношеніи. Вѣроятно, онъ былъ сочиненъ въ Дрезденѣ, какъ и всѣ первый актъ.

Что касается содержанія оперы, я поставилъ себѣ долгомъ тщательно слѣдить оригинальный манускриптъ съ двумя партитурными копіями, изъ которыхъ одна принадлежитъ Императорской Театральной Дирекціи, а другая (очень исправная и очень излупая) знаменитому пианисту г. Гензельту, которому была подарена на память въ юности композитора, г-жею Каролиною Веберъ (послѣ уже упокоившейся), и который одолжилъ мнѣ свой экземпляръ. Въ сочинительныхъ мѣстахъ, и слѣдуетъ оригиналъ и обѣ копіи съ печатною фортепианною партитурою (*clavierauszug vom Componisten*). Различіе между оригиналомъ и копіями мало (Здѣсь г. Стасовъ указываетъ на нѣк. различія).

Кромѣ этой драгоценной партитуры, которая принадлежитъ къ числу величайшихъ сокровищъ нашей Публичной Библиотеки, въ коллекціи автографовъ этой послѣдней находится еще письмо Вебера къ Шихту, директору музыки въ Лейпцигѣ (съ которымъ мы встрѣчались уже два раза на страницахъ нашей статьи), отъ 30 мая 1818 года:

«Почтенный другъ мой! Когда два любителя музыки путешествуютъ для расширенія своихъ познаній, нельзя не послать ихъ къ вашему почтенному наставникъ Шихту, что и дѣлаю теперь, съ гг. Шредеромъ-Гейммонсомъ и Гюйо изъ Гамбурга въ Голландію, поручая ихъ вашему благосклонному приему и надеюсь отъ васъ прекрасныхъ случаевъ для того, чтобы напомнить себѣ вашей памяти, остаюсь, съ неизмѣнною искреннею дружбою

вашъ старый другъ

Карлъ Маріи фонъ-Веберъ».

*) Слѣдуетъ замѣтить, оперою окончена въ Дрезденѣ Карломъ Веберомъ, 9 апрѣля 1826.

Письмо это (изъ коллекціи графа Сухтеленъ) писано съ чрезвычайною торопливостію, съ такою быстротою, что съ трудомъ можно разбирать много словъ, и эта торопливость всего лучше свидѣтельствуемъ намъ о томъ, какъ въ это время Веберъ заваленъ былъ работою всякаго рода, какъ мало у него было времени. По поводу этого письма г. Стасовъ опровергаетъ Фетиса, который въ біографіи Вебера вадумалъ доказывать (т. VII стр. 526), что «по какимъ то неизвестнымъ причинамъ» Веберъ въ 1816 году отказался отъ мѣста капельмейстера при прагскомъ театрѣ и предпочелъ скитальческую жизнь и первобытное существованіе, безъ опредѣленныхъ занятій, по юности почтенному.

XVII. Россини (Giovacchino Rossini род. 1792). Два автографа Россини нашей коллекціи (изъ собранія графа Сухтеленъ), относятся къ самому блестящему и славному періоду жизни этого великаго человѣка — къ 1825 и 1827 (или 1829 *) году, времени директорства его въ Итальянской Парижской Оперѣ. Оба они писаны по итальянски: первый изъ нихъ — письмо отъ 2 февраля 1825 года къ virtuoso тенору театра Сан-Карло въ Неаполѣ, г. Чиччмарра, Россини пишетъ:

«Любезный другъ, письмо это вамъ передастъ княгиня Голицына. Я адресую ее къ вамъ для того, чтобы вы могли ей учиться пѣнію; она идетъ впередъ и, конечно, усовершенствуется при помощи нашихъ совѣтовъ».

«Вашъ другъ, Россини.»

Другой автографъ — записка къ г. Северино, режиссеру Итальянскаго театра, въ Парижѣ, посланная второпяхъ: «Любезный другъ, пожалуйста пошлите къ г. Дюпантисъ, чтобы въ афишѣ поставилъ на завтра, субботу — *L'italiana in Algeri*, а на вторникъ Семiramиду, и все это, кромѣ афишъ, напечатать въ газетахъ. Завтра уложимся. Мы очень ждемъ, что вы будете, но все приходитъ».

«Вашъ Дядя, Россини.»

Изъ обѣихъ таконическихъ записокъ этихъ не столько слышится художникъ, говорящій съ равнымъ себѣ, или, хотя бы даже и съ подчиненнымъ, сколько повелѣвающей властитель, деспотъ. И дѣйствительно, могъ ли быть таковыя дѣлатель и сибаритъ Россини, въ цвѣтѣ лѣтъ и таланта, изоль Парижа и всей Европы, еще недавно подарившій міру и завѣщавшій исторіи безсмертнаго своего «Семилетнему Цирюлиника», пригрозившій дѣлу парижской сценѣ не менѣе великаго и геніальнаго «Моисей» своего, въ мовѣ его видѣ? Поддержанный такою цѣлѣю пѣвцовъ-художниковъ, какая рѣзко можетъ встрѣтиться па какой бы то ни было сценѣ въ мірѣ, обожасмый баловнемъ, влюбленной въ его звуки публики, Россини могъ ли не быть деспотичъ? Не некая ли личность члвсте немного сводить съ ума, особенно въ пору самой горячѣй, пылкой молодости, въ пору лющагося нотомъ таланта? Россини

*) Правильный адресъ второй автографъ Россини, — письмо къ Северино не посылать обозначеній года и члвсто въ томъ отношеніи, такъ что можно прочесть: «Li di Ne (November) an - Liq Oca (Ottobre)». Но такъ какъ въ письмѣ мы видимъ, что этотъ члвкъ былъ измѣненъ, а по календарю двдцатилѣтнее юбиле (Россини былъ директоромъ Парижской Итальянской Оперы отъ 1823 до толького революціи 1830), то можно предположить, что онъ написанъ въ 1829, то мы и должны отвѣстъ адресъ автографу съ ономъ изъ этихъ двухъ годовъ.

родился съ гениемъ, деснога хоти и музыкальнаго и чуд-
новымъ гениемъ ожить надолго ояпипитъ весь мѣръ. Какъ не
скорбѣть иныче отъ сей думи, что прошла для Европы
эта пора чудеснаго ояпипенія, и что вмѣсто него наступила
на музыкѣ пора другаго ояпипенія, но таково, въ произве-
деніи котораго не участвуютъ болѣе, какъ въ эпоху царства
Россіи, ни красота, ни гений! Дай Богъ, чтобы когда ни-
будь еще росси́йская красота и росси́йская гениаль-
ность могли воротиться па землю, въ лицѣ новаго будуща-
го художника и снова могли бы уюпитъ послѣдующій мѣръ.

XVIII. Буальдѣ. François-Adrien Boieldieu. 1775—1834).

Письмо Буальдѣ, находящееся въ числѣ манускриптовъ
Публичной Библиотекы (изъ коллекціи графа Сухтевена), на-
писано въ 1830 году, какъ видно по штемпелю на парижской
городской почтѣ, и именно 2 ноября, какъ видно изъ на-
писанія самого Буальдѣ. Оно относится къ тому несчаст-
ному для знаменитаго композитора времени, когда вслѣдъ
за послѣднюю его оперою «Денъ нѣтъ» (1829) не вышло
почти никакого успѣха и причинившее своимъ наденіемъ
меленную смерть Буальдѣ наступила июльская революція
1830 года и лишила его значительной части его пенсіи, ко-
торую однако онъ существовалъ. Увлеченный въ своемъ
очень цѣлостивомъ самолюбіи, одолѣваемымъ смертельнымъ
болѣзнию, отъ которой не было ему спасенія, онъ долженъ
былъ, на старости лѣтъ, начать снова работать для того,
чтобы было ему чѣмъ жить. И это была печальная участь
знаменитаго, превосходнаго автора «Jean de Paris», «Ma-
tante Angèle» и «La Dame Blanche»! Одинокое твердое,
честное къ своему искусству не могла въ немъ измѣниться:
не смотря ни на какія обстоятельства, онъ стоило же
спокойно и твердо различать, что можно и чего не дол-
жно допускать искусство, что совѣстно, но что несовѣст-
но съ его строгимъ достоинствомъ, онъ оставался пре-
жнимъ непоколебимымъ художникомъ. «Милостивый государь
(пишетъ онъ въ нашемъ письмѣ своему мѣтретелю, или како-
му нибудь пѣвцу, или директору театра). Я сочинилъ ва-
шу арию на текстѣ, который вы мнѣ сначала дали, и не
могъ сочинять новой арии на новый текстъ. Повѣрьте, что
тутъ нѣтъ упрямства съ моей стороны: но когда ямо илеть
о сочиненіи, назначаемомъ для публлки, оно должно быть
достойно и публлки и автора. На мое произведеніе, такимъ
образомъ изложенное, осталось бы бѣтъ всякой силы и и
отказывалось отъ него, хотя и съ сожалѣніемъ. Я долженъ
также откровенно сказать вамъ, милостивый государь, что
я опасался бы всего болѣе слабости моей арии (ею и измѣ-
нить ея лучшую часть, refrain), потому что въ текстѣ слы-
шось мало интересныхъ мыслей, и такъ не одинъ я ду-
маю: и сообщаютъ вамъ, мнѣне хорошихъ, литераторовъ,
которымъ довѣрно. Подумайте, что сказать не представлятъ
ничего болѣе: тогда зачѣмъ же выбирать, такой сюжетъ?..
Я съ сожалѣніемъ говорю вамъ такъ откровенно, милостивый
государь, но вы илькорымъ образомъ принуждены
были къ тому, потому что, вѣдѣте, не вѣрите моей искрен-
ней готовности. Одинокое же, болѣе потерявъ времени на со-
чиненіе и пересочиненіе этихъ куплетовъ, чѣмъ на сочиненіе
какого нибудь цѣлаго опернаго финала. Это истинный прав-

да. И такъ, извините меня и считайте меня, несмотря на
на что

вашимъ преданнымъ слугою.

«Буальдѣ.»

Художникъ, способный къ такой строгости и благород-
ной неуступчивости, исполнители въ дѣлахъ искусства по-
среднъ несчастія и бѣдности, надѣленъ отъ природы харак-
теромъ высокосты и сильнымъ и, конечно, принадлежать
къ числу достойнѣйшихъ сыновъ искусства. Передъ та-
кимъ характеромъ съ благополучіемъ преклонится исто-
мство и исторія.

XIX. Мейербергъ (Giacomo Meyerbeer, род. 1794). Пись-
мо Мейерберга къ профессору Элерсу, принадлежащее Пуб-
личной Библиотекѣ, происходитъ изъ коллекціи Бара. Оно
написано въ интересную эпоху жизни этого композитора,
14 декабря 1832 года, то есть вскорѣ послѣ «Роберта» на-
чавшаго уже въ это время распространять по всей Европѣ
славу Мейерберга, но раньше «Гугенотовъ». Оно не содер-
житъ никакихъ особенно интересныхъ или характерныхъ
подробностей.

XX. Шпоръ (Louis Spohr, род. 1783). Въ біографіи
Шпора, Честисъ говоритъ, будто Шпоръ вѣдѣлъ въ Англію
въ 1840 году, по назъ нашего авографа (изъ коллекціи Бара),
мы узнаемъ, что это указаніе нѣвѣрно. Но, кромѣ того,
письмо Шпора интересно по многимъ другимъ отношеніяхъ,
хотя мы и не знаемъ, къ кому оно писано:

«Почтенный другъ и товарищъ, воротясь изъ путеше-
ствія въ Англію два года, я нахожу любезное пись-
мо ваше отъ 28 августа и спѣшу отвѣчать на него. Вы сдѣ-
лали мнѣ великую честь и удовольствіе, предложивъ Акаде-
деміи св. Цециліи въ Римѣ принять меня въ число ея чле-
новъ, и я приношу вамъ принятъ мою благодарность за до-
ставленіе мнѣ диплома на это званіе. Я послѣду отира-
вить къ секретарю этого общества мое благодарственное
письмо. Я прочелъ вамъ «Мѣтѣне» и прочія приложенія ва-
шего письма, и много радовался, что членомъ съ такимъ
значеніемъ и иномъ, какъ вы, не только возстаеъ рево-
люторомъ противъ отсталого и вреднаго устройства париж-
ской музыкальной школы; но еще объявляетъ энергиче-
скую войну совершенному одинокію современной музыки.
Если это означеніе пошло уже такъ далеко, что скоро дол-
жно послѣдовать обращеніе къ естественности, то, конечно,
ваша рѣчь приближать и поторошить этотъ шагъ. И такъ, я
ожидая подробнаго отчета, который нашъ секретарь от-
дастъ о вашемъ трактатѣ въ нашемъ «ежегодникѣ».

Съ совершеннымъ почтеніемъ и преданностью

вашъ Луи Шпоръ.»

Шпоръ, знаменитый основатель современной скрипич-
ной школы, одинъ изъ воспитателей гонимаго многочисленнаго
музыкальнаго поколѣнія, композиторъ многихъ замѣча-
тельныхъ оперъ, симфоній и ораторій, отличающихся серьез-
ностью и строгостью направленія, наконецъ одинъ изъ луч-
шихъ камермейстеровъ нашего времени, не могъ, конечно,
видѣть безъ глубокой горести и безъ искренней вражды
того направленія музыкальнаго, которое въ грядущихъ гѣ-
дахъ овладѣло всею Европою: французско-никопейскій ша-

башь, о которомъ говорилъ послѣ «В. Тезя» Россени, и который былъ одоженъ своимъ существованіемъ въ особенностяхъ Мейерберу и комп., и итальянское отставное, славакозвучное рококо въ лицѣ Беллини и Доницетти — должны были повернуть все внутренности у строгого, честнаго вѣнца. Ему было, конечно, противно смотрѣть на пошлыхъ, недостойныхъ, изловыхъ вѣтровой и фривольной публичности, и одно утѣшеніе ему оставалось — надежда на лучшее будущее.

(Окончаніе въ слѣдующемъ номерѣ).

МУЗЫКАНТЫ ВРЕМЕНЪ ИМПЕРІИ.

II.

Одну изъ самыхъ замѣчательныхъ особенностей общественнаго характера французовъ составляетъ способность ихъ бесѣдовать занимательно и умно. Уже два века тому назадъ, въ парижскихъ гостиницахъ начали развиваться вкусъ и сознание самыхъ изысканныхъ тонкостей искусства и поэзии. Разговоръ сдѣлался самымъ сильнымъ вспомогательнымъ средствомъ развитія идей; то серьезный, то легкий и сатирический, онъ дѣлательно смягчалъ нравы, развивалъ умы, выставилъ впередъ истинные таланты, поразжалъ сѣхонитъ питрпгуюющія посредственности, вводилъ въ житейскія отношенія изящество и пріятность. Первая литературная и музыкальная свѣтила прошедшаго времени выросли въ кружкахъ аристократическаго и богатства. Эти собранія, составлявшіеся изъ высшихъ особъ французскаго общества, долгое время были привилегією произносить окончательный судъ надъ писателями, композиторами и виртуозами и никто изъ нихъ не считалъ своего успеха полнымъ, пока не получалъ отъ этихъ оракуловъ вкуса права на званіе таланта или гения.

Смуты революціи прекратили на время эти собранія лучшихъ французскихъ умовъ. Во время Директоріи гостиницы открылись снова, но прежняго блеска достигли онѣ только во времена Консулата и Имперіи.

Послѣ тяжкихъ политическихъ волненій воцарилось спокойствіе и все какъ будто ожилъ. Свѣтское общество снова предалося удовольствіямъ со всею живостью и энергією, которыми составилось естественное послѣдствіе довременныхъ и тяжелыхъ лишеній. Повсюду начались праздники и балы. Стрѣлы къ комфорту, предавні узла и вкуса снова наполнили при первыхъ признакахъ порядка и безопасности. Тонкая и умная бѣсѣда, на время изгнанная изъ отечества, снова пришла парижскимъ собраніямъ ихъ одушевленіе и интересъ. Салоны Франсуа де Нёшато, госпожи Сталь, Луизаи Бонапарте, Императрицы Жозефины, Королевы Гартеншай и проч., сдѣлались тогда мѣстою сходки всѣхъ замѣчательныхъ представителей аристократіи, литературы и искусства.

Мнѣ часто приходится говорить объ этихъ собраніяхъ и особенно о салонѣ г-жи Сталь, который, несмотря на свой оппозиціонный оттѣнокъ, все-таки можетъ считаться самымъ замѣчательнымъ изъ нихъ. Въ этомъ-то салонѣ мнѣ удалось видѣть обитца нѣку изъ наиболее характер-

стическихъ физиономій прежняго Двора, графа Моргазъ, прекраснаго семидесятилѣтняго старика, вполнѣ сохранившаго жаръ и веселость своей блестящей молодости. Графъ Моргазъ былъ совершенный образецъ вѣломости старыхъ временъ. Онъ любилъ искусство и артистовъ; его неистощимая память хранила въ себѣ множество интересныхъ подробностей разныхъ происшествій. Онъ былъ близокъ съ болѣею частью знаменитостей прошедшаго столѣтія и могъ на прочіихъ съ Вольтеромъ, который посвятилъ ему много прекрасныхъ стихотвореній, и графѣ, хранилъ ихъ у себя какъ какую нибудь драгоценность. Графъ Моргазъ былъ однимъ изъ самыхъ ровнѣстныхъ и умиротворенныхъ посѣтителей стараго опернаго фойе. Онъ принималъ дѣлательное участіе въ борьбѣ партій по случаю дебютовъ г-жи Салле и Камарго; онъ съ честью участвовалъ въ войнѣ Гугенотовъ и Пиччиннотовъ. По этому поводу онъ разсказалъ намъ одинъ анекдотъ, который показывается, что прежніе великіе артисты были чужды мелочной зависти, такъ часто встрѣчающейся въ пылншемъ музыкальномъ мірѣ.

Попробуемъ разсказать анекдотъ сюжета самого графа Моргазъ. Пиччинни писалъ музыку къ оперѣ *Polando*, либрето которой написалъ Мармонтелли, значительно измѣнивъ прежній трудъ Кини. Поэты и композиторы старались придать сюжету формы и размѣры, соответственные требованіямъ новѣйшей лирической сцены. Гугукъ узналъ объ этомъ обстоятельстве и не выказалъ ни малѣйшаго неудовольствія, хотя и занималъ очинченіемъ, совершенно похожимъ на названію и сюжету. Утѣренный въ томъ, что музыка его соперника, написанная на либрето, которое лучше тѣмъ его, по справедливости будетъ имѣть предпочтеніе, онъ потянулся къ бросилъ въ огонь свою почти уже конченную партитуру.

Друзья Гугука энергически возстали противъ того, что назалось имъ безумствомъ.

— Зачѣмъ, говорили они, вы отказываетесь отъ выгодъ труда, который можетъ увеличить вашу славу и ваше состояніе.

— Мнѣ до этого нѣтъ дѣла, отвѣчалъ Гугукъ.

— Но что скажете вы, если *Polando* Пиччинни упадетъ при первомъ же представленіи?

— Я буду объ этомъ искренно сожалѣть.

— Ну, а если онъ будетъ имѣть блестящій успѣхъ?

— Тогда я снова возьмусь за трудъ и обработаю сюжетъ по своему.

Этотъ анекдотъ обрисовываетъ характеръ Гугука,

Изъ числа постоянныхъ посѣтителей салоновъ Луизаи Бонапарте и упомяну о Виконтѣ де Сенюрѣ, человѣкѣ очень умномъ, который, отчасти одинъ, отчасти въ сотрудничествѣ съ другими, сочинилъ довольно много водевилей, комическихъ оперъ и очаровательныхъ пьесъ. Виконтъ де Сенюръ обладалъ многими блестящими качествами, къ которымъ, однако присоединялось нѣсколько жгншихъ сторонъ. Онъ постоянно носилъ энциклрической костюмъ времени Директоріи и старательно придерживался машин по произносить буквы г. Въ гостиницахъ и въ оперномъ фойе онъ непременно встрѣчалъ васъ фразою:

Вон-жоу, mon ché, comment vous potez-vous?

Такая страсть, подвергла его иногда довольно ёдким насмешкам; особенно лаясь передразнивала его очаровательно. Впрочемъ отвѣты его, всегда остроумные и всегда сказанные кстат, обыкновенно превращали насмешки въ дружбу.

И такие часто внабѣсы съ Госсексомъ, самыми любезными старичкомъ, какого мнѣ удавалось встрѣчать. Впрочемъ своей догворременной жизни онъ имѣлъ случаи видѣть и знать многохъ замѣчательныхъ музыкантовъ и потому многое могъ про нихъ разсказать.

Однажды я спросилъ его, знаетъ ли онъ Саккини.

— Безъ сомнѣній, отвѣчалъ онъ; я даже былъ на первомъ представленіи *Эдипа*.

И гдѣ-то за тѣмъ, вотъ что онъ разсказалъ мнѣ:

— При первомъ представленіи *Эдипа* зала не только была полна, но даже всѣ входы были заняты зрителями. Всѣ зрители раздѣлились на двѣ равно ожесточенныя партіи: одна рукоплескала съ какими-то отчаянными интуазимами, другая столь же яростно старалась свистать. Проходя по коридору, Саккини увидалъ одного толстаго и высокаго человѣка, который, прислонясь къ перекладью, съ ожесточеніемъ трубилъ въ охотничій рогъ... да трубя такъ, что могъ оглушить самого себя. Саккини пошелъ къ нему и сказалъ:

— Вамъ, милостивый государь, очень плохо на вашемъ мѣстѣ; здѣсь никто не слышитъ вашего свистка и притомъ вы сами не слышите того, что хотите осветать.

Господинъ съ удивленіемъ посмотрѣлъ на композитора и прекратилъ на время свой дьявольскій свистъ.

— Не другъ ли вы автора, спросилъ онъ наконецъ.

— Еще лучше, чѣмъ другъ; я самъ авторъ оперы.

— Вы авторъ?

— Ну да, я авторъ пьесы и если вы только желаете сдѣлать мнѣ честь и занять мѣсто въ моей ложѣ, то я къ счастью могу вамъ его предложить. Пойдите, вы будете на виду, будете слыть и по совѣсти будете имѣть возможность свистать. Кто слышалъ когда нибудь о свисткѣ въ коридорѣ?... Пойдите же; я позволю вамъ освистать, что вамъ угодно, и даже мои любимыя части оперы.

Господинъ съ охотничьимъ рогомъ ушелъ, не зная куда, но вѣрно то, что онъ пересталъ свистать.

Госсексъ видѣлъ своими глазами различныя фазы французской революціи и лично зналъ главныхъ актеровъ этой огромной драмы.—Однажды, въ Мальмезонѣ, онъ въ высшей степени возбудилъ наше вниманіе, разсказавъ о чтеніи одной политической оперы въ салонѣ Робеспьера и такъ какъ эти послѣдніе слова заставили слушателей улынуться, то онъ прибавилъ:

— Гусиода, не удивляйтесь. Любовь къ литературѣ и къ искусству никогда волиѣ не исчезала во Франціи. Мы собирались въ изысканныхъ гостиницахъ даже во времена Ужаса; мы и тогда находили время заниматься произведеніями ума. Итакъ, я продолжалъ разсказъ: Однажды Камилла Демуленъ читалъ въ гостиницѣ Робеспьера либрето политической оперы подъ названіемъ: *Эмилъ или отожженная*

невинности. Въ число важнѣйшихъ членовъ литературнаго ареопага, засѣдавшаго у знаменитаго диктатора, были — Тамень, Бареръ, Камбасересъ, Лансъ, Талья и Шенье.— Молодая дѣвушка живетъ, счастливо и спокойно въ своей деревнѣ; какой-то молодой человѣкъ соблазняетъ и потомъ безсовѣстно бросаетъ ее—вотъ тема, развѣталъ Демуленъ. Соблазнитель—образецъ безразвѣстности, молодой дѣвушки — типъ невинности и чистоты. Больше всего поразило меня философскій тонъ, сочиненіа: ни Теокрысъ ни Виргиній не писали съ такими преступными одушевленіемъ. Какого рѣзкѣй контрастъ между этою пасторальною драмою и большинствомъ лицъ, жадно слѣдившихъ за всѣми ея переломами!

— Демуленъ и его друзья, продолжалъ Госсексъ, просили меня написать музыку къ этому либрето. Я даже началъ ее, но искорѣ обстоятельство дали другое направленіе моимъ трудамъ. Я могъ бы прожить тысячу лѣтъ и все-таки никогда бы не забылъ этого собранія жестокихъ людей, которые слушали тогда произведеніе искусства и улыбаясь, когда одинъ изъ нихъ краснорѣчиво говорилъ имъ о восходѣ солнца, о типичѣ полей, объ очарованіяхъ добродѣтели.... Можно ли вообразить болѣе любопытное зрѣлище, болѣе удивительное сблженіе противоположностей?

ЗАМѢЧАТЕЛЬНЫЯ ЖЕНЩИНЫ.

Г-ЖА МОПЕНЬ (M^{lle} MAUPIN).

Характеръ и карьера пѣвицы, или которой паходится въ заглавіи нашего разсказа, представляютъ черты, достойныя самаго любопытнаго романа. Женщина, которая пѣла, какъ сирѣна, ѣздила какъ кавалеристъ, была отчаяннымъ дуэистомъ, соединила уми съ ангельскою красотою лица—такая женщина безъ сомнѣнія представляетъ одну изъ самыхъ интересныхъ личностей, упоминаемыхъ въ исторіи искусства.

Она соединяетъ въ себѣ самыя разнообразныя черты, самыя несовмѣстимыя странности. Съ перваго взгляда вы болѣе удивлены, чѣмъ очарованы, влкомъ этого полумущины съ повелительнымъ голосомъ, рѣзкимъ манеромъ, рукою быстрою и вѣрною, по пологамъ вдругъ неожиданно смягчаются предъ вами эти угрожающіе взгляды, жестоко падающій голосъ принимаетъ самый пріятный и очаровательный отбѣнокъ женственности, на губахъ является невыразимо-примлекательная улыбка, — однимъ словомъ вы видите женщину со всею граціею, ердюю ея полу, женщину проткую и пѣвную. Вотъ метаморфоза, превращающая всѣ вымыслы миологіи древнихъ.

Г-жа Мопень не разъ возбуждала и окривляла воображеніе романтиковъ и глѣзочисленъ. Ей приписывали всевозможныя множество прѣислеченій, очень оригинальныхъ, очень остроумно придуманныхъ, но, замѣйте, все-таки придуманныхъ или такихъ, которыя хотя и основаны на фактахъ, но очевидно имѣютъ характеръ преувеличенія. Въ настоящемъ случаѣ мы должны сдѣлать строгій выборъ изъ всего, что объ ней говорили и писали.

Г-жа Мопень была дочь секретаря графа д'Армьяна, по имени Добины и родилась въ 1673 году. Ее очень рано выдали замужъ; впоследствии мужъ ея получилъ порученіе ѣхать въ провинцію для сбора податей и не взялъ съ собою. Оставшись одна, г-жа Мопень познакомились съ учителемъ фехтованія г. Севаромъ, который выучилъ ее фехтовать а потомъ, влюбившись въ нее, увезъ въ Марсели, гдѣ они оба вступили въ число пѣвцовъ тамошней оперы.

Г-жа Мопень обладала отъ природы прекраснымъ и симпатическимъ голосомъ, который не былъ усовершенствованъ никакою методою, никакимъ правильнымъ обученіемъ, такъ что молодая пѣвица всегда терпѣла отъ недостатка музыкальнаго образованія. Впрочемъ такой недостатокъ выкупался у нея натуральною и выразительною игрою, вѣрнымъ пониманіемъ ролей и большою гибкостью таланта, позволявшею ей съ одинаковымъ успѣхомъ исполнять какъ серьезные такъ и комическіе роли.

Произведенія Люлли были въ то время все еще въ большомъ ходу и пользовались значительною популярностью; г-жа Мопень усердно занялась ролями этихъ произведеній и все время пребыванія въ Марсели была самымъ блестящимъ успѣхъ.

Тутъ случилось съ нею одно очень страшное и даже нѣсколько соблазнительное приключеніе, о которомъ мы не будемъ говорить: г-жа Мопень должна была оставить городъ. Нѣсколько времени спустя, по какому-то необъяснимому капризу она рѣшилась удалиться въ монастырь, однако не прошло и пятинадцати дней, какъ она тамъ соскучилась и снова вздумала вернуться въ міръ. Но какъ же обманути, бѣгство монахинь и настоятельница? Вотъ что придумала наша героиня: однажды ночью она подошла къ монастырю и пользуясь безпорядкомъ бѣжала въ Парижъ.

Прибывъ въ столицу Франціи, Мопень вступила на сцену Опернаго театра въ 1695 году. При первомъ ея дебютѣ въ роли Памелы въ оперѣ *Казимъ*, публика восторженно рукоплескала молодой артисткѣ; съ тѣхъ поръ она съ успѣхомъ пѣла въ операхъ *Atys*, *Psyché*, *Armide* и проч. Подъ вліяніемъ ея пѣканія и блестящаго таланта, репертуаръ Люлли принялъ совершенно новый видъ: она стала придавать интересъ и жизнь его частенько безжизненнымъ твореніямъ и возбуждала воспоминаніе той реформы, которая должна была совершиться на изумлен. Оперномъ театръ.

Когда въ 1698 году, г-жа Ринца оставила театръ, Мопень стала занимать первыя роли вмѣстѣ съ г-жамъ Дематенъ и Моро и даже иногда затмивъ собою этихъ двухъ пѣвицъ. Къ этому-то времени относятся нѣсколько анекдотовъ, которые хорошо показываютъ нѣкоторыя рѣзкія стороны характера нашей пѣвицы.

Г-жа Мопень очень часто надѣвала мужской костюмъ, когда хотѣла позабавиться или отомстить за себя или за другихъ. Одна изъ ея сеставивцевъ, по имени Дюмениль, обидѣлъ ее; пѣвица надѣла мужской костюмъ и пошла вечеромъ на площадь Пюблѣ, чтобы встрѣтить тамъ своего

обидчика и вызвать его на дуэль; тотъ отказался и тогда она прибила его тростью и отпила табакерку и часы.

На слѣдующій день Дюмениль разсказалъ товарищамъ о своемъ приключеніи, разумѣется выставивъ съ хорошей стороны свое низкое поведеніе.

— Вообразите, господа, говорилъ Дюмениль, вчера на площади Пюблѣ на меня напало трое здоровенныхъ пего-девъ, изъ которыхъ одинъ имѣлъ въ рукѣ пистолетъ и угрожалъ разозвонить мнѣ голову. Обезоружить его, поваливъ на землю и уничтожить—потребовалось всего нѣсколь-ко секундъ; другіе, вѣдя, что я не трусъ, очень благодарно пустились бѣжать.

Г-жа Мопень дала Дюменилью высказаться и потомъ съ превтѣреніемъ сказала ему:

«Ты лжешь, Дюмениль; ты трусъ; на тебя напало не трое; я одна сыграла съ тобою всю штуку а въ доказательство вотъ тебѣ твои табакерка и часы».

Въ другой разъ, на правлорномъ балѣ, Мопень, переодѣтая въ мужское платье, сказала нѣсколько неприличностей одной молодой дамѣ. Другія этой дамы потребовали объясненія; пѣвица тотчасъ же вышла изъ залы, обважала пинару и убѣла всѣхъ промахъ. Потомъ она хладнокровно вернулась на балъ — ей выросили прищипы. Злѣе анекдотъ разсказанъ у г. Фетуса въ его *Біографіи музыкантовъ*.

(Продолженіе въ слѣдующемъ номерѣ).

ИНОСТРАННЫЙ ВѢСТНИКЪ.

Никогда еще Лирическій театръ въ Парижѣ не былъ въ такомъ цвѣтущемъ состояніи, какъ подъ управленіемъ г. Карвалло. Три оперы особенно имѣли блистательный успѣхъ на этомъ театрѣ: *Fanchonette*, выдержавшая 160 представленій, *Les dragons de Villars* и наконецъ новая опера молодого композитора Виктора Массе: *La reine Topaze*, затмившая своимъ успѣхомъ предыдущія. Партитура Виктора Массе, уже известнаго двумя прекрасными операми: *Galathée*, и *les noces de Jeannette*, написана съ знаніемъ дѣла; въ ней разсыпано множество очаровательныхъ и грандіозныхъ мелодій. Главную роль *Топазы* занимаетъ г-жа Карвалло и особенно привлекъ въ восторгъ публику во 2 актѣ удивительный исполненіи *Венеціанскаго карнавала*. Вотъ чѣзеса, который Пигшинъ вѣдалъ имѣть смѣлостью, г-жа Карвалло передаетъ голозомъ безъ малѣйшаго усилія и усталости и охотно повторяетъ все по требованію восторженной публики, которая не можетъ наслушаться несравненной пѣвицы. Либретто написано гг. Лакруа и Лешюмъ Батто; декоранъ и костюмы превосходны, однимъ словомъ, опера поставлена съ необыкновеннымъ великолѣпіемъ, и обильные директору продолжительные и обильные сборы. Въ *reine Topaze* партію тенора исполняютъ съ успѣхомъ г. Монжозъ, когда-то игравшій на нашей французской сценѣ.

Поговариваютъ, что знаменитый теноръ Дюро, голосъ котораго недавно измѣнился въ баритонъ, ангажированъ на Лирическій театръ, но это вѣстие еще не совсемъ достоверно. — Итальянская Опера даетъ въ скоромъ времени *Ри-*

юлетто, въ которомъ будутъ пѣть: Марио, Корси, Альбо-ни и Френселини. России окончателью поспѣлся въ Парижъ, во и слышать ничего не хочетъ о музыкѣ. Недавно въ Баденъ, въ театрѣ, гдѣ играла французская труппа, собралось самое взбѣренное общество, въ томъ числѣ и России. Спектакль начался увертюрою изъ Вильгельма Теля. Про первые звуки этого безсмертнаго произведенія герцогиня Кембриджская и дамы ея свѣты встали и обратились съ нѣмыми припѣтственіемъ къ гениальному композитору: всѣ зрители невольно подставляли этому примѣру и стои прослушавъ восхитительную увертюру. России же не обмарили никакого волненія и слушали равнодушно, опираясь на свою трость. А между тѣмъ только говори о Вильгельмъ Телѣ и можно сойти съ России; онъ согласенъ выслушать, что Вильгельмъ Телъ превосходнаго опера, но сохрани Боже, если стануть слишкомъ космичаться, онъ тотчасъ заговоритъ о мажаронахъ. России принимаетъ только немощныхъ избранныхъ друзей: въ его гостини разговариваютъ обо всемъ, кромѣ музыки; самъ знаетъ прохаживается по коммѣ, чтобъ успокоить свои вѣчно-растроеныя нервы. Иногда, когда этого всего менѣе ожидаютъ, подползтъ онъ къ роялю и беретъ пѣсколько аккордовъ, или наигрываетъ септиоръ изъ Донъ-Жуана. — «Вотъ это музыка, сказалъ однажды России, а прочее все дрян!» — Этотъ приговоръ не совѣтъ учительствъ для молодыхъ композиторовъ, но благоволеніе къ Моцарту не помѣшало однако России написать: Цирюльника, Сорочку-Порокуку, Отелло, графа Ортъ, Вильгельма Теля и много подобной дряни.

О театрахъ скажу вамъ немного. На французскомъ театрѣ возобновились пѣсколько нѣсъ прошедшаго года, какъ напримеръ *Turcaret*, *le Bourgeois gentilhomme*, *Lady Tartuffe*. Эмилъ де Жирарденъ очень заботился о повтореніи нѣсъ своей первой жены: онъ многое исправилъ и сократилъ; роль мѣдъ Тартюфа занимала наша старинъ знаменая г-жа Плесси, но не совѣтъ, поправилась публикѣ. — На театрѣ *Odéon* дана была, въ первый разъ, 7 января, новая комедія необыкновенно правдивая и хорошо написанная: *La Pédante*; авторъ ея г. Ариу — Френи уже извѣстенъ своимъ остроумными статями, помѣщаемыми въ *Charivari*. — Ариу продолжаетъ смѣнить публику Пале — Роляна, въ новой шривой нѣсъ: *les Matrons glacées*, основанной на безпрестанныхъ, недоразумѣніяхъ, отчего происходить самыя уморительныя сценны. Появились еще пѣсколько раздирательныхъ драмъ съ эффектнымъ названіемъ, но много нѣтъ однако большаго успѣха. Однимъ словомъ, новый 1857 годъ счастливо начался для всѣхъ театровъ. Затѣмъ переѣхалъ въ Берлинъ. Въ Берлинѣ дана была новая опера лауреата композитора Дорна: *Ein Tag in Russland*; въ музыкѣ много наигранныхъ мотивовъ и часто слышались наши родные звуки. Нѣтъ липа названы русскими именами и опера кончается русскою пляскою, исполняемою дѣтми. Г-жи Вагнеръ и Тучекъ, Формезъ, Краузе и Боетъ своимъ прекраснымъ пѣніемъ, въ малю содѣлствовали успѣху оперы.

Такъ давно ожидаемая опера Мейерберга, *Северная Звѣзда* появилась скоро въ Кёнигсбергѣ: въ ней будетъ пѣть по-

вый пѣвецъ Роберти, ангажированный на 24 представленія. Онъ уже прославился въ этой оперѣ въ Амстердамѣ и Лейпцигѣ. Въ 4 концертѣ Общества артистовъ въ Кельнѣ участвовалъ знаменитый пѣвицы Антольфи; его выразительная, блестящая, безукоризненная въ всѣхъ отношеніяхъ игра воспитала публику. Онъ исполнялъ болѣею частью свои сочиненія.

Филармоническое общество въ Вѣнѣ продолжаетъ свои концерты съ большимъ успѣхомъ. Во второмъ концертѣ очень хорошо были сыграны увертюры Мендельсона: *Kindeslöhle*, потомъ 9 симфоній Бетговена и начало втораго акта *Орфея* — Глюка. Къ сожалѣнію послѣдняя нѣсъ не произвела большаго впечатлѣнія на слушателей, потому что г-жа Тобишъ, занимавшая главную партію Орфея, не умѣла приладъ никакого выраженія своему пѣнію и осталась въ тѣнѣ съ своимъ прекраснымъ голосомъ.

Прибавимъ еще, что Іоаннъ Штраусъ, по возвращеніи своемъ изъ Петербурга, явился въ первый разъ въ *Vollsgarten* и былъ принятъ публикою очень радушно, и окончилъ музыкальный обзоръ Германіи, въ послѣднее время не представившей ничего особенно новаго.

Всѣмъ извѣстный капельмейстеръ Жюльенъ оставляетъ Лондонъ на зиму и отправляется съ своимъ оркестромъ въ провинцію. Онъ далъ на прощаніе блестящій концертъ, окончившійся маскараромъ. На театрѣ *Фениче* въ Венеціи готовятъ къ масленикѣ новую оперу Верди, *Симонъ Боканери* и балетъ, *Графъ Монте-Кристо*.

Мы уже говорили въ послѣднемъ номерѣ о концертахъ несравненнаго Тальберга въ Нью-Йоркѣ. Недавно онъ произвелъ фуроръ своимъ *Transcriptions de Norma*, исполненными имъ самимъ и прекраснымъ пианистомъ. Готскимъ на языкъ роялемъ. Ивица Ангри но мало содѣлствовала блестящимъ успѣхамъ знаменитаго пианиста. Также большой успѣхъ имѣли зѣкъ концерты Филармоническаго общества, въ которыхъ участвуютъ артисты всѣхъ школъ.

Мы сейчасъ получили послѣднія номера иностранныхъ журналовъ, изъ которыхъ извлекаемъ еще нѣсколько новостей... Брюссельская публика постоянно хохочетъ до слезъ въ новой нѣсъ въ 9 картинкахъ Казима Берриу и О'Керро: *les Bouleaux de l'année ont 1856 et 1857*, названію имъ *grand remu bruxellois*. Это въ самомъ дѣлѣ обзоръ Брюсселя, точное и вѣрное по содержанію, декорациямъ и постановкѣ на сцену. За исключеніемъ немощныхъ плоскихъ, дурачельностей, нѣсъ написана очень остро и изобилуетъ хорошими куплетами. Вотъ въ чемъ дѣло: 1856 годъ умираетъ — ему насѣдуетъ 1857 — въ нѣсъ прелестной *Mlle Dulle*, и обѣщаетъ быть лучше своего родителя, что очень трудно. Кривича, олицетворяющая грациозною *Mlle Cède*, великоглаголю ахтой, беретъ руководить неопытное еще дѣло и показатъ ему все достопримѣчательное, случившееся въ 1856 году; и вотъ передъ глазами зрителей являютъ въ разнообразнѣйшихъ видахъ, съ самыми вѣжливыми подробностями, всѣ изобрѣтенія и аксептривскія выдумки прошедшаго года. Тутъ разговариваютъ быки и лошади, распускаются живые цветы въ образѣ хо-

рошеньках актрис, смѣются надъ домашней экономіей, поются куплеты въ честь Брюссельскаго университета, очень много исполняютъ г-жею Мейеръ, одѣтой студентомъ. Храбрый вопль, верхомъ на саблѣ, отыскивается повсюду поля сраженія и индѣе не находятъ его, пародируютъ *Мирру*, въ ея потрясающей сценѣ съ отцомъ, наконецъ уморительны манеры кормилицъ, которыя держатъ своихъ питомцевъ на плечѣхъ въгосте ружей и по длинной командѣ обращаются синпой къ публикѣ и начинаютъ ихъ кормить. Но всего не перескажешь, довольно, что публика не перестаетъ свѣтлѣть сначала до конца: актеры играютъ очень хорошо и театръ всегда полонъ, когда дають эту пьесу.

Знаменитый контрбасистъ *Боттезини* побѣдилъ въ Англій. Онъ воспитанъ и глубоко тронулъ публику своей фантазіей изъ *Сонатабулы* и Венеціанскимъ карнаваломъ и рѣшительно поразилъ всѣхъ, передавъ на такомъ неблагодарномъ инструментѣ какъ контрбасъ цинковѣрно трудныя вариации, которыми прославился Паганини.

Въ концертѣ пѣвицы г-жи *Вельме* играла на гармоникѣ г-жа *Юдишъ Мейн* и превосходно исполнила фантазію изъ Севильскаго Цирюльника.

Въ Берлинѣ дебютировала въ балетѣ *Deatrix*, дѣвица *Ланнеръ*, дочь знаменитаго композитора вальсовъ; ѣздившіе критики ставятъ ее въ число лучшихъ танцовщицъ нашего времени. Тамъ же долго восхищала публику своими бурными танцами Испанка *Пепита де Олива*. Известная пианистка *Клара Шуманъ* играла въ одномъ концертѣ Моцарта артистовъ вариаций и *Фугу Es dur* Бетховена и концертъ Моцарта (*D moll*). Трудно выразить какое обоніе производить ея чудная выразительная игра на слухателей. Вся душа артистки высказывается въ ея исполненіи. Г-жа Шуманъ будетъ еще разъ участвовать въ концертѣ, а потомъ поѣдетъ въ Гамбургъ и Мюнхенъ; говорятъ, она выходитъ замужъ за знаменитаго композитора *Гайна*.

Музыковническое общество въ Гамбургѣ исполнило въ своемъ концертѣ между прочими пьесами: увертюру изъ *Velmgericht* Берлиоза, и *Symphonic pastorale* Бетховена.

Маленькое скрипичное трио Ракетъ играю въ придворномъ концертѣ въ Веймарѣ и заслужило всеобщее одобреніе, тутъ же шла берлинская пѣвица Жени Мейеръ.

Множество прекрасныхъ артистовъ собрались въ Ниццѣ. Русскіе, Французы, Англичане, Итальянцы, Немцы и Испанцы, Крувелли (баронесса Вилья) находится также въ Ниццѣ и согласилась уже пѣть въ салонахъ; очень можетъ быть, что ей издается снова попробовать счастья на сценѣ. Очень хвалятъ молодую французскую пѣвицу *M-le Marie Duerest*; голосъ ея удивительно сипизатиченъ. Недавно она давала концертъ, въ которомъ собрались всѣ знатные иностранцы, прѣхавшіе на зиму въ Ниццу, и пѣла большой успѣхъ. Она будетъ скоро пѣть при Дворѣ Е. И. В. вдовствующей Императрицы.

Вера становится рѣшительно всемірнымъ композиторомъ: оперы его вытѣснили всѣ прочія изъ репертуара, публика не хочетъ ничего болѣе слушать какъ: *Травиату*, *Трубадура* и *Риголетто*. Его *Végés Siciliennes* произвели фуроръ въ Мадридѣ.

Въ шести послѣднихъ концертахъ Тальберга въ Нью-Йоркѣ, участвовала молодая пѣвица Вильгоутъ. Она дочь американскаго банкира, вышедшая замужъ за какого-то графа противъ воли своихъ родителей; скоро узнала она, что мужъ ея страшно богатъ — дагланъ и рѣшилась посвятить себя музыкѣ, и сценѣ. Это развѣшается надѣлаю много шуму въ аристократическомъ кругу и она была агага-прована на концерты Тальберга, который собралъ 12,000 долларовъ чистаго брыпта. Чтобы познакомить насъ съ дѣйствителъ порядкомъ дѣлъ, скажу что издатель погъ Рихардсонъ и Руссель въ Бостонѣ заключили контрактъ съ Тальбергомъ по которому онъ получаетъ за свои сочиненія 5 процентовъ съ магазинной цѣны. За то онъ должишь напечатать на всѣхъ своихъ программахъ, что Рихардсонъ и Руссель единственные обладатели его произведеній точно въ томъ видѣ, какъ онъ ихъ здѣсь играетъ. Сверхъ того заставили Тальберга засвидѣтельствовать, что Рихардсонова метода для фортепиано превосходна. Что вы на это скажете? Вскорѣ начнетъ въ Нью Йоркѣ свои представленія англійская оперная труппа.

ИСТОРИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ

ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА ЗАПАДѢ, ПРЕИМУЩЕСТВЕННО
ВЪ ГЕРМАНИИ.

Паденіе драматическаго искусства срединыхъ вѣковъ.

Налевоіе средновековныхъ элементовъ въ драмѣ послѣдовало естественнымъ образомъ въ одно время съ паденіемъ ихъ изъ общаго, съ тою олько разницею, что паденіе оперы совершилось приличными образомъ чрезъ постепенное исчезаніе, тогда какъ драма должна была претерпѣть всѣ степени униженія и дойти до самаго бѣдственнаго, презрительнаго состоянія и крайняго искаженія, причиною котораго было ея соперничество съ оперою и полное несимпатіе къ ней писателей-поэтовъ. Но прежде нежели приступимъ къ описанію паденія драмы въ разнообразныхъ судьбахъ брачливыхъ труппъ, необходимо бросить взглядъ на внутреннее состояніе самаго искусства.

Если дикое и высоконорное выраженіе страстей съ истинно цельными тѣлодвиженіями и ужасными увлеченіемъ — составляли отличительную черту студенческихъ представлений, то страстныя слоги обыкновенныхъ пировъизговоровъ очень часто были просто дикими крикомъ и ревомъ, сопровождаемые безсмысленными тѣлодвиженіями и кривляніями. Со временемъ, когда обращеніи къ богу, они большею частію говорили протяжно, а въконецъ звуки и слова произносили на подобіе отдаленнаго раската грома. О подражаніи природѣ не было и помину; все было аффективно и вышло изъ предѣловъ челоѣческой возможности. По этому описанію серьезныхъ представленій можно составить себѣ нѣкоторое понятіе и о комическихъ. Все помоее, нахое и непристойное занимало въ комическихъ представленіяхъ первое мѣсто и сопровождалось влобавомъ безчисленными множествами гримасъ и кривляній.

Мы знаемъ изъ предыдущаго, какое средство употребилъ Фельетъ для отвращенія этого укореняющагося зла и хотя старанія его были только временной успѣхъ, но тѣмъ не ма-

ни всё убавлялись в том, что иного более не оставалось делать, как поработать его образу действенный.

Вследствие того театры снова обратились к прежней методике, облегчавшей представление черных английских комедий в трагедий, т. е. вывелили в одной комедии как бы импровизацию актеров в составлении таковы образом ein Dirigirbuch, которая могла служить основанием представлений для слабейших актеров, между тем как более сильные продолжали импровизировать, наблюдая только реплики. Таким образом импровизация осталась по прежнему свободною и текст по прежнему составлялся по воле импровизаторов, во тем не менее импровизация находилась теперь в большей зависимости и не выходила из предписанных ей границ. Но так как для театра несли и сами актеры вли как-то являлись невольными соавторами, то писавшие роли служили только опорой для представлений, а не главным основанием их и драма была не что иное, как собрание богатых материалов для представлений и часто соединение различных выдумок, по все равно то, чтобы драма была драма, т. е. многозначительно частью великой истории человечества.

Вот что было причиною того, что драматические актеры приносили к представлениям с полными предвзвешенными сочиненными ролями, из полной уверенности, что их импровизация будет во всяком случае не хуже, а может быть и лучше этих сочинений. Это самоуверенность дошла наконец до такого высочайшего, которое только с большими трудами перешло в течение 50 лет.

Пока драматические актеры усердно и старательно ретепировали представления, то импровизация их еще ве мила в общему ходу вещей. Но так как неосторожная, ночная жизнь неблагоприятствовала ретепированию, то актеры, зараженные нисколько не чуждым, что они рождены поэтами, наконец новое основание их, как нечто лишнее. Они слишком стали напирать на счастье, на случай и потому импровизированная драма, отчаявшись начать увлеченность, и выжестью, должа была наконец дойти до самого крайнего безумия и безсвязности.

Весь период импровизации, продолжавшийся до позитивных 17 столетий, представляет важный предмет изучения существенных свойств драматического искусства и отношения его к драматической поэзии.

Драматическое искусство этого лишь веков, других искусств, а потому оно требует полного совершенства как поэзия, так и сценического исполнения. Драматические представления не могут, пытаясь необработанным материалом; их нужны полные произведения искусства. В настоящий период знания, драматическое искусство, являясь оставленное поэзией, чего существовать, но вместе с тем не могло развиваться в своих силах или держаться на прежней высоте своего могущества. В шуточных представлениях импровизация не представляется только затруднений, как в серьезных пьесах, потому что даже простые шутки заслуживают одобрение некоторой части публики, тогда как в серьезных непременно должна быть одна господствующая мысль. Действие того шуточный элемент все больше и больше рос, так что наконец и серьезные пьесы сдвинулись просто шуточным комедиями.

О комических представлениях, не трудно составить себе понятие, но лишь хотелось бы подробно рассмотреть сущности и вли пародий драмы, чтобы рассмотреть этого ясно представляли себе весь период ее знания.

Во новейших временах, на эту отрасль драматического искусства смотрели как на бесполезное чудовище, которого никто не видел. Никто из сочинителей этого рода не было написано, потому что авторы очень хорошо знали, что такие пьесы не годятся для чтения. Начальники театров не отдавали рукописей во владение публики, потому что тогда представления потеряли бы свой интерес. Когда же пьесы умирли для сцены, то никто не считал нужным и записывать их, так как они уже не возбуждали сочувствия. Уже в 80 годах прошедшего столетия Николай старался поправить к поискам и обнаружению этих сочинений. Никто не считал, написавшие драматическим актерам Людвигу, они видели у Лессинга. Он говорил, что там была означена только порядок и содержание импровизированных представлений и только порывы встречались сценными пьесами сцены. Из этих отрывков, видимо, писал Николай, что Людвигу и вли хотя и грубый, но вместе с тем все же, обыкновенный язык, и что он приобрел все, что знал, сам, без помощи чужих постановлений. Он вли большие способности ко всему высокому и трогательному. Особенно понравились мн: Граф Ессекс, Кромвель и Богемский Король Огокар. Если еще вли найдут подобные отрывки, то они вли заслуживают обнаружения, потому что заключают в себе много хорошего. По этот вызов остался без ответа; только в наше время, когда народные произведения получили вли памятник, гласных вли которую чину, ученым литературой обратили внимание на прежние национальные представления. Открылись некоторые отрывки и сцены из этих представлений и наконец в 1845 году целая драма под названием «Карл XII под Фридрихсгаммом».

Но по одной драме нельзя судить о всех прочных, которые представлялись на сценах в течение более 50 лет. А потому для всякого любителя театра чрезвычайно важны все театральные древности, как-то: собрания старинных серьезных и комических пьес, рукописи и даже целые репертуары, принадежные и вли вли, начавшимся театров и хранилища в Висской парламентской библиотеке. Там, находится также образцы прежних декораций и различных театральных принадлежностей. Во всех этих пьесах, этого собрания сочинений усматривается национальная обидка тем, эти пьесы, которая, как, вли из предвзвешенного, все более и больше совершенствовалась во все продолжение времени от Яна Липера до Фельтена. Хотя тем, этих пьес очень часто записывались вли иностранцами подлинными, но тем не менее их нельзя назвать переводами, потому что иностранная тема вли их до такой степени неразработана и порождала, что невозможно в тем подражание испещривать или как-то либо другим иностранным образом. Так, например, «Венетская Мелла с трусливыми солдатами» была без сомнения заимствована из трагедии Эврипида, но вли каном, вли она является здесь? Кроме того, что она написана самою природою, все обстоятельства приписаны к принародному отыску тогдашнего времени. Мелла сражалась более всего на то, что он не допускает ни Лорд Король Крива, а так как Мелла должна была представлять возлюбленную и показывать пред публикою свою магическую силу, то одного солдата, заграждавшего ей вход в приспущенную залу, она прекращает вли сто. Лорда же вли дереву, а приспущенную залу вли пустыню и т. д.

Но то только выли эту пьесу за перевод или подражание

Эриппиду? Мысль, что старинные пьесы были не что иное, как переводы, встрѣтитъ и вездѣ подобное разочарованіе.

Стремленіе къ учености и важности замѣтно уже въ пьесахъ половины 17 столѣтія. Вступленія въ пьесы и заключеніе актовъ написаны чрезвычайно перонымъ и нагляднымъ стихами. Волшебницы, исполныя духа, являлись на сцену, говорили также стихами и перѣдко даже пѣли ихъ. Изъ того же собранія сочиненій видно, что хоры, аріи и т. п. раздѣльные акты не произвольно, смотрѣли на средства, а по способностямъ каждого, были также заимствованы изъ иностранныхъ сочиненій. Импровизация не основывалась на произволѣ или на какихъ правилахъ, а только на способностяхъ жерить, необращенныхъ вниманія даже на заранѣе вкратцѣ начертанныхъ роляхъ.

Въ другихъ рукописяхъ встрѣчается также отыска: «интермедія Гауса Вурста», безъ всякаго отношенія ко всей пьесѣ, подобно тому какъ были сдѣланы прехъ тѣмъ въ английскихъ комедіяхъ и трагедіяхъ встрѣчались отыски: «здесь представляется Пикельсбергъ». Такимъ образомъ конецъ періода импровизация во многомъ напоминаетъ первобытное ея состояніе.

Нѣ сомнѣнію въ этомъ собраніи старинныхъ сочиненій не отыскалось до сихъ поръ ни одной изъ знаменитыхъ серьезныхъ пьесъ, кромѣ *betlhemische Kindermord*, *asiatische Banise*, *Tamerlan* und *Bajazeth*, *Don Juan*, *Doctor Faust*, и притомъ ни одно изъ этихъ сочиненій не столь важно для литературы, какъ *Ромео и Джульета*, какъ, потому, что оно старѣе другихъ, такъ и потому, что основаніемъ ея служила пьеса Шекспира и что по ней можно судить въ какомъ видѣ являлись на сценѣ въ половинѣ 17 столѣтія творенія великаго поэта, по какимъ правиламъ обрабатывались драматическія темы и каковы образомъ составлялись изъ нихъ *die Haupt- und Staats-Actionen*).

Если спросить, каковы образомъ развивалось представленіе средневѣковой драмы до половины 17 столѣтія, то это легко замѣтить изъ самыхъ пьесъ. Оно все становилось болѣе безжизненнымъ и подчиненнымъ формѣ, такъ что наконецъ не осталось и тѣни первоначальной лико-страстной игры актеровъ; не осталось ничего, кромѣ припущенной, педагогской, смѣшной формальности серьезныхъ лицъ и наислѣдствіе только одна шуты занимали на сценѣ главное мѣсто, тогда какъ первоначально они являлись единственно для того, чтобы смягчать впечатлѣніе отъ серьезныхъ сторонъ пьесъ.

Итакъ, послѣ краткаго періода изученій, введенныхъ въ драматическія представленія при Фридрихѣ, весь періодъ театральнаго существованія, продолженіемъ было 150 лѣтъ, представляется не что иное какъ постепенное паденіе серьезныхъ представленій. Отъ английскихъ комедіантовъ до послѣднихъ комическихъ представленій въ Визнѣ въ сущности драма сколько не развивалась. Она безъ содѣйствія обогатилась и сдѣлалась яркимъ наглядіемъ посредствоу іерунтскихъ и

протестантскихъ школьныхъ представленій и посредствоу оперы, но тѣмъ не менѣе основаніе ея и формы остались въ сущности тѣ же.

Соединеніе смѣшнаго съ серьезнымъ, пристрастіе къ музыкальнымъ эффектамъ, стремленіе ко всему странному и удивительному, стараніе сдѣлать все въ высшей степени ученымъ, изящнымъ, пышнымъ, все это замѣтно уже въ самыхъ первыхъ английскихъ комедіяхъ и трагедіяхъ, которыя въ основаніи съ *Haupt und Staats-Actionen* составляютъ одно и то же родъ.

Народная драма приняла отъ Силезской школы возрѣвъ только нѣкоторыя риторическія формы. Политическій и ученый духъ времени давно уже былъ забытъ на сценѣ, когда Гринуицъ и Лоенштейнъ стали стремиться къ возобновленію его. Уже при Гансѣ Саксѣ и Адольфѣ обнародовалось стремленіе изображать на сценѣ политическія происшествія; английскія комедіи и трагедіи приписываются учености и полнотѣ, и *Königin Esther*, *Titus Andronicus*, *des Königs Sohn aus England* и *König Montalor* заслуживаютъ въ полномъ смыслѣ названіе *Staats-Actionen*.

Народная драма 17 столѣтія развивалась въ полномъ смыслѣ на сценѣ. Если бы въ то время между драматическими актерами явился Шекспиръ или Мольеръ, то на сценѣ, на этомъ прочномъ основаніи народныхъ элементовъ, возсталъ бы также немецкая національная драма; но такъ какъ въ поэтическихъ генияхъ было всего недостатковъ и для сцены писали только необразованные комедіанты, то драма не могла сдѣлать значительныхъ успѣховъ.

При такомъ положеніи дѣлъ, чего можно было ожидать отъ драматическаго искусства? Даже лучшіе таланты, по недостатку развитія драмы, не выходили изъ границъ пустыхъ представленій. На характеристку внутренняго развитія человеческихъ положеній все еще мало обращали вниманія; дѣйствующія лица все еще находились подъ вліяніемъ представляемой ими исторіи и неизбежное появленіе разныхъ духовъ и волшебницъ давало, какъ и въ мистеріяхъ, главное направленіе представленію.

Потому-то серьезные представленія во весь періодъ своего существованія были въ которое сходство съ маріонетнымъ театромъ и только въ комическихъ представленіяхъ игра актеровъ казалась по крайней мѣрѣ непринужденною, потому что въ нихъ они могли безпривѣтственно предаваться импровизации. Конечно и въ комическихъ представленіяхъ игра актеровъ не могла достигнуть характеристичности, потому что комедіанты импровизировали, а не обдумывали и не обрабатывали заранее своихъ ролей и потому о настоящемъ комическомъ искусствѣ не имѣли ровно никакого понятія. Высшею степенію искусства у нихъ считались остроумные оксепроты, но такъ какъ они очень рѣдко удавались, то и комическія представленія не дѣлали никакихъ успѣховъ.

Вся надежда актеровъ исторгнута изъ этого лабиринта принужденности, жеманства, безземельныхъ кравдливъ и униженія человеческой природы, основывалась на комедіяхъ Мольера, которыя хотя и были подчинены вліянію господствующа-

*) *Haupt-Actionen* — важнѣйшія пьесы спектаклей; *Staats-Actionen* — пьесы исторіи, о политикѣ, содержанія.

шаго духа времени, но тѣмъ не менѣе имѣли болѣе правильности въ дѣйствіяхъ и что всего важнѣе, болѣе обдуманную характеристику дѣйствующихъ лицъ.

Важность ихъ вліянія сдѣлалась замѣтна только въ послѣдующемъ періодѣ развитія, въ настоящее же время они существовали только въ репертуарѣ, въ которомъ и пользовались благосклонностью отборной публики. Рѣдкіе таланты, которымъ предназначено было быть руководителями лучшаго періода искусства, очень одобряли сочиненія Мольера, тогда какъ обыкновенные актеры не переставали питать прежнее отвращеніе къ правдоподобию изображенію человѣческой природы, потому что они были убѣждены, что пошлое и глупое увлеченіе и прикрасы, а еще болѣе остроумныя выходки, кривлянья и гримасы имѣютъ болѣе вліянія на публику.

Эта низкая сторона періода импровизаціи окончателъно объясняетъ паденіе драмы. Въ заключеніе же не мѣшаетъ обратить вниманіе на то, что дикое и грубое состояніе народной сцены основывалось на общемъ господствовавшемъ тогда варварствѣ вкуса и на невѣжествѣ обычаевъ, посредствомъ которыхъ объясняется нѣкоторымъ образомъ, какъ ея упорная педантская строгость, такъ и ея грубая безнравственность. О томъ, что мы въ наше время считаемъ приличною скромностью, прежде, какъ кажется, даже въ самомъ высшемъ кругу не имѣли никакого понятія.

Можно ли требовать чего-нибудь лучшаго отъ Ганса-Вурста народной сцены, если въ сочиненіяхъ оберъ-церемоніймейстера Бессера находимъ рифмованныя неприличности, которыя переодѣтый точильщикъ пѣлъ, по его приказанію, въ

присутствіи придворныхъ дамъ, на празднествѣ при дворѣ Прусскаго короля Фридриха I *).

Если же при Дворѣ забавлялись подобнымъ образомъ, то что же дѣлалъ осерд народнымъ увеселеніямъ? Какъ невинны въ сравненіи съ ними непристойности Ганса-Вурста; они были только отголоскомъ того, что происходило въ то время въ высшемъ кругу.

Вотъ моменты внутренняго паденія драматическаго искусства среднихъ вѣковъ; теперь намъ остается только обратить вниманіе на то, какъ произошелъ оно въ частной судьбѣ драматическихъ труппъ.

*) Это еще не самыя худшіе стихи; при нѣкоторыхъ празднествахъ при Дворѣ, пѣли стихи, которые совершенно невозможно напечатать.

Въ предъидущемъ номерѣ пропущены слѣдующія опечатки:

Стран.	9,	столб.	1,	строк.	30,	вмѣсто	старости надо читать	страсти.
"	15,	"	1,	"	5,	"	панифлета	" " панфлета.
"	"	"	"	"	"	"	прозванію	" " прозванію.
"	15,	"	1,	"	13,	"	Далейранъ	" " Далейранъ.
"	15,	"	2,	"	32,	"	Лоризакомъ	" " Лорміаномъ.

ВЪ МУЗЫКАЛЬНОМЪ МАГАЗИНѢ ВАСИЛІЯ ДЕНЮТКИНА

НА НЕВСКОМЪ ПРОСПЕКТѢ, ВЪ ДОМѢ ДЕМИДОВА, ПРОТИВЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА, ПОСТУПИЛИ ВЪ ПРОДАЖУ СЛѢДУЮЩІЯ НОВОСТИ:

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО:

SCHULHOFF	op. 42	Aubade. Morgenständchen .	1 p.
SHIFF, SEYMOUR		Tarantella di bravura, dédiée à Mr. Antoine de Kontski. .	1 p. 50 k.
SHIFF, SEYMOUR		Trot de Cavallerie	» » 60 »
d ^o .	d ^o .	Olga Quadrille	» » 85 »
d ^o .	d ^o .	Ostsee Klände Polka	» » 70 »
—	—	Second Impromptu en forme de Valse.	1 » 15 »
—	—	L' Ondine Polka caractéristique	1 »
LEPONT.		Potpourri sur La Traviata de Verdi	1 »
ALBERTI H.		«La Traviata» Bouquet de mélodies	1 »
KONTSKI, ANTOINE,		Souvenir d'un bal, Valse brillante op. 161	» » 85 k.

Въ непродолжительномъ времени выйдетъ изъ печати: Grande Fantaisie sur la Traviata par Seymour Shiff.

ДЛЯ ПѢНІЯ:

БЕЗБОРОДКО ГРАФА Г. А.	Не горюй, не тоскуй, сл ова Кольцова, исполненная г-жею Леоновою.	75 k.
РАМАЗАНОВА П.	Я люблю тебя, русская пѣсня, слова Давыдова	40 »
—	Ласточка, Романсъ	40 »
ВИТЕЛЯРО Н.	Нищій слова Губера	75 »
СОКОЛОВА	Голубые глаза	40 »
БУЛАХОВА П.	Цвѣтокъ	60 »
ПАЩЕНКО М.	Безпечный (изъ Беранже) перев. Курочкина	50 »

МУЗЫКАЛЬНЫЯ ИЗВѢСТІЯ.

Вышелъ № 1

НУВЕЛИСТА,

НА 1857 ГОДЪ.

Издаваемою М. Бернадомъ.

Содержаніе его слѣдующее:

Löschhern (A.). L'élégance. Pièce caractéristique.

Schulhoff (J.). Aubade (Morgenständchen). op. 42.

Mayer (Ch.). La capricieuse, Etude fugitive.

Fumagalli (A.). Tyrolienne.

Heller (St.). Nuit blanche. Réverie.

Bernard (M.). Le bon vieux temps. Quadrille.

Дюбюкъ (А.). Камелія-полька.

Булаховъ (П.). Ожиданіе.

Talexu (A.). Marche de la jeunesse.

Wolfart (H.). Mélange sur des plus jolies valse de Strauss.

Wolff (Ed.). Il Trovatore. Duo brillant à quatre mains.

Музыкально-литературное прибавленіе № 1.

Легкія піесы, романсы и піесы въ четыре руки печатаются въ Нувелистѣ такъ, что могутъ быть отдѣляемы отъ каждой тетради.

О ПРЕПОДАВАНІИ ИГРЫ

НА ФОРТЕПИАНО.

СТАТЬЯ АНТОНА КОНТСААГО.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Фортепiano есть безспорно употребительнѣйшій инструментъ въ обществѣ, и конечно теперь не найдется ни столицы, ни города, ни городишка, гдѣ бы не играли на немъ. Можно сказать, что въ настоящее время инструментъ этотъ напоминаетъ, или лучше сказать олицетворяетъ собою, пенаты древнихъ язычниковъ, необходимыя въ каждомъ семействѣ. Музыка вообще необходима намъ какъ воздухъ, которымъ мы дышимъ, какъ солнце, которое намъ грѣетъ; необходима какъ существенная пища нашей души. Сколько народовъ населяютъ пять частей свѣта? Каждый изъ этихъ народовъ имѣетъ свой языкъ, но есть одинъ всеобщій—это, конечно,—музыка потому что ее болѣе или менѣе понимаютъ всѣ народы, всѣ безъ исключенія ей сочувствуютъ.

Какъ блестящее, ослѣпительное сіяніе солнца не похоже на мирный свѣтъ луны, располагающій къ тихой мечтательности, такъ и музыка, заставляя насъ испытывать два рода совершенно различныхъ ощущеній, можетъ быть существеннымъ образомъ раздѣлена на двѣ отрасли: одна имѣетъ характеръ *веселый, блестящій, бурный, торжественный*, другая: *тихий, печальный, таинственный, религиозный*. Передать въполнѣ эти два совершенно различные рода музыки — чрезвычайно трудно. между тѣмъ мнѣ извѣстно, что многіе пианисты, дошедшіе уже до нѣкоторой степени совершенства въ отношеніи бѣглости и частоты игры, убѣждены въ томъ, что механическая обработка пальцевъ составляетъ для музыканта все, что образованность музыкальная и образованность вообще. развитіе ума и сердца—для музыканта дѣло совсѣмъ постороннее, лишнее!...

О вы, которые придаете такое ничтожное значеніе искусству, заключающему въ себѣ цѣлую науку, поймите свое заблужденіе, и постарайтесь убѣдиться въ

томъ, что пріобрѣтенный вами механизмъ пальцевъ есть ничто иное какъ вспомогательное средство въ дѣлѣ изученія музыки, но еще вовсе не самая музыка. Технические трудности инструмента должны быть преодолены—это первое условіе, конечно, для исполнителя — но для того, чтобы сдѣлаться *музыкантомъ*, есть очень много другихъ условій. Если кто совсѣмъ правильно и свободно говоритъ на какомъ нибудь одномъ языкѣ, пріобрѣтеть ли онъ тѣмъ извѣстность какъ человѣкъ особенно-умный и ученый?—Быть порядочнымъ исполнителемъ музыки — это не болѣе значить, какъ говорить свободно и правильно на одномъ языкѣ. А истинный музыкантъ, глубоко изучившій музыку, есть въ области искусства то же, что литераторъ, что ученый въ области словесныхъ наукъ. Не рѣдко въ свѣтѣ называютъ «хорошимъ музыкантомъ» даже такихъ господъ, которыхъ искусство не идетъ» дальше исполненія легкихъ фантазій Бейера или Розенба, вальсовъ или полекъ, потому что не понимаютъ настоящаго значенія слова «музыкантъ», равносильнаго слову *докторъ* въ медицинѣ, *юрисконсультъ* въ правовѣдѣніи.

Какъ въ упомянутыхъ случаяхъ эти названія даются людямъ, кончившимъ по своей частп полныи курсъ наукъ, молодыхъ же людей, продолжающихъ еще свое воспитаніе называютъ, просто учениками, воспитанниками, такъ и въ артистическомъ мірѣ музыкантамъ можно называть только людей серьезно и совѣстно изучившихъ музыку какъ искусство и какъ науку, и кончившихъ свое образованіе, а не дѣтей въ отношеніи къ искусству.

Будемъ говорить теперь собственно о музыкантахъ-пианистахъ.

Отличному пианисту-музыканту должны быть из-

вѣсты всѣ сочиненія великихъ композиторовъ, писанныхъ для его инструмента; онъ долженъ изучитъ сонаты, тріо, квартеты и даже оркестрные сочиненія, долженъ постигнуть характеръ каждаго композитора, чтобы потомъ исполнять его произведенія сообразно ихъ духу и стилю; долженъ изучить: Бетховена, Моцарта, Клемента, Дюссеса, Грамера и Вебера изъ прежнихъ композиторовъ, потомъ Мендельсони, Калькрениера, безсмертнаго Гуммеля и Филлида, моего учителя; изъ современныхъ: Мендельсона, Шопена, Листа, Тальберга, Дѣлера, Гензельта. У каждаго композитора есть свой характеръ музыки и свой образъ изложенія; истинный музыкантъ будетъ всегда уметь отличать одного отъ другаго, и, при исполненіи, не смѣшиваетъ композиторовъ, принадлежащихъ ко столько различнымъ школамъ.

Истинная причина, по которой большая часть піанистовъ нашего времени (между ними конечно есть исключенія) не въ состояніи исполнить въ совершенствѣ классической музыки, состоитъ въ томъ, что они придерживаются только буквального исполненія произведеній, которыхъ духа и смысла совершенно не понимаютъ. Тогда какъ изученіе классическихъ авторовъ требуетъ самаго сосредоточеннаго вниманія, самыхъ усиленныхъ трудовъ, чрезвычайно много времени — и хорошихъ живыхъ образцовъ.

Много ли найдется піанистовъ нашего времени, имѣвшихъ счастье пользоваться уроками кого нибудь изъ учителей классической фортепیانной эпохи? Къ сожалѣнію, число такихъ артистовъ уменьшается съ каждымъ днемъ, а съ ними исчезаетъ и преданіе о великой школѣ фортепیانной игры; тѣмъ болѣе, что никто изъ молодыхъ піанистовъ, начинающихъ свое музыкальное поприще, и не думаетъ обращаться за συμβадами къ людямъ, способнымъ посвятить имъ по нѣскольку часовъ истинной великой школы. Да и на что, въ самомъ дѣлѣ, учиться тому, чего знать не имѣешь никакого желанія? Потеря времени! Притомъ же эти господа стыдятся начать уроки у кого нибудь изъ знаменитыхъ преподавателей, когда уже, послѣ 3 или 4-хъ лѣтъ ученія, чисто-механическаго, они достигли умѣнья порядочно сыграть какія-нибудь блестящія варіаціи или концертную піесу?

Теперь и можно себѣ спросить: каковы образцы эти піанисты, не имѣющіе ни школы, ни вообще солиднаго музыкальнаго образованія, могутъ сформировать въ свою очередь хорошихъ учениковъ, и учить по хорошей методѣ, когда у самихъ нѣтъ никакой, и когда всѣ ихъ познанія по части музыки состоятъ только въ первоначальныхъ о ней понятіяхъ? Но, какъ извѣстъ французская пословица: *апо дериу плодъ, по учителю ученикъ*.

И послѣ этого говорятъ, что вкусъ публики испор-

ченъ! что публика не любитъ хорошей музыки, паче, музыки классической, что ей нравится только пустая, легкая музыка!.. Кто же въ томъ виноватъ? Безспорно вся вина въ этомъ случаѣ лежитъ на артистахъ, которые, какъ учителя, обязаны развивать и направлять вкусъ своихъ воспитанниковъ, заставляютъ ихъ чувствовать красоты классической музыки; когда же ученикъ, благодаря хорошей методѣ, будетъ уже имѣть очищенный вкусъ, силы и возможность исполнить классическія произведенія, тогда нѣвѣртія покажутся ему очень легкими, и онъ ихъ исполнитъ прекрасно. Вотъ каковы образцы совершенства учащихся разумно распространяютъ вкусъ къ хорошей музыкѣ во всѣхъ семействахъ, составляющихъ въ совокупности какъ концертную, такъ и театральную публику.

Стало бытъ должно винить преподавателей—артистовъ, если публика, взятая въ массѣ, не любитъ классической музыки, тогда, какъ она могла бы ее любить.

Скажемъ теперь, почему господа преподаватели и артисты вообще (а не въ частности) не знакомятъ учениковъ своихъ съ классическими писаніи, ни сами не играютъ ихъ предъ публикою? Причина тому очень проста: классическихъ произведеній не выучишь хорошо въ 2, 3 года; нужно время, нужны хорошіе учителя, нужны хорошіе примѣры, а всѣмъ этимъ господамъ некогда!.. Слава великихъ артистовъ лишается ихъ силъ; они безпрестанно думаютъ о томъ, какъ хорошо приобрести знаменитость, какъ приятно быть предметомъ всеобщихъ рукоплесканій, видѣть свое имя на афишѣ!

Бывало, когда печаталось объявленіе о концертѣ, это было радостью, праздникомъ для цѣлаго города. Всѣ были увѣрены напередъ, что концертъ дается великимъ виртуозомъ, замѣчательнымъ музыкантомъ. — Всѣ любители музыки сѣлиши въ концертъ въ полной надеждѣ услышать что нибудь превосходное, образцовое, ослѣпное, полюбоваться отличнымъ произведеніемъ кого-нибудь изъ великихъ классическихъ художниковъ, мастерски исполненнымъ.

Въ наше время нельзя спрашивать *кто дастъ концертъ?* Наоборотъ можно только предложить такой вопросъ: *кто не дастъ концертовъ?*

И такъ нѣчего удивляться, что теперь концерты, вообще, за весьма малыми исключеніями, потеряли рѣшительно всякую пріимлекательность, всякую цѣну. Теперь концерты боятся, отъ концертной афиши бѣгутъ. Концертная афиша, — во время дѣло бывшая радостью, счастьемъ для любителей музыки — теперь обратилась въ страшнаго, кошмаръ, отъ котораго всѣмъ силамъ стараются отдѣлаться.

Пусть мои любезные молодые собратья забросаютъ меня камнями, я долженъ повторить, что во всемъ этомъ виноваты одни они.

Потому что, они не только сами отращивают публику от концертов, но портят свою собственную будущность, выступая со своими еще едва пробудившимися дарованиями, перед великим судом, называемого публикой, а затемъ получивъ несколько апплодисментовъ и похвалъ, считаютъ себя соперниками Листу, Шопену, Тальбергу. Если же, по случаю, суровый критика оставитъ ихъ на концертахъ поприщъ, они тотчасъ начинаютъ поить противъ несправедливости рода людскаго, тотчасъ облачаютъ въ образъ «непризнанныхъ гениевъ», отращиваютъ себѣ волосы на самый фантастическій манеръ, становятся «львами съ длинной гривой» и бросая громозвучные взгляды на артистовъ съ репутациею, уже утвержденною, начинаютъ увѣрять очень скромно, что еслибъ захотѣли взять на себя маленькій трудъ, то своею пробою они обратили бы въ прахъ все эти всесвятныя знаменитости; что сочиненія этихъ знаменитостей ниже всякой критикѣ, что все это такіе нѣсенъ, которыхъ они (львы) сыграли бы едва взглянувъ въ ноты, но что не дѣлаютъ этого изъ человеколюбія, потому что тогда слишкомъ плохо пришлось бы и Листу, и Тальбергу, и Генделямъ.

Изъ чистаго великодушія, также, они не называютъ себя пианистами, — кто не пианистъ, т. е. кто не играетъ на фортепіано въ мѣшѣ съ вами время?

Однажды мнѣ случилось сказать одному изъ такихъ чепеховъ съ феноменальною прическою и съ непризнанною гениальностію:

«Вы весьма-хорошій пианистъ; я имѣлъ честь присутствовать позавчера на вашемъ концертѣ?»

— «Вы ошибаетесь, сухо отвѣтилъ онъ мнѣ, я пианистъ только на короткое время, потому что уступилъ просьбамъ публики, требовавшей, чтобы я далъ концертъ, но я совсѣмъ не пианистъ, я композиторъ».

«О такъ простите мнѣ мое извѣнаніе. Впрочемъ, удивительно для меня, какъ это и ни разу не встрѣчалъ въ печати вашихъ сочиненій, между тѣмъ какъ, постоянно слѣжу за всѣми новостями музыкальнымъ?»

— Это не должно удивлять васъ, — сказалъ онъ, — *для кого я буду печатать свои сочиненія? У публики такой дурной вкусъ, что она не пошла бы моихъ произведеній. Я написалъ симфоніи на большой оркестръ, ораторіи, Реквиемъ, — до пятидесяти оперъ лежатъ у меня въ портфель. А фантазіи, концерты, пѣсья, я, признаюсь, терять не могу. Я пренебрегаю этимъ родомъ музыки, для меня слишкомъ пустымъ, ничтожнымъ. И слушать-то эти вещи для меня невыносимо».*

Красивая отъ одной мысли о дерзости, съ которою и вступаю въ разговоръ съ такимъ великимъ человекомъ — да еще осмѣлился назвать его «пианистомъ» когда онъ весь полонъ мечтаній о своихъ великихъ

твореніяхъ (ему одному впрочемъ пѣвистыхъ), я расклаваясь съ нимъ очень вѣжливо, даю себѣ обиданіе быть поосторожнѣе на будущее время при встрѣчѣ съ этими непризнанными «преемниками» Моцартова и Бетховенова.

Всѣ эти господа очень не любятъ общей клеветы, проложенной великимъ мастерами. И въ самомъ дѣлѣ немалая труднота быть великимъ между великими. Оттого они ищутъ свои сочиненія къ своему, особому стилю, въ стиль, который ни на кого и ни на что не похожъ. Они сами создаютъ себѣ школу. А если кто-нибудь замѣтитъ имъ, что было бы, кажется, лучше сдѣлать примѣру Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера — они сейчасъ скажутъ, что никакъ не хотятъ такъ писать, какъ всѣ писали, — что у нихъ *своя* манера, *свой* стиль, *свои* гармоніи, *своя* фактура — что они композиторы *оригинальные*.

Если же случится перелазывать ихъ партитуры, удивитесь надобно великому множеству самыхъ грубыхъ ошибокъ противъ музыкальной орфографіи на каждой страницѣ, но какъ же требовать, чтобы «гении» унизились до того, чтобы учиться грамматикѣ музыкальной какъ учатся ей простые смертные! Къ чему это! Гению не нужно *ничему учиться*. Гений все угадываетъ, все разрушаетъ, все испровергаетъ, — самъ себѣ прокладываетъ дорогу, зато онъ — гений!

Гений — великое слово.

Со несчастіемъ, всѣ мы хорошо знаемъ, что гениальность явленіе чрезвычайно рѣдкое. — Гении появляются какъ несоблюденныя блестящіе метеоры, освѣщающіе пути искусства на много десятковъ лѣтъ впередъ. «Много званыхъ, да мало избранныхъ».

Какъ прискорбно — для любителей музыки и для истинныхъ артистовъ, что всѣ эти непризнанные и непризнанные гении считаютъ себя частью «избранныхъ».

Но «errare humanum est».

Какъ бы я хотѣлъ «ошибиться» въ настоящемъ случаѣ.

На блуду, я долженъ твердо вѣрить въ правду всего, что дѣлать высказалъ. Но если я не правъ, я готовъ первый же вопросъ произнесенія у *г-да непризнаннаго гениа* въ томъ случаѣ, если они окажутся *геними признанными*.

Стремясь къ цѣли, которую я себѣ поставилъ, начавъ эту статью, и зная прощя у читателей снисхожденіи, потому что всѣмъ должно быть понятно, что для высказыванія правды надо обладать нѣкоторой степенью особенной храбрости и рѣшимости не менѣе важной какъ и храбрость воиновъ. Надо жить, противъ чего плещь, и что можешь встрѣтить сильное противодѣйствіе со стороны тѣхъ, кому не очень понравится наша правда, со стороны тѣхъ, ко-

торые могут узнать себя въ мопяхъ небольшихъ зсплзяхъ. — Однако, достигнуть извѣстныхъ дѣлъ, пользовавшихся личнымъ знакомствомъ Филда, Гуммеля, Риса, Крамера, Мошелеа, Калькбреннера, Горна, Листа, Шопена, Тальберга, Делера, Гензельта, Карла Меннера, Лешетницкаго и другихъ замѣчательныхъ талантовъ, я желалъ бы открыть глаза *молому музыкальному поколѣнью*, чтобы избавить это поколѣние отъ заблужденій, мною упомянутыхъ, отъ заблужденій, послужившихъ пагубою для такого множества молодыхъ людей, съ отличными артистическими дарованиями.

Сколько такимъ образомъ исчезло надеждъ самыхъ блистательныхъ! Сколько талантовъ, которые могли бы сдѣлаться славой своего отечества, прозябаютъ теперь среди посредственности, благодаря вреднымъ совѣтамъ пріятелей или слишкомъ равнодушныхъ, или ещѣ слишкомъ горячихъ, слишкомъ ретивыхъ въ своей дружбѣ. Такие услужливые друзья вводятъ молодыхъ артистовъ всего болѣе, провозглашая преждевременно ихъ гениальность, — вѣлая ихъ отъчужденіемъ виртуозовъ и иногда — разными композиторами — когда на самомъ-то дѣлѣ дарованіе ихъ еще едва проглянуло на свѣтъ.

Много такихъ ранопременныхъ жертвъ, заблудившихся на пути *артистической славы*, и это очень естественно.

Если же всеобщая лъсть такъ губительна для юныхъ артистовъ, чѣмъ же дѣло высказать имъ спасительную правду, если не дѣло опытнаго артиста, побеждаемаго искреннимъ желаніемъ спасти для своихъ будущихъ собратій? Кто укажетъ имъ всѣ скрытыя пронасти, которыми окружаютъ узкій и трудный путь къ побѣдѣ и славѣ?

Меня руководить не сарказмъ, не озлобленіе, не желаніе отвлечь молодыхъ людей отъ артистическаго поприща! Напротивъ, я стараюсь только обнаружить передъ молодыми людьми всю трудность этой дороги, — показать имъ, сколько терпѣнія надо, чтобы сдѣлаться артистомъ. Этими только я могу оказать имъ искреннюю услугу, исполнить въ отношеніи ихъ свою обязанность. Удержать ихъ, что избранныя или дорога легка — значитъ: обманывать ихъ.

Откровенность моя, моя правда, болѣе хорошо извѣстна тѣмъ, кто меня знаетъ.

Съ этою откровенностью я скажу молодымъ шанистамъ: «Размыслите хорошенько, испытайте себя и если найдете въ себѣ довольно силъ, чтобы вступить на это поприще борьбы, терпѣнія, препятствій, мелкой зависти, сильной ненависти, несправедливой критики, тѣнотѣющей надгробовою самыхъ знаменитыхъ людей, — тогда съ Богомъ, друзья мои! Трудитесь, терпите, не упавайте отъ встрѣчи съ препятствіями! Изъмъ лѣтъ пойдете по своей дорогѣ, тѣмъ болѣе

встрѣтите порицателей или, что еще гораздо хуже, — коварныхъ льстецовъ, которые всѣмъ мѣрамъ будутъ стираться сблизить васъ съ тою, чѣмъ выше вы станете въ своемъ дѣлѣ, тѣмъ болѣе будутъ коевать противъ насъ, потому что нападаютъ обыкновенно только на сильныхъ, — слабыхъ оставляютъ въ покоѣ, или еще вѣрнѣе, слабыхъ помогаютъ, покровительствуютъ. Посредственность не бросаетъ тѣни ни на кого.

Грустно, но справедливо, что именно каждый замѣчательный человекъ всю свою жизнь долженъ воевать съ противниками. Они готовы разорвать его на части. Но замѣтите, что никогда не нападаютъ на него прямо, грудь съ грудью, одинъ на одинъ. Для такого открытаго боя всегда, надо слишкомъ много мужества.

Чтобы отдать справедливость артисту съ достоинствами, всѣ думать, чтобы онъ умеръ. — Тогда начинаютъ трубить по всѣмъ хвалебнымъ трубамъ, — самые отчаянные враги его обращаются въ самыхъ жаркихъ поклонниковъ. — Еслибъ ихъ не удерживали — они готовы бы принести себя въ жертву на могилѣ великаго человека, или утраченнаго, — великаго, единственнаго гения, единственнаго свѣтила, сіявшаго на музыкальномъ горизонтѣ!

Каждый непрерывно старается рассказать что-нибудь въ доказательство своихъ близкихъ, дружескихъ сношеній съ угасшимъ гениемъ; перчатки его разрываюся на куски — сюртукъ, изъ-за его книгъ, рукописей, записокъ, записочекъ — даже изношенную туфлю его съ почтомъ кладутъ подъ стекло — на храморномъ недостатѣ...

И этотъ самый человекъ, котораго обожаютъ послѣ его смерти, потому что теперь онъ никому не опасенъ, этотъ человекъ, провозглашенный великимъ, при жизни подвергался самому злему преслѣдованію. Сочиненія его были раскритикованы въ пухъ, — и играть то онъ плохо, и гармоніи не знаетъ — вообще въ глазахъ всѣхъ былъ самый ничтожный музыкантъ, — правда, находили у него кое-гдѣ порядочный мысли, и механизма у него не отрицали, — немалого таланта въ немъ признавали, но тѣмъ дѣло и кончалось.

Вотъ истинная справедливость! Есть еще другой система, употребляемая артистами, чтобы раздавить репутацію ихъ собрата, которая угрожаетъ опасностью для всего общества артистовъ въ такомъ-то городѣ. Эта система нападенія можетъ быть раздѣлена на двѣ отрасли:

«Сравненіе съ мертвымъ» и «сравненіе съ живымъ».

Постараюсь приподнять кончикъ покрывала, подъ которымъ таится эти ухищренія, но сдѣлаю это не иначе какъ испрашивая у читателей общаго хранить все дѣло въ строжайшемъ секретѣ.

Сравнение съ виртуозами или композиторами умершимъ дѣлается такимъ образомъ:

Планскъ композиторъ собирается давать концерты въ такомъ-то городѣ.

Тотчасъ преподаватель музыки, постоянные жители этого города, говорятъ всѣмъ своимъ знакомымъ: «подайте втораго концерта, — а теперь пусть только мы пойдемъ: прослушаемъ пріѣзжаго и потомъ скажемъ вамъ, — стоитъ ли на него тратить деньги.»

Если артистъ окажется посредственностью, всѣ эти господа преподаватели начинаютъ трубятъ ему похвалы: «какой талантъ! это удивительно, это прелесть, восторгъ!»

А потомъ, когда публика познакомятся съ артистомъ на дѣлѣ, и когда этимъ преподавателямъ стануть говорить: «Помните, чтожъ мы такъ хвалили, вѣдь это вовсе не первоклассный талантъ?» Господа преподаватели отъвѣчаютъ весьма скромно: — «Нельзя же не поддерживать слабыхъ, это наша долгъ!»

Если, напротивъ того, артистъ окажется съ большими талантами, тогда весь этотъ народъ противъ него, — всѣ наперерывъ стараются отыскать недостатки и въ игрѣ его, и въ выборѣ пьесъ, и въ сочиненіяхъ.

Тогда говорятъ: «да, онъ играетъ порядочно, недурно; но, однако, случалось ли вамъ слышать папписта — Шмуддорфа, который умеръ недавно?» — Нѣтъ. — «Жаль! нѣтъ былъ артистъ! Какое сравненіе съ этимъ! Вотъ былъ талантъ! Если бъ вы знали — какое «тушо», какинъ фразировка! А какъ онъ сочинялъ! это чудо! сопережилъ его — истинные перлы, его ноктюрны — это, чистѣйшая поэзія... Ахъ! Вы презрительно много потеряли, песельхатъ его; — равнорешивши смерть его — позавгадали! Онъ превзошелъ бы всѣхъ на свѣтѣ! Можио ли даже сравнить его съ *этими*!»...

Срѣненіе съ живыми дѣлается почти также; только всѣ эти мажсы посредственностей въ цѣрствѣ «инвалидовъ» — для противоположности съ пріѣзжающимъ знаменитымъ артистомъ — избираютъ изъ среды своей такого мишига, въ которомъ больше всѣхъ другихъ пахальства и хвастовства; его всѣ толпа провозглашаютъ гениемъ; его увѣчиваютъ лаврами и избираютъ изъ предводителей всей партіи. «Избранный», съ своимъ ново-полученнымъ дипломомъ на гениальность, познамаетъ себя горорать отчаянно-плохо по-французски, страшно-плохо по-нѣмецки и еще хуже по-русски! Впрочемъ для того, чтобы показать, что для великаго гени слыхомъ слышно пріобрѣсти столько свѣдѣній и столько воспитанности, сколько требуется отъ казеннаго въ хорошемъ домѣ.

За то этотъ «избранный» и лауреатъ жметъ такъ, что загоняетъ любого уличнаго маршатапа, хвастаетъ такъ, что даже между «охотничками», пѣвечными со стороны хвастовства, не сыщется ему равный.

Если избранный мѣшчатъ, это приписываютъ гениальности; въ голодъ его такъ много музыкальных идей, что въѣзнія оболочки ослабѣли.

Если у избранныка — волосы длинные, или пѣзл напка позѣтъ, которые всѣ стоятъ дыбомъ, — это опять приписываютъ гениальности. Вдохновение не даетъ покоя даже волосамъ!

И самъ избранный привыкаетъ «рисоваться» преподавателемъ своей партіи, главою школы, которая, безъ сомнѣнія, умретъ вмѣстѣ съ нимъ, потому-что всѣ остальные смертные слишкомъ ограничены, чтобы понять его.

Какъ только выборъ сдѣланъ, весь хоръ посредственностей начинаеть пѣть унисономъ, что этотъ избранный — гений безъ соперниковъ, что онъ — композиторъ перноклассный, что его *полка* — неопытное совершенье, что его галопъ — одно изъ чудесъ свѣта и что, однимъ словомъ, никого невозможно съ нимъ и сравнивать.

Вотъ такіе приговоры и распускаются по городу и во многихъ домахъ употребляютъ всѣ усилія, чтобы какъ-нибудь заманить къ себѣ этого *сфинкса*, который — изъ снисходительности — позволяетъ себѣ сойтъ съ престола своего величія и сыграть кадрили или польку — для танцевъ.

Входя въ залу, «избранныкъ» высоко поднимаетъ носъ, — всею наружностью своею выражаетъ высшую самоуверенность, — садится на козетку не иначе, какъ полужека, протянуть ноги и съ самымъ дерзкимъ лицомъ начинаеть дорипрорать дамъ...

Въ разговорѣ голосъ его крикнувъ и онъ какъ-то особенно оттыкаетъ букву р.

Онъ рассказываетъ пресерьіозно, что вотъ уже пятнадцать лѣтъ трудится надъ итальянскою оперою, въ которой главную роль назначался для Рубини — но несчастно онъ умеръ! — Также лѣтъ 10 уже занимается балетомъ для «Гамони», — только она, какъ будто нарочно, — перестала танцовать! — Всѣ эти удивительныя произведенія, безъ сомнѣнія, умрутъ вмѣстѣ со *сфинксомъ*!!

Вотъ каковы образы воюють съ истинными артистами. А зачѣмъ?

Затѣмъ, что всѣ легіонъ такъ себя называющихъ «артистами», зная свою посредственность, не желая употребить трудовъ и усилій на изученіе музыки, какъ слѣдуетъ, за пріобрѣтеніе настоящей методѣ, съ тѣмъ, чтобы передать ее ученикамъ, не имѣя ни познаній въ искусствѣ, ни даже воспитанности порядочнаго чловека, — вся эта толпа до крайности боится «истиннаго» артиста, боится, чтобы публика не узнала его, иначе всѣ убѣдятся, что вотъ настоящій профессоръ музыки, что вотъ кто знаетъ свое дѣло, и можетъ оказать наиполнѣе услуги искусству, и слѣдовательно и обществу, — что такой чловекъ можетъ бросить лучъ свѣта въ музыкальный хаосъ, въ которомъ пресмыкаются всѣ эти заветныя посредственности.

На ихъ бѣду, всѣ ихъ усилія неостигнуть къ.н. Пріидетъ время, когда настоящие артисты одержатъ верхъ и заставятъ всѣхъ «ложныхъ» собратьевъ своихъ или выучиться музыкальному дѣлу — путемъ, чтобы быть въ состояніи, какъ слѣдуетъ, преподавать музыку, или отступиться отъ музыки вовсе, предостановивъ искусство — избраннымъ и тѣмъ, которые трудятся со рвениемъ и со всею добросовѣстностью, чтобы слѣзаться истинно-хорошимъ преподавателямъ, если не замѣнительны виртуозамъ.

Теперь, любезные читатели, когда я рассказываю вамъ (хотя въ миниатюрѣ), какия бывають интриги со

стороны посредственностей, — вы поймете, что мое негодование против этих мелких господъ еще возрастает, когда я припоминаю, сколько есть отличных произведений, написанных такими людьми, которые не родились музыкантами и стали изучать музыку исключительно из безкорыстной любви къ этому возвышенному искусству. Таких лиц слѣдуетъ называть истинными артистами, хотя они считаются подъ рубрикою *амалеровъ*! — Слѣдъ на голову музыкальных очарисень въ пѣхъ неуваженіе къ искусству, — честь и слава просвѣщеннымъ любителямъ искусства, которые занимаются имъ съ полною добросовѣстностью и такимъ усердіемъ, что должны возбуждать зависть въ посредственностяхъ.

Сколько есть даже коронованныхъ главъ, которые дѣлаютъ честь искусству — и покровительствомъ, которое ему оказываютъ, и своими произведеніями.

Лудвигъ-Фердинандъ, Принцъ Прусскій, — прославился своими сочиненіями столько же классическими, сколько граціозными, столько же поэтическими, сколько исполненными энергіей.

Герцогъ Саксен-Кобург-Гота написалъ оперы, которыя пѣззѣ имѣли большой успѣхъ.

Грaчъ *Вильгельмъ* знаменитъ своею музыкальностью. Особенно Михаилъ Юрьевичъ извѣстенъ какъ превосходный композиторъ.

Сейтому — дѣятельный по музыкѣ Директоръ Императорской Придворной Музыкальной Капеллы, А. О. Львовъ, — знаменитъ по всей Европѣ какъ отличный виртуозъ и композиторъ. Его «Народный гимнъ» и духовныя сочиненія пользуются справедливою славой.

Недавно умеръ генералъ *Ласковскій*, котораго сочиненія для фортепіано — прелестны и совершенно по вкусу Шопена.

Что же сказать объ авторѣ оперы «Жизнь за Царя»? Кто въ Россіи не соединитъ съ именемъ М. И. Глинки — понятіе о истинно-русскомъ художникѣ, объ ономъ изъ первыхъ художественныхъ знаменитостей отечества!

Въ числѣ любителей — также А. С. Даргомыжскій, котораго прелестные романсы приобрѣли даже популярность.

Нельзя не упомянуть также: — Варламова, А. И. Бизека, Веретовскаго, Бахметьева, О. М. Толстаго, князя Одоевскаго, князя Вяземскаго и много другихъ!

Если «любители» занимаютъ такое почетное мѣсто въ искусствѣ, сколько же надобно «артистамъ *ex professo*» стараться, чтобы оно преуспѣвало?

Да! я повторю, что это предисловіе мое необходимо, чтобы разъяснить, что *обязанности* артистовъ и преподавателей музыки очень часто въ совершенномъ пренебреженіи со стороны тѣхъ, кто учитъ музыкѣ, — а что, наконецъ, пора, чтобы эти господа убѣдились серьезно, что такъ какъ ученіе музыки въ ихъ рукахъ, то на нихъ падаетъ отвѣтственность не только въ отношеніи ихъ самихъ, но и въ отношеніи «народа». Они, въ своей дѣлѣ и въ своихъ невѣжествахъ, будутъ причиною, если погибнетъ въ зародкѣхъ много талантовъ, которые могли бы сдѣлаться украшеніемъ и даже славой отечества.

Надѣюсь, что искренніе слова мои найдутъ отголосокъ въ сердцахъ всѣхъ, въ комъ живетъ истинная

любовь къ искусству. Надо желать, чтобы всеобщее уваженіе къ истиннымъ музыкантамъ возрастало съ каждымъ днемъ, и чтобы презрѣніе преслѣдовало тѣхъ, кто не дѣлаетъ чести высокому имени: «артистъ».

Какъ я уже сказалъ въ моемъ предисловіи, музыка съ каждымъ днемъ вездѣ болѣе и болѣе распространяется; тѣмъ болѣе нужно, чтобы учителя и тѣ, которые берутъ музыкальные уроки, имѣли въ виду, что только существуетъ одна хорошая метода; дурныхъ есть столько, сколько тѣхъ учителей, которые учатъ безъ всякой метода, сами не имѣя никакой, или, лучше сказать, учатъ какъ имъ издается, т. е. такъ и сякъ!

По этому я считаю долгомъ указать на нѣкоторыя необходимыя правила тѣмъ, которые не имѣютъ случая, или не въ состояніи, пользоваться хорошими уроками, привила, по которымъ даже матери семействъ, живущихъ у себя въ помѣстьяхъ, могутъ руководить дѣтей въ музыкѣ.

Всѣ вообще слишкомъ пренебрегаютъ первоначальными правилами, безъ которыхъ однакожъ ни шагъ нельзя сдѣлать въ музыкѣ, и прѣа, на какомъ бы то ни было инструментѣ, становится недостаточною; — не говоря уже о нотѣхъ, которыя должны знать всѣхъ; — самое главное есть основательное познаніе такта и его раздѣленія. Многіе учителя слишкомъ мало обращаютъ вниманія на эту столь важную науку, и часто, даже вовсе не растолковавши ученикамъ, сколько одна цѣлая нота имѣетъ четвертей, или осмыхъ, или тридцатьвторыхъ, они заставляютъ дѣтей выучивать по слуху маленькія піесы, только для того, чтобы показать родителямъ, — какіе быстрые успѣхи дѣлаютъ ученики подъ ихъ руководствомъ! — Какіи же послѣдствія отъ такого обученія? — Самыя дурныя.

Оттого и бываетъ столько несчастныхъ жертвъ, которыя, играя большіи «фантазіи Тальберга, Листа, и пр., не въ состояніи разобрать ни малѣйшей полки *à livre ouvert* (съ перваго раза) безъ ошибокъ, а всѣхъ считаютъ ихъ хорошими музыкантами. Вотъ почему я советую отъ всего сердца, чтобы учителя и матери настаивали на серьезномъ изученіи, какъ раздѣляется тактъ, тогда увидятъ, что для учащихся все сдѣлается легче и они не встрѣтятъ затрудненій въ игрѣ самыхъ трудныхъ піесъ.

Второе главное обстоятельство для игры знать назвустъ, — сколько *дизонъ* или *бемолей* въ гаммѣ, черезъ что можно только вполне узнать, въ какой тонѣ піеса, которую играютъ, и какое расположеніе пальцевъ (*doigté*) въ гаммѣ. — Зная это правило хорошо, ученикъ смѣло играетъ всѣ пассажи и педетъ пальцы съ чистотою и вѣрностію, въ какой бы гаммѣ ни было, безъ малѣйшей ошибки.

Ученикъ долженъ начинать каждый день съ гаммъ, и твердить ихъ такъ, чтобы всѣ пальцы приобрѣли одну и ту же силу; — починка будетъ достаточно для гаммъ. Механизмъ пальцевъ чрезвычайно важенъ для желающихъ достигнуть указаннаго мною совершенства въ исполненіи. Но чтобы приспособить обѣ руки въ

равной степени къ различнымъ пассажиамъ, трелямъ, терціямъ-гаммамъ Диатоническимъ и Хроматическимъ, необходимы упражненія обдуманныя и соотвѣтствующія истѣмъ потребностямъ. Посредствомъ такихъ только упражненій можно достигнуть уѣренности и ровности въ исполненіи, по которымъ можно всегда отличить пианиста съ хорошею методою. Гаммы необходимо твердить чрезвычайно тихо, стараясь правильно держать руку, такъ, чтобы ударять въ клавиши мизинцемъ пальца, и такимъ образомъ извлекать полный звукъ изъ фортепiano.

Табуретъ безъ винта или съ винтомъ, долженъ быть безъ сожалѣнія уничтоженъ пианистами, ибо движеніе стула или табурета, непреѣнно сообщается игрѣ, и произзидаетъ неуѣренность въ исполненіи, такъ, что самый опытный артистъ можетъ смѣшаться. Потому весьма важно хорошо сидѣть, ибо корпусъ имѣетъ вліяніе на руки, рука на кисть, а кисть на пальцы.

Отъ чего происходитъ, что у многихъ пианистовъ исполненіе тяжело? Вся причина заключается въ томъ, что они не держатъ себя прямо, выставивъ безпрестанно корпусъ впередъ, и наппрая его на руки, которыя, въ свою очередь отягощаютъ часть руки отъ локтя до кисти. Можно ли ожидать независимости пальцевъ, когда рука тяжела? — Или, какимъ образомъ можетъ быть гибка кисть, когда на ней тяжесть всего корпуса? Слѣдовательно необходимо, чтобы корпусъ опирался на самого себя, и этимъ дать полную свободу рукамъ, кисти и пальцамъ.

Стулъ долженъ быть такой вышины, чтобы локоть играющаго былъ немного ниже бѣлыхъ клавишъ; разстояніе локтей должно доходить до 5 или 6 дюймовъ, а корпусъ—до 12 дюймовъ отъ клавиатуры. Верхняя часть корпуса и плечи должны быть отброшены немного назадъ, грудь выдаваться впередъ.

Необходимо держать руки надъ клавиатурою такъ, чтобы онѣ немного наклонились къ большому пальцу,

и чтобы поверхность руки представляла прямую линію: за тѣмъ должно кисть опустить, чтобы она была по-ниже поверхности руки.

Въ это же время нужно ударять въ клавиши мягкою пальца, а не оконечностію его, которая, находясь почти у ногтей, менѣе чувствительна, отчего произзодитъ тонъ сухой и непріятный. Играя же мягкою, т. е. эластическою частію, составляющею противоположную сторону отъ ногтя, можно повѣрное извлечь изъ фортепiano тонъ звучный и пріятный; отъ этого пріобрѣтается еще весьма важная польза, заключающаяся въ возможности поднимать повыше пальцы, и тѣмъ сообщать имъ больше силы.

Необходимо обратить особенное вниманіе на то, чтобы при исполненіи фортепianoной пѣсы руки остались неподвижны; здѣсь разумѣется верхняя часть руки, отъ плеча до локтя; часть же руки отъ локтя до кисти можетъ постоянно подниматься и опускаться эластически, чтобы тѣмъ содѣйствовать рукѣ при переходѣ изъ одного мѣста въ другое, при быстромъ исполненіи аккордовъ, или когда исполнитель желаетъ извлечь иѣсны, ласкалы, такъ сказать, клавиши.

Прежде чѣмъ заставить дѣтей учить ноты, (для ихъ весьма затруднительную науку), нужно обратить вниманіе на самое главное — познакомить ихъ съ клавишами, чтобы они были въ состояніи различать ихъ одну отъ другой, такъ напримѣръ:

- Ц..... Do — передъ двумя черными клавишами.
 Д..... Re — между двумя черными —
 Е..... Mi — послѣ двухъ черныхъ клавишъ.
 Ф..... Fa — передъ тремя черными клавишами.
 Г..... Sol — между первою и второю клавишами.
 А..... La — между второю и третьею клавишами.
 Х..... Si — послѣ третьей черной клавиши.

Когда дѣтя будутъ въ состояніи, безъ малѣйшей ошибки, различать всѣ клавиши, тогда нужно занимать его упражненіями для пяти пальцевъ (см. прим. 1-й).

$$1. \left\{ \begin{array}{cccccccccc} \text{Do, Re, Mi, Fa, Sol, Fa, Mi, Re, Do.} \\ \text{Ц, Д, Е, Ф, Г, Ф, Е, Д, Ц.} \end{array} \right\}$$

и, за каждымъ ударомъ по клавишѣ, заставлятъ проинопить ея названіе. Конечно, нужно сперва начинать каждую рукою особенно, а когда пойдетъ это упражненіе хорошо и ровно, тогда можно позволить учащемуся твердить двумя руками вмѣстѣ; послѣ уже слѣ-

дуетъ заставить его начинать отъ клавиши Re (Д), потомъ отъ клавиши Mi (Е) и т. д. пока не дойдутъ до клавиши (октавою выше) Do (Ц). Какъ только дѣтя окажутся значительные успѣхи въ этомъ упражненіи, можно взять то же самое и на оборотъ (см. прим. 2-й)

$$2. \left\{ \begin{array}{cccccccccc} \text{Sol, Fa, Mi, Re, Do, Re, Mi, Fa, Sol.} \\ \text{Г, Ф, Е, Д, Ц, Д, Е, Ф, Г.} \end{array} \right\}$$

и тѣмъ же самымъ образомъ всякій разъ брать одною клавишею выше, пока не дойдутъ до клавиши Sol (Г), октавою ниже. Черезъ это самое дѣтя пріучатся упавать клавиши по ихъ названію безъ большого за-

трудненія; а что всего важнѣе, такіа упражненія будутъ для нихъ весьма полезною игрою и заставить ихъ твердить музыку съ удовольствіемъ, что и необходимо.

Когда они окажутъ успѣхи въ этихъ упражненіяхъ, тогда можно дать слѣдующія:

$$3. \left\{ \begin{array}{cccccccccc} \text{Do, Re,} & \text{Do, Mi,} & \text{Do, Fa,} & \text{Do, Sol,} & \text{Do, La,} & \text{Do, Sol,} & \text{Do, Fa,} & \text{Do, Mi,} \\ \text{Ц, Д,} & \text{Ц, Е,} & \text{Ц, Ф,} & \text{Ц, Г,} & \text{Ц, А,} & \text{Ц, Г,} & \text{Ц, Ф,} & \text{Ц, Е,} \end{array} \right\}$$

$$4. \left\{ \begin{array}{cccccccccc} \text{Do, Mi, Sol, La, Sol, Mi, Do, Mi, Sol, La, Do,} \\ \text{Ц, Е, Г, А, Г, Е, Ц, Е, Г, А, Ц,} \end{array} \right\}$$

$$5. \left\{ \begin{array}{cccccccccccc} \text{Пальцы правой руки...} & \begin{array}{cccccccccccc} 1. & 3. & 2. & 4. & 3. & 5. & 5. & 3 & 4. & 2. & 3. & 1. \end{array} \\ & \begin{array}{cccccccccccc} \text{Do, Mi, Re, Fa, Mi, Sol, Sol, Mi, Fa, Re, Mi, Do,} \\ \text{Ц, Е, Д, Ф, Е, Г, Г, Е, Ф, Д, Е, Ц,} \end{array} \\ \text{— лѣвой руки...} & \begin{array}{cccccccccccc} 5. & 3. & 4. & 2. & 3. & 1. & 1. & 3. & 2. & 4. & 3. & 5. \end{array} \end{array} \right\}$$

$$6. \left\{ \begin{array}{cccccccccccccccc} \text{Пальцы правой руки...} & \begin{array}{cccccccccccccccc} 1. & 2. & 3. & 1. & 2. & 3. & 4. & 5. & 5. & 4. & 3. & 2. & 1. & 3. & 2. & 1. \end{array} \\ & \begin{array}{cccccccccccccccc} \text{Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Do, Si, La, Sol, Fa, Mi, Re, Do,} \\ \text{Ц, Д, Е, Ф, Г, А, Х, Ц, Ц, Х, А, Г, Ф, Е, Д, Ц,} \end{array} \\ \text{— лѣвой руки...} & \begin{array}{cccccccccccccccc} 5. & 4. & 3. & 2. & 1. & 3. & 2 & 1. & 1. & 2. & 3. & 1. & 2. & 3. & 4. & 5. \end{array} \end{array} \right\}$$

Искъ эти упражненія должны быть разучены (одинъ нумеръ за другимъ) постепенно; когда же первый будетъ исполненъ безъ ошибки, тогда приступить къ другимъ: разучивать ихъ нужно очень тихо, и смотрѣть, чтобы дѣти хорошо поднимали пальцы, не трогая рукъ. Напзученіе всякаго нумера упражненій нужно пожертвовать нѣсколько дней сряду, чтобы они не смѣшались одинъ съ другимъ; здѣсь я совершенно согласенъ съ однимъ изъ умѣйшихъ учителей, который сказалъ:

Nate toi lentement!

и какъ прекрасно выражаетъ итальянская поговорка:

Pian piano, si va sano!

Пому же нужно больше терпѣнія, если не тѣмъ, которые учатъ дѣтей? Кто взялъ на себя трудъ преподавать уроки музыки, тотъ долженъ вооружиться терпѣніемъ и не забывать, что и онъ когда-то былъ ребенкомъ, что и у него были учителя, которые надъ нимъ трудились; это одно воспоминаніе дастъ довольно терпѣнія для хорошаго преподаванія музыки дѣтямъ, и ихъ успѣхи будутъ ему награжденіемъ за труды, которые не останутся безъ удовольствія, хотя бы только сердечнаго, не считая благодарности родителей, какъ и самихъ учениковъ.

Кромѣ этихъ упражненій, которыя я далъ какъ образецъ, и съ которыхъ нужно непременно начинать учить дѣтей, будетъ особенное положеніе къ Музы-

кальному Вѣстнику съ разными другими упражненіями. и такимъ образомъ по немножку дойдемъ отъ самыхъ легкихъ до труднѣйшихъ, безъ большого труда, какъ для учителей, такъ равно и для дѣтей.

Нѣтъ ничего труднѣе, какъ писать для дѣтей и учить ихъ; тѣмъ болѣе заслугъ имѣють тѣ, которые, стремясь облегчить трудныя науки, стараются слѣзть ихъ доступными для учащихся. Мы имѣемъ въ литературномъ отношеніи прекрасные примѣры, данные намъ извѣстнымъ дѣтскимъ писателемъ, покойнымъ П. Р. Фурмановъ, котораго книги, отличающіяся прекраснымъ слогомъ, останутся долговѣчными для дѣтей.

Нельзя не упомянуть здѣсь объ Естественной исторіи Бюффона, переведенной на русскій языкъ г-жею Ротчевою, какъ и о журналѣ для дѣтей, издаваемомъ госпожею Ишминой; эти книги приносятъ большую пользу дѣтямъ и готовятъ ихъ къ серьезнымъ наукамъ безъ труда.

Я увѣренъ, что хорошіе совѣты иногда не бываютъ лишними, а къ наукѣ о музыкѣ есть еще многое, что нужно сдѣлать для дѣтей; я принялъ на себя трудъ писать для нихъ музыкальные уроки, и постараюсь всѣми силами быть имъ полезнымъ, указывая имъ кратчайшую дорогу къ изученію музыки. Но какъ я хочу учить дѣтей сначала познанію клавишней, то для того, имѣсто нотъ, пишу буквами маленькія упражненія; и какъ скоро дѣти окажутъ въ нихъ значительные успѣхи, начну ихъ знакомить съ нотами.

$$7. \text{Do, Re, Mi, Do, Re, Mi, Fa, Re, Mi, Fa, Sol, Mi, Re, Mi, Fa, Re, Do.}$$

$$8. \text{Do, Sol, Fa, Mi, Re, Fa, Mi, Re, Do, Sol, Fa, Mi, Re, Fa, Mi, Re, Do.}$$

$$9. \text{Do, Mi, Sol, Mi, Fa, Mi, Re, Mi, Do, Mi, Sol, Mi, Re, Mi, Do.}$$

$$10. \text{La, Si, La, Si, Do, Si, La, Do, Si, Do, Si, Do, Re, Do, Si, Re, Do, Mi, Re, Do, Si, Re, Do, Si, La.}$$

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

Нотный планъ состоитъ изъ пяти линий.

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

Mi,	Sol,	Si,	Re,	Fa,
E,	G,	A,	D,	F,

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

Fa,	La,	Do,	Mi,
F,	A,	C,	E,

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

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

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

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

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

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

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

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

Первая нота гаммы называется *тоника*, по-русски *звукъ*; и такъ въ гаммѣ Do (C) *тоника* есть C, потому, что отъ нея дается названіе гаммѣ. Отъ *тоники*, т. е. первой ноты въ гаммѣ, считаются другія ноты и получаютъ названіе по разстоянію отъ нея. Эти разстоянія одного звука отъ другаго называются *интервалами*. (См. пр. 16). *Тоника* всегда признается 1.

И такъ гамма C:

C,	тоника,	означается цифрою — 1.
D,	вторая	нота, или секунда, — 2.
E,	третья	» » терція — 3.
F,	четвертая	» » кварта — 4.
G,	пятая	» » квинта — 5.
A,	шестая	» » секста — 6.
B,	седьмая	» » септима — 7.
C,	осьмая	» » октава — 8.

Музыка — *цѣлые тоны* и *полутоны*. Гамма состоитъ изъ *пяти тоновъ* и *двухъ полутоновъ*. Чтобы это было ясно для дѣтей, самое лучшее растолковать имъ эти тоны и полутоны въ гаммѣ Do (C), потому, что *черные клавиши* будутъ для объясненія болѣе простымъ обозначеніемъ. (см. пр. № 17).

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

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

ГЛАВА II.

О значеніи нотъ и точекъ.

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

О точкѣ и двоеточіи.

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

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

О паузахъ.

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

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

Точки и *двоеточія* ставятся также послѣ *паузъ* и

усплываютъ ихъ значеніе въ той же пропорціи, какъ сказано въ предыдущей главѣ о нотахъ. (См. пр. 12).

ГЛАВА III.

О ЗНАКАХЪ ТАКТА.

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

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

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

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

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

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

ГЛАВА IV.

Какъ только лѣтъ выучать гамму C-dur, и будутъ знать хорошо *тоны* и *полутоны*, равно ихъ положеніе въ гаммѣ, т. е., что полутоны находятся между 3 и 4 и между 7 и 8 нотами гаммы;—тогда слѣдуетъ дать за *тоникой* ноту G, и приказать имъ сложить эту гамму. Такимъ образомъ они найдутъ, что отъ G до 7 ноты вмѣсто *цѣлаго тона*, есть *полутоны*. Учитель долженъ тогда объяснить, что въ такомъ случаѣ нужно повысить ноту G на полутона, черезъ знакъ, который зовутъ *Diezis*, и тогда эта нота принимается названіе *fis*. Такимъ образомъ отъ *fis* до G будетъ *полутономъ*, т. е. отъ 7 до 8 нотъ гаммы G, какъ это находится въ гаммѣ C, которая служитъ примѣромъ для всѣхъ гаммъ.

Знакъ, который зовутъ *Diezis*, когда онъ положенъ возлѣ ноты, повышаетъ ее на полутона; а *Bemol* понижаетъ на полутона; и такъ ноты, возлѣ которыхъ стоятъ *Diezis*, называются:

C — Cis.	G — Gis.
D — Dis.	A — Ais.
E — Eis.	H — His.
F — Fis.	

Ноты, возлѣ которыхъ стоятъ *Bemol*, понижаются полутономъ и принимаютъ названіе

C — Ces.	G — Ges.
D — Des.	A — As.
E — Es.	H — B.
F — Fes.	

ГЛАВА V.

Первая гамма (такъ называемая натуральная) есть C-major или dur; гаммы идутъ въ порядкѣ по квинтамъ, или всякія пять нотъ выше, въ такомъ порядкѣ:

1-я гамма C-dur

2-я — G-dur имѣетъ 1. *Diezis*. *fis*.

3-я — D-dur — 2. *»* *fis*, *Cis*.

4-я	—	A — dur	—	3.	»	<i>fis</i> , <i>Cis</i> , <i>Cis</i> .
5-я	—	E — dur	—	4.	»	<i>fis</i> , <i>Cis</i> , <i>Cis</i> , <i>Dis</i> .
6-я	—	H — dur	—	5.	»	<i>fis</i> , <i>Cis</i> , <i>Cis</i> , <i>Dis</i> , <i>Ais</i> .
7-я	—	<i>Fis</i> —dur	—	6.	»	<i>fis</i> , <i>Cis</i> , <i>Cis</i> , <i>Dis</i> , <i>Ais</i> , <i>Eis</i> .
8-я	—	Des—dur	—	5.	<i>Bemol</i> .	B, Es, As, Des, Ges.
9-я	—	As—dur	—	4.	»	B, Es, As, Des
10-я	—	Es — dur	—	3.	»	R, Es, As.
11-я	—	B — dur	—	2.	»	B, Es.
12-я	—	F — dur	—	1.	»	B.

ГЛАВА VI.

По моему совѣту, самое лучшее давать изучать дѣтямъ только въ такомъ случаѣ прочія гаммы, когда они хорошо поймутъ гамму C-dur, послѣ гамму G-dur и такъ послѣдовательно одну гамму послѣ другой, чтобы всѣ эти гаммы ни спутались въ ихъ головахъ. Только такимъ образомъ наука можетъ быть полезна и остается навсегда въ памяти; по этого не достаточно: необходимо еще выучить дѣтей узнавать ноты по звукамъ. И такъ начиная отъ ноты C, выучить ихъ пѣть гамму C, съ тѣмъ, чтобы они, пѣвша, называли ноты C, D, E, F, G, A, H, C.

Какъ только они выучатся пѣть чисто эту гамму, тогда нужно учить ихъ узнавать тоны въ разныхъ интервалахъ (т. е. растояніяхъ), напримѣръ:

1) По терціямъ.

C, E, D, F, E, G, F, A, G, H, A, C, H, D, C.

2) По квинтамъ.

C, F, D, G, E, A, F, H, G, C, A, D, H, E, C.

3) По квинтамъ.

C, G, D, A, E, H, F, C, G, D, A, E, H, F, C.

4) По секстамъ.

C, A, D, H, E, C, F, D, G, E, A, F, H, G, C.

Пусть дѣти выучатъ эти звуки такъ, чтобы по первому удару въ клавиши, могли распознавать и называть ихъ безъ малѣйшей ошибки. Такое изученіе доставитъ имъ неоцѣненную пользу навсегда, потому, что разбирая ноты à l'ore oïvert, они не будутъ играть фальшиво, имѣя точное познаніе звуковъ,—дѣло весьма необходимое для развитія истинно-музыкальнаго организма въ тѣхъ, которые хотятъ серьезно изучать музыку.

ГЛАВА VII.

Я говорилъ уже о необходимости изученія дѣтямъ *интерваловъ* съ ихъ названіями; для того нужно по возможности изложить ученикамъ сложеніе аккордовъ, выучить сперва *аккорды тоникъ*, или аккорды каждого тона, такъ называемые *совершенные*, accord parfait.

Каждый совершенный аккордъ, или аккордъ тоникъ, состоитъ изъ

тоникъ, или 1-й ноты,
терціи, или 3-й ноты,
квинты, или 5-й ноты,
октавы, или 8-й ноты.

Напримѣръ, аккордъ C-dur составленъ изъ слѣдующихъ интерваловъ: изъ

тоника C — 1,
терція E — 3,
квинта G — 5,
октава C — 8.

Какая тоника есть въ гаммѣ G-dur? Тоника G. Теперь нужно сложить аккордъ совершенный изъ тона G, по примѣру тона C.

тоника G — 1,
терція H — 3,
квинта D — 5,
октава G — 8.

Въ гаммѣ D есть тоника D.

Аккордъ совершенно составленъ изъ

тоника D — 1,
терція F — 3,
квинта A — 5,
октава D — 8.

Аккордъ A-dur составленъ изъ

тоника A — 1,
терція C — 3,
квинта E — 5,
октава A — 8.

Аккордъ E-dur составленъ изъ

тоника E — 1,
терція G — 3,
квинта H — 5,
октава E — 8.

Аккордъ H-dur составленъ изъ

тоника H — 1,
терція Dis — 3,
квинта Fis — 5,
октава H — 8.

Аккордъ Fis-dur составленъ изъ

тоника Fis — 1,
терція As — 3,
квинта Cis — 5,
октава Fis — 8.

Аккордъ Des-dur составленъ изъ

тоника Des — 1,
терція F — 3,
квинта As — 5,
октава Des — 8.

Аккордъ As-dur составленъ изъ

тоника As — 1,
терція C — 3,
квинта Es — 5,
октава As — 8.

Аккордъ Es-dur составленъ изъ

тоника Es — 1,
терція G — 3,
квинта B — 5,
октава Es — 8.

Аккордъ B-dur составленъ изъ

тоника B — 1,
терція D — 3,
квинта F — 5,
октава B — 8.

Аккордъ F-dur составленъ изъ

тоника F — 1,
терція A — 3,
квинта C — 5,
октава F — 8.

Какъ я уже сказалъ выше, тоника всегда означается цифрою 1, какъ первая нота тона, секунда цифрою 2, какъ вторая нота тоника, терція цифрою 3, какъ третья нота тоника, кварта цифрою 4, какъ четвертая нота тоника, квинта цифрою 5, какъ пятая нота тоника, секста цифрою 6, какъ шестая нота тоника, септима цифрою 7, какъ седьмая нота тоника, октава цифрою 8, какъ восьмая нота тоника.

Это изученіе будетъ впоследствии весьма полезно въ наукѣ гармоніи, которая очень облегчаетъ музыкальные усѣхы.

ГЛАВА VIII.

Какъ только ученикъ будетъ знать наизусть всѣ эти аккорды такъ, чтобы за ударомъ ихъ, могъ всѣ ноты аккорда назвать по имени и по интерваламъ, тогда нужно приступить къ слѣдующему упражненію:

Напримѣръ: учитель долженъ ударить въ клавишу (положимъ ноту G) и спросить ученика: какую ноту я извѣлъ? Ученикъ долженъ отвѣчать: ноту G.

Учитель: Если нота G будетъ тоника, какая будетъ ея терція?

Ученикъ: Терція отъ G есть H.

Учитель: Скажи мнѣ, какая нота будетъ квинтою отъ F?

Ученикъ: Квинта отъ F есть C.

Учитель: Скажи мнѣ септиму отъ тоника A?

Ученикъ: Септима, или седьмой тонъ отъ A, будетъ нота G.

Я даю это упражненіе какъ примѣръ, а гг. учители должны стараться сами по этому примѣру дѣлать надлежащія упражненія, пока ученики не будутъ въ состояніи отвѣчать на всякій вопросъ безъ малѣйшей остановки, послѣ чего необходимо ударить пѣлый аккордъ всѣмъ, чтобы они сказали, какого тона аккордъ, изъ сколькихъ интерваловъ сложенъ, и какіе интервалы.

ГЛАВА IX.

Движеніе въ корнѣ составляетъ большой недостатокъ, который убиваетъ чистотѣ, прѣятности и свободѣ игры; ученикъ долженъ заранѣе остерегаться, чтобы не привыкнуть къ этому весьма онѣтительному недостатку. Онъ долженъ слѣдить у середины инструмента такъ, чтобы руки его безъ малѣйшаго затрудненія достигали всѣхъ клавишъ и тѣло не приходило въ болѣе движенье.

Съ самаго начала онъ долженъ привыкать дер-

Тонъ А (La).

Аккорды мажорный.	Аккорды минорный.
A — тоника.	A — тоника.
Cis — терція.	C — терція.
E — квинта.	E — квинта.
A — октава.	A — октава.

Тонъ As (Lâ-Bémol).

Аккорды мажорный.	Аккорды минорный.
As — тоника.	As — тоника.
C — терція.	Ces — терція.
E — квинта.	Es — квинта.
As — октава.	As — октава.

Тонъ Es (Mi-Bémol).

Аккорды мажорный.	Аккорды минорный.
Es — тоника.	Es — тоника.
G — терція.	Ges — терція.
B — квинта.	Bs — квинта.
Es — октава.	Es — октава.

Тонъ B (Si-Bémol).

Аккорды мажорный.	Аккорды минорный.
B — тоника.	B — тоника.
D — терція.	Des — терція.
F — квинта.	F — квинта.
B — октава.	B — октава.

Тонъ F (Fa).

Аккорды мажорный.	Аккорды минорный.
F — тоника.	F — тоника.
A — терція.	As — терція.
C — квинта.	C — квинта.
F — октава.	F — октава.

Ученикъ долженъ выучить всѣ эти аккорды наизусть, такъ, чтобы онъ былъ въ состояніи различать мажорные аккорды отъ минорныхъ, и чтобы могъ себѣ дать отчетъ, почему такой-то аккордъ мажорный или минорный. Какъ только онъ это пойметъ, тогда нужно приступить къ изученію минорныхъ гаммъ.

ГЛАВА XII.

Въ минорныхъ гаммахъ терція всегда полутономъ ниже, чѣмъ въ мажорныхъ, прочія ноты остаются не измѣняемыми, ежели гамма идетъ къ верхней части фортепіано; но ежели гамма съ верхней клавишей идетъ къ нижнимъ, тогда *септима* и *секста* (седьмая и шестая) понижается на полутона ниже, напр.

Гамма С.

Мажорная. С, D, E, F, G, A, H, C —	С, H, A, G, F, E, D, C.
Минорная. С, D, Es, F, G, A, H, C —	С, B, As, G, F, Es, D, C.

Въ минорныхъ гаммахъ діззы и бемоли назначаются по обратному пути гаммы; такъ C-moll (минорный) имѣетъ три бемоля: B, Es, As.

По этому примѣру ученикъ долженъ самъ пѣть мажорныхъ гаммъ образоватъ минорныя и такимъ образомъ онъ никогда не ошибется и съ перваго взгляда на ноты будетъ въ состояніи различать, въ мажорномъ или въ минорномъ тонѣ играть піеесу.

ГЛАВА XIII.

Величайшую пріятность въ музыкѣ составляетъ разнообразіе. Поэтому приняты разные способы выражать ноты. Удареніе производитъ также чистоту, легкость и твердость въ исполненіи.

Есть три рода удареній: *отрывистое, ударное и связанное*.

Отрывистую ноту играютъ скоро и сухо, означая такое удареніе запятою (.) . Этотъ знакъ означаетъ, что нота должна ударяться сильно и энергически. № 1.

Ударное исполняется съ меньшою скоростью и слабо, и означаетъ *точкою* палъ или подъ нотою. № 2.

Связанное состоитъ въ соединеніи многихъ звуковъ, не отдѣляющихъ одной ноты отъ другой, и тогда связанныя ноты означаются дугою. № 3.

Дуга называется *скобкою* (Syncope) въ такомъ случаѣ, когда поставлена между двумя подобными нотами, напримѣръ

между С и С; Е и Е; А и А;

и когда обѣ находятся въ одномъ тактѣ или въ двухъ, слѣдующихъ одинъ за другимъ. № 4.

ГЛАВА XIV.

Есть такія ноты, которыя не входятъ въ составъ такта, и не имѣютъ другаго значенія, какъ только *ноты украшенія* (Notes d'agrément); такія ноты, не будучи необходимыми для мелодіи, служатъ для увеличенія пріятности и избежанія однообразія въ игрѣ. Эти ноты украшенія бываютъ разнаго рода.

Форшлагъ	Appoggiatura.
Двойной форшлагъ	Doppia Appoggiatura.
Группетто	Gruppetto.
Трель	Trillo.

Форшлагъ ставится надъ главной нотой, или подъ нею. Въ послѣднемъ случаѣ онъ отстоитъ только на полтона отъ главной ноты; *форшлагъ* выдерживается наравнѣ съ половиною главной ноты; въ некоторыхъ случаяхъ онъ выдерживается и болѣе. № 5.

Если *форшлагъ* долженъ играть скоро, несмотря на значеніе главной ноты, то къ маленькой нотѣ прибавляютъ знакъ (—) и возлѣ нел дугу. № 6.

Двойной форшлагъ — легко и связано, и тогда слѣдующая главная нота ударяется крѣпко. № 7.

Группетто составляется изъ трехъ маленькихъ нотъ, *передъ* или *послѣ* главной ноты. Въ первомъ случаѣ онъ пишется; во второмъ случаѣ изображаются знакомъ Y № 8.

Трель состоитъ въ перемѣнномъ удареніи двухъ нотъ, находящихся одна подлѣ другой. *Трель* состоитъ изъ главной ноты напѣванной и другой полутономъ выше; трель означаютъ обыкновенно двумя буквами (tr). № 9.

ГЛАВА XV.

Акцентъ служитъ для того, чтобы разнообразить игру піеесы, придавая ей то сплу, то пѣжности, то снѣжность, то пріятность. Эти *отысканія* даютъ музыкѣ особенный характеръ, устраняютъ монотонность и увеличиваютъ выраженіе чувства. Слова, употребляемые для этой же цѣли, многочисленны. Вотъ главныя изъ нихъ съ ихъ значеніемъ:

По-италіянски.	Сокращенія.	По-русски.
Piano	p.	Тихо, слабо.
Pianissimo	pp.	Очень тихо, очень слабо.
Dolce	dol.	Нѣжно.
Forte	f.	Сильно.
Fortissimo	ff.	Очень сильно.

Mezzo-forte.	mf.	Полусильно.
Rinforzando	rin. ritz.	Усиливая, но не резко.
Storzando	sf. sfz.	Ударить поту сильно.
Crescendo	cres.	Постепенно усиливая.
Decrescendo	decres.	Уменьшая постепенно силу.
Smorzando	smorz.	Дать звуку какъ бы замарать.
Espressivo.	espres.	Выразительно.
Affettuoso		Съ чувствомъ.
Maestoso		Величественно.
Cantabile		Пѣтуе.
Il canto marcato.		Пѣние выразительно.
Legato		Связно.
Legalissimo		Очень связно.
Leggiero.		Легко.
Con anima		Съ душою.
Con spirito.		Съ живостию.
Con grazia.		Гранціозно.
Con gusto		Со вкусомъ.
Con delicatezza		Нѣжно, деликатно.
Con fuoco		Съ огнемъ, съ жаромъ.
Con forza		Силою.
Con calore.		Съ жаромъ.
Con Brio, con Brio		Быстротой.
Agitato.		Встревоженно.
Seherzando		Шутливо.
Mosso		Оживленно.
Sempre.		Все, всегда.
Simile		Полобный, тотъ же самый.
Piu		Болѣе.
Accelerando		Всега, постепенно, скорѣе.
Ritardando		Тѣмъ постепенно.
Morendo		Умирая, или какъ будто тѣмъ.
Tenuto		Удерживая палецъ въ клавишѣ почти вѣчно.

ГЛАВА XVI.

О тактѣ.

Тактъ составляетъ душу музыки: безъ него всѣ драгоценныя качества, дарованныя природою и пріобрѣтенныя учениемъ, дѣлаются безплодными.

По этому больше всего надобно совѣтовать молодому ученику наблюдать за тактомъ, тѣмъ болѣе, что многіе пианисты, но снисходительности упрекаютъ въ пренебреженіи этой важной части искусства. Для того нужно непремѣнно, чтобы ученикъ считалъ по частямъ каждый тактъ; и тактъ, если тактъ составленъ изъ $\frac{1}{4}$ (четырежды четвертей), то онъ долженъ громко считать раздѣливъ на равныя четыре части, т. е. 1, 2, 3, 4; каждая изъ этихъ четвертей частей содержитъ въ себѣ одну четверть (une poire); такимъ образомъ, если въ теченіи такта онъ встрѣтитъ осмысленіе, то онъ долженъ ударять двѣ осмысленія на каждую четверть; если же онъ встрѣтитъ шестнадцатилетіе, то долженъ ударять четыре шестнадцатилетія на каждую четверть, и такъ онъ долженъ наблюдать, чтобы составъ такта былъ всегда правленъ.

Тактъ поддерживаетъ пианиста въ трудныхъ пассажахъ, укрѣпляетъ замѣтно пальцы и придаетъ большую увѣренность въ исполненіи пьесы.

ГЛАВА XVII.

Правила объ учении.

Ученикъ, желающій играть хорошо на фортепиано, долженъ посвящать каждый день три часа на упраж-

ное ученье. Я не требую, чтобы онъ сидѣлъ три часа сряду; напротивъ, лучше играть въ разное время съ промежутками, чтобы отдохнули пальцы и можно было развлекаться чѣмъ нибудь другимъ. Безпрерывная работа теряетъ свою занимательность, утомляетъ руки и наводитъ скуку.

Первый часъ надобно посвятить упражненію пальцевъ гаммами, въ остальные два часа можно заняться пьесами, выбранными учителемъ по силѣ ученика.

Занимаясь учениемъ, молодой пианистъ не долженъ забывать, что прежде всего надобно наблюдать тактъ, о важности котораго я говорилъ. Чтобы придать каждой нотѣ ея значеніе, необходимо въ началѣ считать тактъ громко и ронно. Пианисты иногда ускоряютъ игру, потому что INSTRUMENTЫ ихъ не въ состояніи выдерживать большихъ нотъ, но эта привычка можетъ имѣть дурныя послѣдствія, и ученикъ не долженъ оставлять клавиши, покада нота не выдержана, если даже звукъ замолкъ. Необходимо держаться этого правила особенно въ сложныхъ пьесахъ, гдѣ одна рука играетъ ноты различнаго значенія.

Для избѣжанія этой ошибки не должно впадать въ противоположную, а именно—оставлять пальцы на клавишахъ дольше чѣмъ нужно, въ то время, какъ другіе пальцы играютъ слѣдующія ноты. По этому я совѣтую наблюдать со вниманіемъ за первоначальнымъ учениемъ.

Въ скорыхъ, сильныхъ пассажахъ, въ концѣ гаммы, быстрой рюады и вообще музыкальныхъ фразъ, ученикъ обыкновенно торопится. Это ошибка не только ослабляетъ руки, но производитъ остановки, непріятныя для слушателя и неумѣныя для пианиста.

ГЛАВА XVIII.

Ученикъ долженъ разучивать новую пьесу всегда безъ поспѣшности, чтобы строго выдерживать тактъ, замѣчать всѣ случайныя и дополнительные знаки, показывающіе ударенія связное, протяжное, также итальянскія замѣчанія Forte, Piano, Rinforzando, Diminuendo и пр. и пр.

Для достиженія ровности и согласія въ пассажахъ, играемыхъ двумя руками вѣстѣ, надобно разучивать ихъ каждою рукою отдѣльно и особенно лѣвою, которая слабѣе правой.

Многіе молодые пианисты, желая ускорить успѣхи, избираютъ трудныя пьесы не по силамъ. Въ этомъ они ошибаются, потому что только теряютъ хорошія привычки, ослабляютъ и портятъ руки дѣлаются неспособными къ хорошему исполненію. Надобно выбирать всегда пьесы по силамъ, а главное быть увѣреннымъ, что нѣтъ будетъ достигнута скорѣе тихимъ, постепеннымъ шагомъ, а не безпорядочнымъ бѣгомъ, который прерывается обыкновенно частыми паденіями.

Это однако не значитъ, что должно быть слишкомъ робкимъ и для большей вѣрности отдѣлывать фразу за фразой. Я требую, чтобы въ изученіи и исполненіи было какъ можно меньше принужденности и совѣтую не слишкомъ заучивать подробности пьесы.

Последнее правило имѣть свои исключенія, которыя необходимо наблюдать. Иногда пьесы, легкія съ перваго взгляда, представляют трудности особеннаго рода въ тактѣ и аппикатурѣ. Ученикъ долженъ съ особеннымъ вниманіемъ отдѣлывать эти пассажи и заучить ихъ наизусть, потому что если онъ будетъ разбирать только то, что ему кажется легкимъ, то никогда не сдѣлаетъ успѣховъ въ исполненіи.

ГЛАВА XIX.

Покуда ученикъ не достигнулъ извѣстной силы на инструментѣ, онъ не долженъ играть наизусть; позже онъ можетъ съ пользою уклониться отъ запрещенія.

Чтобъ дать понятіе слушателю о какой нибудь музыкальной пьесѣ, играющій долженъ самъ понимать ее совершенно, то есть усвоить ея характеръ, мысль автора и дать ей надлежащее выраженіе. Не надобно однако думать, что выраженіе состоитъ въ страстной и тонкой игрѣ, гдѣ играютъ важную роль глаза, конты и все тѣло. Ничего нѣтъ смѣшнѣе и утомительнѣе этой привычки — казаться чувствительнымъ. Играть выразительно значитъ придавать каждому пассажи собственныя краски, который можетъ быть легкимъ, мрачнымъ, живымъ, блѣднымъ, однообразнымъ, сильнымъ и трогательнымъ, иногда даже грубымъ, и исполненію должно представлять всѣ эти оттѣнки.

Чтобъ выставить вѣрную и точную мелодію, композиторъ можетъ приготовить къ ней сплывы и почти дикими пассажами; для извѣщенія же блатающей мелодіи онъ обнаружитъ ее самою простою рѣчью. Одна ошибка въ исполненіи такихъ пьесъ уничтожитъ всю прелесть и сдѣлаетъ ихъ неповоротливыми.

Главное правило.

Начиная разыгрывать какую нибудь пьесу, ученикъ обязанъ сдѣлать себѣ три слѣдующихъ вопроса:

- 1) Въ какомъ тогѣ я буду играть, то есть сколько дѣзона и бемолей въ ключѣ?
- 2) Какой тактъ имѣетъ пьеса?
- 3) Какой темпъ?

ГЛАВА XX.

О движеніи.

Движеніе (темпъ) есть большая или меньшая степень скорости, съ какою исполняется музыкальная пьеса. Переимѣнить темпъ, назначенный композиторомъ, значитъ испортить его сочиненіе, придаютъ ему другой смыслъ и превратить прекрасный мѣста въ пошлыя и смѣшныя. Стало быть ученикъ обязанъ знать значеніе каждаго изъ слѣдующихъ латинскихъ словъ:

Grave.	Самый медленный темпъ.
Largo.	Широко, очень медленно и важно.
Lento.	Тихо, медленно.
Largehetto.	Медле важнѣе и медленнѣе какъ Largo.
Adagio.	Тихо.
Andante.	Не слишкомъ скоро и не слишкомъ тихо.
Andantino.	Почти какъ скоро, тѣмъ Andante.
Allegretto.	Умеренно, все еще притѣя отъ vivacissimo.
Allegro.	Весело и оживленно.

Presto.	Скоро, быстро.
Prestissimo.	Съ строгимъ быстротой.
Tempo di marcia.	Какъ маршъ.
Con moto.	Съ движениемъ.
Ritardando или Rallentando.	Медля и постепенно останавливаясь скоро.
Ritenuito.	Удерживая темпъ.
Accelerando.	Ускоряя.
Ad libitum или A piacere.	По желанію играющаго.
A tempo.	Въ предѣлѣ темпа.

ГЛАВА XXI.

Объ аппикатурѣ вообще и о необходимыхъ ея правилахъ.

Аппикатура (le doigté), есть одно изъ важнѣйшихъ условій для хорошей игры на какомъ бы то ни было инструментѣ, тѣмъ болѣе на фортепиано. Ни на одномъ инструментѣ артисту не нужно такого превосходнаго механизма и свободы въ пальцахъ, какъ на фортепиано (гдѣ одна и таже рука исполняетъ иногда двѣ разныя темы и аккомпанируетъ вѣсѣ, или тему съ аккомпаниментомъ трети, или хроматической гаммы).

Чтобъ пѣнистъ былъ въ состояніи хорошо владѣть механизмомъ, необходимо ему знать главныя правила аппикатуры, безъ которыхъ механизмы никогда не можетъ быть совершеннымъ, а игра отечественною и ровною. Сколько разъ я слышалъ довольно ловко играющихъ на фортепиано, которые пертили нѣкую пьесу (впрочемъ довольно хорошо исполненную) черезъ одинъ пассажъ, гдѣ они не сумѣли, или лучше сказать, не знали хорошаго употребленія аппикатуры!

Учителя должны по этому непремѣнно строго наблюдать, чтобы ученики знали, въ какомъ случаѣ требуется такая или другая аппикатура, и на какихъ правилахъ она основана! Тогда только ученикъ можетъ съ увѣренностію употребить аппикатуру по правиламъ, и безъ малѣйшей ошибки, когда ему учителя растолкуетъ всѣ подробности этихъ правилъ. Есть два рода аппикатуры въ фортепианной игрѣ: 1) натуральная аппикатура (doigté naturel), 2) сложная аппикатура (doigté composé).

Первымъ главнымъ правиломъ натуральной аппикатуры служатъ нѣмцы *всякъ тонъ*, для всѣхъ пассажей *диатоническія*. Второе правило есть хроматическая гамма, третіе — аккорды, напр.

- 1) Совершенный аккордъ каждой тонки.
- 2) Полный септимальный аккордъ каждой тонки.
- 3) Уменьшенный септимальный аккордъ.

Эти три рода аккордовъ составляютъ, такъ сказать, почти всю извѣстную аппикатуру фортепианной игры, промѣжъ такъ называемыхъ «сложныхъ пассажей» (traits composés), которые не происходятъ изъ рода гаммъ, какъ *диатоническія*, такъ и *хроматическія* какъ и ровню съ аккордами; объ этихъ пассажахъ будетъ рѣчь послѣ. Теперь же займемся только натуральною аппикатурою. Къ натуральной аппикатурѣ причисляются еще *гаммы въ терцияхъ* (gammes en tierces), *диатоническія* и *хроматическія*.

Желаю облегчить гг. учителей въ преподаваніи, равно какъ и учениковъ въ наукѣ фортепианной игры, приложу всѣ возможные усилія, чтобъ объяснить какъ можно лучше, необходимыя правила, такимъ об-

разомъ, чтобъ гг. учителямъ легче было давать уроки, а ученикамъ скорѣе и лучше понимать: — тогда только моя наука будетъ полезна для тѣхъ и другихъ, тѣмъ болѣе, что отъ этихъ необходимыхъ правилъ зависитъ совершенство механизма, а безъ него нѣтъ совершенства въ фортепианной игрѣ.

1) Аппликатура гаммъ какъ мажорныхъ (Dur), такъ и минорныхъ (Moll), находится во всѣхъ методахъ, о которыхъ и говорить нечего, потому что вселкій учитель долженъ ихъ знать и знать. Одно замѣчаніе, которое я дѣлаю ученикамъ, есть то, что въ гаммахъ мажорныхъ H, Fis, Cis и со всѣхъ гаммахъ съ бемолями, въ правой рукѣ, третій палецъ находится на клавишѣ Dis или Es, а четвертый на клавишѣ Ais или B — это правило есть неизмѣнное. Что касается лѣвой руки, для нея общаго правила нѣтъ.

ГЛАВА XXII.

Когда ученикъ хорошо будетъ играть всѣ гаммы, мажорныя и минорныя, тогда долженъ онъ твердить упражненія аппикатуры совершенныхъ аккордовъ (Accord parfaits); разумеется, всякія три ноты играются октавою выше.

C-dur (Ut majeur).

Клавиръ.	{ C, E, G, C, E, G, C, E, G, C, }
Пальцы.	{ 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 5, }
Дѣйств. рукъ.	

G-dur (Sol, Majeur).

{ G, H, D, G, H, D, G, H, D, G, }
{ 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 5, }

D-dur (Ré, Majeur).

{ D, Fis, A, D, Fis, A, D, Fis, A, D, }
{ 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 5, }

A-dur (La, Majeur).

{ A, Cis, E, A, Cis, E, A, Cis, E, A, }
{ 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 5, }

E-dur (Mi, Majeur).

{ E, Gis, H, E, Gis, H, E, Gis, H, E, }
{ 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 5, }

H-dur (Si, Majeur).

{ H, Dis, Fis, H, Dis, Fis, H, Dis, Fis, H, }
{ 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 5, }

Fis-dur (Fa, Dièze, Majeur).

{ Fis, Ais, Cis, Fis, Ais, Cis, Fis, Ais, Cis, Fis, }
{ 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 5, }

D-dur (Ré, Bémol Majeur).

{ Des, F, As, Des, F, As, Des, F, As, Des, }
{ 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 5, }
или 2, 1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 2, 4, }

As-dur (La, Bémol Majeur).

{ As, C, Es, As, C, Es, As, C, Es, As, }
{ 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 5, }
или 2, 1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 2, 4, }

Es-dur (Mi Bémol Majeur).

{ Es, G, B, Es, G, B, Es, G, B, Es, }
{ 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 5, }
или 2, 1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 2, 4, }

B-dur (Si Bémol Majeur).

{ B, D, F, B, D, F, B, D, F, B, }
{ 2, 1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 2, 4, }

F-dur (Fa Majeur).

{ F, A, C, F, A, C, F, A, C, F, }
{ 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 5, }

Ученикъ долженъ ударять *своей рукой* совершенный аккордъ того тона, въ которомъ будетъ твердить правая рука. Всѣ эти упражненія нужно твердить не только такъ какъ они здѣсь написаны, но и обратно, начиная отъ самой высшей ноты до самой нижней, и по нѣскольку разъ впередъ и назадъ, наблюдая, чтобы всякую клавишу ударить пальцемъ съ равною силою безъ малѣйшаго движенія руки; движеніе дозволяется только пальцамъ. Эти упражненія весьма полезны будутъ для пріобрѣтенія *независимости въ пальцахъ*, равно и для того, чтобъ увеличить ихъ силу и увѣренность въ игрѣ.

ГЛАВА XXIII.

Мнѣ приходится въ первый разъ говорить вамъ объ *септимальныхъ аккордахъ*. Большой септимальный аккордъ (Accord de la Septième Dominante) находится на пятой нотѣ выше тонки по всякомъ тонѣ *пяти*. Такъ, на примѣръ, верхняя *квинта* отъ тонки называется Dominante, т. е. *квинта* или *пятая нота*, считая отъ тонки къ высшимъ клавишамъ; такимъ образомъ если мы играемъ въ C-dur, то *квинта* выше тонки или «Dominante» будетъ G. Отъ этой ноты отсчитавъ *семь нотъ* выше, найдемъ клавишу F т. е. *септиму*; по какъ всякій аккордъ *септимальный* сложенъ изъ *терціи*, *квинты* и *септимы*, такъ аккордъ *септимальный* совершенный, въ C-dur, будетъ сложенъ изъ слѣдующихъ нотъ.

1	— G — первой ноты.
2	— H — терція.
3	— D — квинта.
5	— F — септима.

Почти во всѣхъ такихъ *септимальныхъ аккордахъ*, гдѣ только *септима* находится на белой клавишѣ, можно брать эту ноту *пальцемъ*; но если *септима* находится на черной клавишѣ, то ударяется по ней четвертымъ пальцемъ, на примѣръ:

Въ C-dur.

Клавиръ.	{ G, H, D, F, G, H, D, F, }
Аппликатура.	{ 1, 2, 3, 5, 1, 2, 3, 5, }

Въ G-dur.

{ D, Fis, A, C, D, Fis, A, C, }
{ 1, 2, 3, 5, 1, 2, 3, 5, }

Въ D-Dur.

{ A, Cis, E, G, A, Cis, E, G, }
{ 1, 2, 3, 5, 1, 2, 3, 5, }

Въ A-Dur.

{ E, Gis, H, D, E, Gis, H, D, }
{ 1, 2, 3, 5, 1, 2, 3, 5, }

Въ E-dur.

{ H, Dis, Fis, A, H, Dis, Fis, A, }
{ 1, 2, 3, 5, 1, 2, 3, 5, }

Въ H-dur.

{ Fis, Ais, Cis, E, Fis, Ais, Cis, E, }
{ 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 5, }

Въ Fis-dur.

{ Cis, Eis, Gis, H, Cis, Eis, Gis, H, }
{ 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 5, }
или { 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, }

Въ Des-dur.

{ As, C, Es, Ges, As, C, Es, Ges, }
{ 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, }

Въ As-dur.

{ Es, G, B, Des, Es, G, B, Des, }
{ 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, }

Въ Es-dur.

{ B, D, F, As, B, D, F, As, }
{ 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, }

Въ B-dur.

{ F, A, C, Es, F, A, C, Es, }
{ 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, }

Въ F-dur.

{ C, E, G, B, C, E, G, B, }
{ 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, }

Само собою разумеется, что нужно играть всякія четыре ноты октавою выше.

ГЛАВА XXIV.

Теперь намъ нужно познакомиться съ аккордами уменьшенной септими. Аккордъ уменьшенной септими (accord de la septième diminuée) находится во всѣхъ минорныхъ тонахъ изъ его седьмой ноты, считая отъ тоникъ; напр. въ тонѣ C-moll (минорный), она находится на нотѣ B — эта седьмая нота отъ тоникъ называется «чувствительною нотою» (note sensible). Этотъ аккордъ составленъ, какъ и другіе септимовые аккорды, изъ терціи, квинты и септими, напримѣръ:

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

Всякій изъ аккордовъ, составляющихъ науку гармоніи, имѣетъ свои правила. Но есть большая разница между правилами совершенныхъ аккордовъ тоникъ и всѣхъ септимовыхъ аккордами: взявъ совершенный аккордъ какой бы то ни было тоникъ, можно на немъ сдѣлать большую или малую остановку, даже совсѣмъ кончить мѣсу. Эти правила вовсе не касаются септи-

мовыхъ аккордовъ! На нихъ можно только не долго остановиться, и сейчасъ слѣдуетъ перейти въ совершенный аккордъ тоникъ, и т. д. Относительно большаго септимоваго аккорда (accord de la septième dominante), который находится на высшей квинтѣ (пятой нотѣ) тоникъ (dominante), нужно соблюсти слѣдующее правило: септима должна опускаться полнотою ниже, а самая низшая нота должна опускаться квинтою ниже (а эта квинта ниже будетъ тоникъ) напр.: Большой септимовый аккордъ C-dur (C. мажорный).

Правая рука. { F полутонъ ниже E.
{ D — C.
{ H — G.
Левая рука. { G.
{ G.
или G. тоникъ.

Въ случаѣ, если въ минорномъ совершенномъ аккордѣ нужно сдѣлать окончаніе септимоваго аккорда, тогда, чтобы опустить верхнюю ноту о полутонъ, нужно ее взять тономъ ниже, тогда вмѣсто E будетъ Es.

Чтобы читателямъ мои какъ можно яснѣе понять это правило развязки септимовыхъ аккордовъ (résolution de l'accord de la septième dominante), я считаю необходимымъ написать ихъ во всѣхъ тонахъ, и совѣтую выучить ихъ наизусть.

ГЛАВА XXV.

Развязка (résolution) совершенныхъ септимовыхъ аккордовъ.

Въ мажорныхъ тонахъ.		Въ минорныхъ тонахъ.	
Правая рука.	C-dur. { F полутонъ E. { D — C. { H — G.	Правая рука.	C-moll. { F цѣлый тонъ Es. { D — C. { H — G.
	Левая рука. G — G. { C тоникъ.		Левая рука. G — G. { C тоникъ.
Правая рука.	G-dur. { C полутонъ H. { A — G. { Fis — G.	Правая рука.	G-moll. { A цѣлый тонъ B. { A — G. { Fis — G.
	Левая рука. D — D. { G тоникъ.		Левая рука. D — D. { G тоникъ.
Правая рука.	D-dur. { G полутонъ Fis. { E — D. { Cis — D.	Правая рука.	D-moll. { G цѣлый тонъ F. { E — D. { Cis — D.
	Левая рука. A — A. { D тоникъ.		Левая рука. A — A. { D тоникъ.
Правая рука.	A-dur. { D полутонъ Cis. { H — A. { Gis — A.	Правая рука.	A-moll. { H цѣлый тонъ C. { H — A. { Cis — A.
	Левая рука. E — E. { A тоникъ.		Левая рука. E — E. { A тоникъ.
Правая рука.	E-dur. { A полутонъ Gis. { Fis — E. { Dis — E.	Правая рука.	E-moll. { A цѣлый тонъ G. { Fis — E. { Dis — E.
	Левая рука. H — H. { E тоникъ.		Левая рука. H — H. { E тоникъ.
Правая рука.	H-dur. { E полутонъ Dis. { Cis — H. { Ais — H.	Правая рука.	H-moll. { E цѣлый тонъ D. { Cis — H. { Ais — H.
	Левая рука. Fis — Fis. { H тоникъ.		Левая рука. Fis — Fis. { H тоникъ.

Правая рука.	Fis-dur. { II полутона Ais. Cis — Fis. Eis —	Левая рука.	Cis — Fis. Fis тонкая
Правая рука.	Bes-dur. { Ges полутона F. Es — Bes. C —	Левая рука.	As — As. Des тонкая.
Правая рука.	As-dur. { Des полутона C. B — As. G —	Левая рука.	Es — Es. As тонкая.
Правая рука.	Es-dur. { As полутона G. F — Es. D —	Левая рука.	B — B. Es тонкая.
Правая рука.	B-dur. { Es полутона D. C — B. A —	Левая рука.	F — F. B тонкая.
Правая рука.	F-dur. { G полутона A. E — F. C —	Левая рука.	C — C. F тонкая.
Правая рука.	Fis-moll. { II полутона Ais. Cis — Fis. Eis —	Левая рука.	Cis — Cis. Fis тонкая.
Правая рука.	Bes-moll. { Ges полутона F. Es — Des. C —	Левая рука.	As — As. Des тонкая.
Правая рука.	As-moll. { Des полутона C. B — As. G —	Левая рука.	Es — Es. As тонкая.
Правая рука.	Es-moll. { A полутона G. F — Es. D —	Левая рука.	B — B. Es тонкая.
Правая рука.	B-moll. { Es полутона D. C — B. A —	Левая рука.	F — F. B тонкая.
Правая рука.	F-moll. { G полутона A. E — F. C —	Левая рука.	C — C. F тонкая.

ГЛАВА XXVI.

Многие, даже весьма многие, думают, что довольно иметь различный механизм въ пальцахъ, то есть, въ поминатъ значеній слова быть музыкальнымъ машин-
ломъ, или, говоря иначе «движущуюся шарманкою», меха-
нически выучившаго вѣсколкую піесъ, чтобы назы-
ваться хорошимъ фортепианистомъ! Какъ эти господа
горько ошибаются! Я всѣмъ своимъ опытнымъ арти-
стамъ вѣстимо противъ этого музыкальнаго виртуоза и,
уважавъ музыку съ самой возвышенной и благородной
точкой зрѣнія, скажу, что такое мнѣніе можетъ толь-
ко быть у самыхъ немысленныхъ людей, и еще болѣе
у людей, которые, желая покрывать какъ нибудь не-
знаніе въ непонятности въ музыкальной наукѣ, утвер-
ждаютъ, что нубокой науки въ музыкѣ нѣтъ, и что въ
ней вовсе нѣтъ нубоковости; по ихъ мнѣнію, достаточ-
но обладать искусствомъ въ игрѣ, то есть, нѣкото-
рою ловкостью въ пальцахъ. И я согласенъ, что все
это весьма нужно, даже необходимо имѣть хорошо
развитый механизмъ въ пальцахъ. Но этого еще ма-
ло; не забывая ли эти господа чего нибудь помяну-
те механизма? — да, кажется, они забыли, что есть что
то очень важное; даже гораздо важнѣе механизмъ! Они
забыли, что у каждаго человѣка есть *голосъ*; что
человѣкъ безъ развитія ума — не человѣкъ; эта бездѣ-
ница, которую мы забыли, т. е. *голосъ* требуетъ въ
музыкѣ, какъ и вообще, большаго образованія, безъ
котораго ни въ *инструментѣ*, ни въ *искусствѣ*, че-
ловѣкъ не можетъ называться нубокой человѣкомъ! Ко-
нечнѣе, и не смѣю требовать отъ тѣхъ, которые ин-

когда сами себя не спрашивали, *есть ли у нихъ голосъ*
или нѣтъ, чтобы они непременно отыскивали къ ка-
кому разряду принадлежатъ ихъ *образованіе въ музы-*
кѣ? Я считаю своимъ долгомъ сказать откровенно,
что *механизмъ*, какъ бы блестящъ онъ ни былъ, есть
только *средство*, какъ у всякаго человѣка *языкъ*, что-
бы высказаны то, что онъ желаетъ высказать, и вы-
разить то, что его сердце *чувствуетъ*. По какимъ же
образомъ можетъ *применить* высказать чувствъ и умъ
на способъ *инструмента*, если *голосъ его не получили*
высокаго образованія? Какимъ же образомъ артистъ
будетъ въ состояніи поразишь *слушателей*, войти въ
ихъ *душу*, тронуть ихъ *сердце* такъ, чтобы оно затре-
петало подъ волшебнымъ, чувствительнымъ звукамъ
его игры, если у него *душа слышитъ и сердце не чув-*
ствуетъ и не дрожитъ? Для такого артиста нѣтъ раз-
ряда, да и зачѣмъ онъ — *испильно* — хочетъ пона-
сить въ артистѣ? онъ подобно декораций въ театрѣ, изъ-
дѣлка просто прелестная... вѣдь тамъ при большомъ
освѣщеніи, все кажется бархатомъ, золотомъ, драго-
цѣннымъ камнемъ, а посмотрите тѣ же самыя де-
корации днемъ, близки, и вы убѣдите; вамъ ста-
нетъ жалко, что вы разочаровались, вамъ станетъ
грустно и тяжело на сердцѣ. Такъ бываетъ, когда слу-
шатели артистовъ подобныхъ декораций. Они могутъ
васъ удивить бѣгостію пальцовъ, могутъ васъ поразить
труднымъ и огромнымъ механизмомъ! а послѣ
что же? когда вы ихъ послушали довольно, загля-
ните въ свое сердце, что же вы нашли для него?
пустоту, скуку! Въ результатъ вы ничего не нашли
ни для сердца, ни для души! тогда вы поневоле сами
себя спрашиваете «музыка ли это была?» Нѣтъ, это не
музыка, это не говоритъ сердцу, потому что я не дро-
жалъ, отбиты вы, я не плакалъ; нѣтъ, это не музыка.
Чтожь это такое, что онъ игралъ? — это только ноты, эти
механизмы, шибѣй, громкіи, блестящіи ноты и все.
Вы удостовѣритесь, что такой артистъ не старался
образовать *голосъ*, что онъ не старался изучать сво-
его сердца, что онъ не старался проникнуть, вла-
дѣть чувствомъ другихъ! это не артистъ! это, какъ я
скажу вамъ, *выученная, ходящая шарманка, меха-*
низмъ и все. Да, мнѣе читатель, тотъ еще не ар-
тистъ, кто себя называетъ артистомъ! чтобы быть
настоящимъ артистомъ, во первыхъ нужно имѣть отъ
Бога прощенный талантъ, во вторыхъ имѣть обра-
зовать его, и имѣть терпѣніе, подобное *ювелиру*, ко-
торый изъ камня почти грязнаго, никакой формы не-
имѣющаго, посредствомъ своихъ мастерскихъ рукъ и
чуждею и терпѣливой обработкой, образуетъ брил-
лянтъ, блестящій со всѣхъ сторонъ и отражающій-
ся въ многочисленныхъ, разнообразныхъ цвѣтахъ, а
не въ одномъ! Такъ и настоящий артистъ, долженъ
блестать не только однимъ механизмомъ, но и пѣ-
ніемъ, и тонкостью, отчетливостію, нѣжностію, а
больше всего *чувствомъ* — *поражать*, трогать, слуша-
телей, овладѣвать ихъ сердцами!

Для достижения этой цѣли нужно самому очень
много чувствовать, нужно имѣть самое тонкое и мно-
гостороннее образованіе, а въ особенности развитое
и глубокое музыкальное образованіе, безъ котораго
нечего и думать объ артистическомъ слухѣ; лучше по-

все не быть артистом, чѣмъ быть, но плохимъ и не образованнымъ.

Я распространился объ этомъ предметѣ, но прошу васъ не думать, что я сдѣлалъ это безъ цѣли; нѣтъ, цѣль моя важна — я говорилъ для того, чтобы объяснить, что цѣль моихъ уроковъ заключается не только въ развитіи способности къ механизму, но и въ постепенномъ приготовленіи (черезъ аккорды) къ наукѣ *гармоніи*, безъ которой музыка не можетъ быть совершенна. Такимъ образомъ дѣти будутъ изучать аккорды разныхъ тоновъ, ихъ правила, послѣ дойдутъ черезъ всѣ аккорды къ модуляціи или переходу изъ тона въ тонъ, и такимъ образомъ безъ большого труда могутъ съ большою пользою приучать пальцы къ механизму, не забывая и о *голосѣ*.

ГЛАВА XXVII.

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

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

Но между *совершенными* и *уменьшенными* септимовыми аккордами есть большая разница въ ихъ разлѣкѣ (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 *полутотою* ниже, а самая низшая нота (нѣвой руки), должна возвыситься *полутотою* выше, напр.:

Разлѣка въ мажорномъ тонѣ.

Разлѣка въ минорномъ тонѣ.

C-dur.
Правая рука. As — G.
F — E.
D.
Лѣвая рука. H — C тоника.
G-dur.
Правая рука. Es — D.
C — H.
A.
Лѣвая рука. Fis — G тоника.
D-dur.
Правая рука. B — A.
G — Fis.
E.
Лѣвая рука. Cis — D тоника.
A-dur.
Правая рука. F — E.
D — Cis.
H.
Лѣвая рука. Gis — A тоника.

C-moll.
Правая рука. As — G.
F — Es.
D.
Лѣвая рука. H — C тоника.
G-moll.
Правая рука. Es — D.
C — B.
A.
Лѣвая рука. Fis — G тоника.
D-moll.
Правая рука. B — A.
G — F.
E.
Лѣвая рука. Cis — D тоника.
A-moll.
Правая рука. F — E.
D — C.
H.
Лѣвая рука. Gis — A тоника.

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

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

ГЛАВА XXVIII.

Чаще всего въ музыкальных сочиненіяхъ попадаются аккорды *уменьшенной септималь*. Этотъ аккордъ есть самый удобный для всѣхъ известнѣйшихъ *модуляцій*, т. е. перехода съ тона въ тонъ, или свизи тона съ тономъ, и для этого пущио его превосходно изучитъ, а онъ будетъ и послѣдствіемъ чрезвычайно полезнымъ для науки гармоніи (la Basse générale). Въ отношеніи фортепианной игры *анликатура* этихъ аккордовъ есть одна изъ важнѣйшихъ, и для того я вынесываю ее во всѣхъ тонахъ (всѣмъ четыремъ нотъ октавою выше).

C-moll.

Правая рука. H, D, F, As, H, D, F, As, H.
Аликатура. 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.
и.ли 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.
и.ли 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.
и.ли 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.
и.ли 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.

ГЛАВА XXIX.

Я сказалъ уже въ № 41. Вѣстника, въ главѣ XXI, го-
воря объ *Апликатурѣ вообще и необходимыхъ ей правилахъ*,
что это есть одно изъ важнѣйшихъ условій для хорошей
игры на фортепиано, и что явисту необходимо знать глав-
ныя правила *апликатуры*, безъ которыхъ механизмъ ин-
когда неможетъ быть совершеннымъ, а игра *отчетливою и*
равною. Я сказалъ тоже, что есть два рода апликатуры въ
фортепианной игрѣ.

1) Натуральная апликатура (doigté naturel).

2) Сложная апликатура (doigté composé).

Первымъ главнымъ правиломъ натуральной апликатуры
служатъ гаммы всѣхъ тоновъ, для всѣхъ пассажей диатони-
ческихъ.

Второе правило: хроматическая гамма.

Третье правило: Аккорды вообще, но главное:

1) Совершенный Аккордъ каждой тоникъ (accord parfait).

2) Большой Септимовый Аккордъ (accord de la septième dominante).

3) Уменьшенный Септимовый Аккордъ (accord de la Septième diminuée).

Я уже объяснилъ правила апликатуры всѣхъ этихъ ак-
кордовъ, которые составляютъ *правила натуральной апли-*
катуры; и кромѣ того объяснилъ ихъ мѣсто во всѣхъ то-
нахъ, такъ мажорныхъ (Dur.), какъ и минорныхъ, (moll.)
Теперь, чтобы кончить правило *натуральной апликатуры*,
мнѣ остается еще говорить о гаммахъ въ терціяхъ (gammes
en tierces) *диатоническихъ и хроматическихъ.*

Гаммы въ терціяхъ (gammes en tierces) изрѣдка быва-
ютъ 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
нужно знать ихъ апликатуру. Хроматическія гаммы въ тер-
ціяхъ болѣе употребляются и находятся очень часто въ форте-
пианнхъ піесахъ, какъ прежнихъ, такъ и современныхъ ком-
позиторовъ; эти гаммы очень трудны для всѣхъ фортепиани-
стовъ, и потому нужно много терпѣнія для ихъ изученія.
Для этого я прошу всѣхъ, желающихъ серьезно приняться
за фортепианную игру, не дозволить себѣ твердить эти гам-
мы въ терціяхъ иначе, какъ только очень медленно; подни-
мая высоко пальцы и сильно ударяя въ клавиши, 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 нужно
какъ можно побольше имѣть *связную игру*; такимъ только
средствомъ *фортепиано дѣлается пѣвучимъ и пріятнымъ ин-*
струментомъ.