

РУССКАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ

ГАЗЕТА

ЕЖЕМЪСЯЧНОЕ ИЗДАНИЕ

(СЪ ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ).



ГОДЪ ПЯТЫЙ.

Редакторъ-издатель Ник. Финдейзенъ.

Съ 1-го мая по 1-е сентября
подписка будетъ приниматься: въ конторѣ Столичной Скоропечатни, С.-Петербургъ,
Гороховая ул., 12.

Иногородные благоволятъ по прежнему адресоваться въ Редакцію.

Личные переговоры въ Редакціи:

По пятницамъ отъ 1—3 ч. пополудни (кромѣ праздниковъ).

СОДЕРЖАНІЕ.

	стр.
I. СОВѢТЫ ОБУЧАЮЩИМСЯ ПѢНІЮ. И. П. Прявншнкова. Предисловіе. Вступленіе. Отдѣлъ I.	701
Съ 7 рисунками и нотными примѣрами.	
II. СОВРЕМЕННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ДѢЯТЕЛИ. Ливерій Антоновичъ Саккетти. Біографическій очеркъ Ник. Ф.	722
Съ портретомъ Л. А. Саккетти.	
III. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНІЕ БУДУЩАГО. Статья Рих. Вагнера. Продолженіе. (Переводъ съ нѣмецкаго А. П. Коптлева).	727
IV. О ТЕМАТИЗМѢ. Статья Е. П.—скаго	731
V. НЕИЗДАННАЯ ПЕРЕПИСКА БЕРЛЮЗА. 1819—1868. (Переводъ съ французскаго Н. Н. Ворошилова). Продолженіе.	740
VI. АКУСТИКА. Популярное изложеніе по отношенію къ музыкѣ. Людвигъ Рипана. (Переводъ съ нѣмецкаго). Продолженіе.	745
VII. ХРОНИКА.	
С.-Петербургъ. 1) Концерты въ Павловскѣ. В. Ш.— 2) Русская опера въ Аркадіи. Н. Ф.— 3) Разныя извѣстія.	755
Музыка въ провинціи: Гельзингфорсъ, Новгородъ, Одесса, Орель (корреспонденція В. К—на), Рига	757
Музыка за границей. Музыкальныя собранія настоящаго года.—Вѣнская и Берлинская музыкальныя выставки.—Вагнеріана.—Новые памятники.—Юбилейное торжество Терезы Мальтенъ.—Новыя произведенія.— Н. Ф.	759
VIII. ВИБЛЮГРАФІЯ.	
Критика и отзывы. 1) С. Г. Рыбаковъ. Музыка и пѣсни уральскихъ мусульманъ. Ник. Ф.— 2) Композиціи для хора. К. Н.— 3) В. В. Березовскій. Русская музыка. М. 4) Н. Дмитріевъ. Императорская оперная сцена въ Москвѣ. К. Н.— 5) <i>О. и А. Гла—и.</i> Л. Г. Яковлевъ. К. Н.— 6) <i>Der Vortrag in der Musiu am Ende d. 19 Jahrhunderts.</i> Von <i>Fr. Kullak.</i> Л.— 7) <i>Gesamalte Aufsätze über Hugo Wolf.</i> Л.	764
IX. ПЕРІОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ О МУЗЫКѢ.	
Вагнеръ и наши репортеры	773
X. НЕКРОЛОГЪ. Ю. К. Арнольдъ	774
Объявленія.	



МУЗЫКАЛЬНАЯ

№ 8 (Августъ).

ГАЗЕТА.

СОВѢТЫ ОБУЧАЮЩИМСЯ ПѢНІЮ.

Предисловіе.

Въ этомъ сочиненіи я не предлагаю новой самостоятельной школы или новой методы пѣнія; существуютъ давно уже установившіяся методы, лучшею изъ которыхъ общепризнана старая итальянская, и всякія новыя методы врядъ-ли дадутъ что нибудь лучше этой послѣдней, выработавшей множество знаменитыхъ представителей вокальнаго искусства. Изъ этихъ школъ лучшими я считаю школы Гарчіа и Лабляша, два сочиненія, которыя должны быть настольными книгами каждаго пѣвца и которыя послужили главнымъ основаніемъ какъ этой книги, такъ и вообще всей принятой мною методы. Кромѣ того, мною много заимствовано изъ менѣе извѣстныхъ, но полныхъ самыхъ высокихъ достоинствъ руководствъ Ниссенъ-Саломонъ, Зибера и Гуттмана; отдѣлы же I и V, касающіеся сбереженія и гигіены голоса, почти цѣликомъ принадлежатъ лично мнѣ и являются результатомъ общепринятой артистической практики и моего личнаго опыта.

Я не предлагаю также руководства, по которому желающіе учиться пѣть могли бы самостоятельно достигнуть этого искусства, такъ какъ *никакія школы, никакія писанныя руководства, никакіе сборники упражненій не выучатъ пѣть безъ помощи опытнаго учителя*. Помимо моего желанія этимъ сочиненіемъ облегчить лично моихъ учениковъ, давъ имъ возможность имѣть подъ рукою книгу, по которой они могли бы всегда повторить и припомнить то, что слышать на моихъ урокахъ, главная моя цѣль — пополнить нѣкоторые существенные пробѣлы въ существующихъ руководствахъ, заключающіеся въ слѣдующемъ:

1) Обыкновенно въ школахъ излагаются всевозможныя правила для достиженія художественнаго пѣнія, и оставляется почти незатронутымъ вопросъ, что надо соблюдать для сохраненія самого голоса, забывая, что, утративъ его, или содержа его не въ порядкѣ, немислимо хорошее пѣніе, какова-бы ни была обработка голоса. Я того мнѣнія, что прежде чѣмъ учиться пѣть мало ознакомиться только съ инструментомъ производящимъ голосъ (о чемъ говорятъ всѣ школы), но надо знать еще

какъ содержать этотъ инструментъ въ исправности; а также каждому пѣвцу оканчивающему ученіе, необходимо умѣть сохранять свой голосъ въ предстоящей ему утомительной артистической карьерѣ.

2)—Объ устройствѣ голосоваго аппарата во веѣхъ школахъ говорится или слишкомъ поверхностно, не давая никакого понятія объ этомъ устройствѣ, или-же говорится недостаточно просто и ясно для человѣка, совершенно незнакомаго съ анатоміей и физиологіей (каковыхъ между поющими очень много), вдаваясь въ излишнія подробности, только затемняящія главную суть дѣла. Хотя все, касающееся этого вопроса, можетъ быть найдено въ учебникахъ физиологіи, но и въ нихъ обыкновенно помѣщается слишкомъ много подробностей и научныхъ названій, не имѣющихъ для пѣвца существеннаго значенія.

Исходя изъ всего вышесказаннаго, я раздѣлилъ это сочиненіе на слѣдующіе 5 отдѣловъ:

ОТДѢЛЪ I. Правила обращенія съ голосомъ и совѣты обучающимся пѣнію.

ОТДѢЛЪ II. Голосъ, т. е. описаніе голосоваго аппарата, понятіе о раздѣленіи голосовъ и о голосовыхъ регистрахъ.

ОТДѢЛЪ III. Техника пѣнія.

ОТДѢЛЪ IV. Артистическое или художественное пѣніе.

ОТДѢЛЪ V. Изученіе ролей и совѣты начинающимъ артистамъ относительно обращенія съ голосомъ въ ожидающей ихъ карьерѣ.

Противъ обыкновенія большинства другихъ школъ, я выпустилъ объясненіе значенія различныхъ музыкальныхъ терминовъ, находя, что это касается болѣе теоріи музыки, чѣмъ пѣнія, и что свѣдѣнія эти могутъ быть легко приобрѣтены по любому краткому учебнику элементарной теоріи музыки.

Также я не помѣстилъ никакихъ эзерсисовъ и вокализовъ, выборъ которыхъ настолько великъ, что въ появленіи новыхъ не представляется никакой надобности.

Льшу себя надеждой, что сочиненіе это помимо моихъ учениковъ, которымъ оно несомнѣнно будетъ большимъ подспорьемъ въ ихъ ученіи, до извѣстной степени можетъ служить также ученикамъ другихъ учителей; разногласіе можетъ встрѣтиться развѣ въ отдѣлѣ техники, съ которымъ могутъ не согласиться учителя, придерживающіеся другихъ методовъ и другихъ взглядовъ; относительно же прочихъ отдѣловъ, особенно I, II и V, врядъ ли могутъ встрѣтиться существенныя разногласія, и я увѣренъ, что ученики всякихъ направленій найдутъ въ этихъ отдѣлахъ много полезныхъ совѣтовъ, особенно ученики преподавателей не бывшихъ оперными артистами, слѣдовательно незнакомыхъ со сценой и съ ея требованіями.

Въ заключеніе позволю себѣ еще разъ повторить, что это сочиненіе не есть руководство, по которому можно выучиться пѣть безъ помощи учителя — это лишь нѣкоторое подспорье при ученіи, почему я не назвалъ его ни школой, ни руководствомъ, а только «*Совѣтами обучающимся пѣнію*», и глубоко убѣжденъ, что въ этомъ смелѣ оно можетъ принести большую пользу.

Вступленіе.

Почти всё люди обладают способностью пѣть, т. е. безыскусственно передавать голосомъ болѣе или менѣе вѣрно извѣстные мелодіи, но художественное пѣніе требуетъ наличности нѣкоторыхъ болѣе сложныхъ условій, безъ которыхъ немислимо дѣйствительно хорошее пѣніе. Условія эти резюмируются слѣдующими тремя главными требованіями:

- 1) Обладаніе *музыкальнымъ* голосомъ и вѣрнымъ слухомъ.
- 2) Искусство исполненія, т. е. выработка техники пѣнія.
- 3) Чувство и пониманіе исполняемаго.

Музыкальный голосъ, слухъ и внутреннее чувство даются только природой; ученіемъ и практикой ихъ можно до извѣстной степени развить и усовершенствовать, но у кого этихъ качествъ нѣтъ и въ зачаткѣ, тому совершенно бесполезно приступать къ изученію пѣнія—никакихъ благоприятныхъ результатовъ въ этомъ случаѣ ожидать нельзя. Отсутствие природнаго внутренняго чувства можно еще до нѣкоторой степени замѣнить большимъ искусствомъ исполненія, что же касается самого голоса и слуха, то при полномъ ихъ отсутствіи ничто не можетъ ни дать, ни замѣнить ихъ.

Чтобы быть хорошимъ пѣвцомъ, нѣтъ необходимости обладать непременно выдающимся изъ ряда голосомъ, но онъ долженъ быть пріятенъ, чистъ, способенъ къ передачѣ всѣхъ оттѣнковъ тембра и достаточно гибокъ для выработки хотя бы первоначальной вокализациі. При наличности этихъ качествъ артистическое исполненіе вполне достижимо большимъ или меньшимъ трудомъ, почему и должно быть требуемо отъ всѣхъ претендующихъ на званіе артиста.

Къ сожалѣнію, весьма рѣдко приходится слышать дѣйствительно умѣлое пѣніе не только у любителей, но даже у большинства посвятившихъ себя артистической карьерѣ. Обыкновенно, всякій, надѣленный природою хорошимъ голосомъ и слухомъ, послѣ самаго поверхностнаго ученія, слышитъ выступить передъ публикой, часто благодаря только своему выдающемуся голосу, имѣетъ успѣхъ и довольствуется имъ. Однако, мы видимъ, что такіе пѣвцы рѣдко дѣлаются первоклассными артистами и удовлетворяютъ только невзыскательную, мало понимающую публику. Не умѣя обращаться съ голосомъ, такіе пѣвцы болѣею частью скоро теряютъ его; напротивъ, часто пѣвцы, обладающіе невыдающимися голосами, не будучи въ состояніи рассчитывать исключительно на свои голосовыя средства, обращаютъ все вниманіе на ихъ обработку, и, въ концѣ концовъ, достигаютъ высшихъ ступеней артистической карьеры, до старости сохраняя голосъ. Рѣдки случаи соединенія замѣчательнаго голоса съ совершенствомъ пѣнія.

Однако, для произведенія на слушателя вполне законченнаго и глубокаго впечатлѣнія, мало обладать хорошимъ голосомъ, слухомъ и техникой пѣнія. Въ искусствѣ существуетъ еще нѣчто высшее, придающее пѣнію полную волшебную силу, дѣлающее его выразителемъ нашихъ внутреннихъ ощущеній—это личныя душевныя свойства пѣвца. Отъ яснаго, впечатлительнаго ума, творческаго воображенія, тонкаго чувствованія прекраснаго и отъ способности къ увлеченію зависитъ количество чувства

владываемаго въ пѣніе; отъ разносторонняго же умственнаго развитія и образованія зависить умѣніе осмыслить исполненіе и ясно передать мысль композитора.

Итакъ, всякій пѣвецъ долженъ обладать болѣе или менѣе выдающимся голосомъ, безукоризненнымъ слухомъ, и долженъ вполнѣ умѣло владѣть своими средствами. Владѣть своими средствами значитъ умѣть распоряжаться дыханіемъ, давать звукъ мягко и чисто, безъ всякихъ постороннихъ, немзыкальныхъ примѣсей, вредящихъ его качеству, владѣть всѣми степенями силы и тембра, разными способами связыванія звуковъ, въ возможно большей степени владѣть вокализацией, и, наконецъ, обладать хорошею дикціей, т. е. правильнымъ и отчетливымъ произношеніемъ текста. Все это соединенное съ впечатлительной натурой, съ музыкальнымъ чувствомъ способнымъ понимать и чувствовать всякій родъ музыки, а также съ разностороннимъ умственнымъ и музыкальнымъ развитіемъ, образуетъ первокласснаго артиста.

Готовящійся къ карьерѣ *операго пѣвца* долженъ, кромѣ того, обладать голосомъ *достаточно сильнымъ для всякаго театра*, а также крѣпкимъ здоровьемъ и выносливостью какъ общихъ физическихъ силъ, такъ и голоса, чтобы быть въ состояніи легко переносить утомленіе, ожидающее артиста на сценѣ.

ОТДѢЛЪ I.

Правила обращенія съ голосомъ и общіе совѣты обучающимъ пѣнію.

Время перемѣны голоса.

У мальчиковъ пѣніе до періода ремѣны голоса можетъ быть допущаемо въ очень умѣренной степени и должно быть направляемо болѣе къ развитію слуха и общей музыкальности, чѣмъ къ развитію самаго голоса; при этомъ слѣдуетъ ограничиваться очень короткимъ диапазономъ протяженіемъ не болѣе одной октавы, лежащей въ самомъ удобномъ положеніи для голоса, никакъ не заставляя пѣть слишкомъ высоко или слишкомъ низко, а также не допуская слишкомъ громкаго пѣнія. Сборники дѣтскихъ пѣсенъ обыкновенно бываютъ приноровлены къ дѣтскимъ голосамъ.

Наступленіе перемѣны голоса замѣчается по тому, что онъ даже въ разговорѣ дѣлается сиплымъ, грубымъ, часто ломается и двоится, т. е. перескакиваетъ изъ груднаго въ фальцетъ и обратно, легко утомляется.

Время перемѣны голоса имѣетъ огромное вліяніе на окончательное образованіе его. Молодые люди, а главнымъ образомъ ихъ наставники и родители, должны обращать вниманіе на то, чтобы съ первыхъ признаковъ этого періода и до самаго окончанія его, не только было прекращено всякое пѣніе, но чтобы избѣгалось по возможности всякое утомленіе голосовыхъ связокъ, какъ-то: кричаніе, чтеніе вслухъ, даже продолжительный и громкій разговоръ—голосовые органы должны быть въ періодъ перемѣны голоса, по возможности, въ полномъ покоѣ. Этотъ періодъ обыкновенно проходитъ довольно скоро, въ нѣсколько мѣсяцевъ, иногда же продолжается долго, 2 или 3 года. Сколько погибаетъ прекрасныхъ дѣтскихъ голосовъ только отъ неосторожнаго обращенія съ ними во время перемѣны! Особенный вредъ приносятъ въ этомъ отношеніи ученическіе

хоры въ училищахъ, въ которыхъ приходится пѣть какъ разъ въ періодъ перемѣны голоса — точно нарочно губять этимъ лучшіе голоса, выбираемые въ хоръ. Конечно, отъ молодыхъ людей, почти еще дѣтей въ эти годы, невозможно требовать серьезнаго отношенія къ этому вопросу, а потому тѣмъ большая обязанность лежитъ на ихъ родителяхъ и наставникахъ останавливать всякое дѣйствіе, вызывающее утомленіе голоса, а тѣмъ болѣе не губить его обязательнымъ пѣніемъ въ хоръ.

Когда голосъ совершенно установится, когда исчезнуть всѣ признаки переходнаго состоянія, то, давъ еще нѣкоторое время окрѣпнуть голосу, можно приступить къ настоящему, серьезному учению пѣнія, но на первое время очень осторожно. У насъ на сѣверѣ молодымъ людямъ не слѣдуетъ начинать учиться пѣть ранѣе 19 или 20 лѣтъ.

У дѣвочекъ ясно выраженной перемѣны голоса не бываетъ, онъ просто крѣпнетъ, развивается, теряетъ дѣтскій тембръ и окончательно сформировывается одновременно съ общимъ сформированіемъ женскаго физическаго организма, хотя иногда и у женщинъ голосъ переходитъ изъ одного характера въ другой, повышается или понижается, но безъ рѣзкихъ признаковъ мужской перемѣны голоса. Поэтому и съ женскими голосами необходимы совершенно тѣ же предосторожности, какъ и съ мужскими во время и до самаго окончанія фізіологическаго развитія дѣвушки. что наступаетъ въ разныхъ странахъ различно—на югѣ раньше, на сѣверѣ позднѣе. У насъ, особенно сѣвернымъ уроженкамъ, не слѣдуетъ начинать учиться пѣть ранѣе 17 или 18 лѣтъ, хотя бываютъ исключенія—дѣло опытнаго учителя судить насколько сформировался голосъ и можно-ли приступить къ его развитію.

Въ высшей степени разумно поступать тѣмъ, которые будутъ совершенно прекращать пѣніе во время болѣзней не только горловыхъ, но и всякихъ другихъ, влекущихъ за собою упадокъ силъ, слабость и нервное расстройство. При очень легкихъ горловыхъ простудахъ, при ней. слабомъ насморкѣ, когда есть возможность продолжать пѣніе, все-таки слѣдуетъ уменьшать діапазонъ голоса, т. е. пѣть только на среднихъ нотахъ, не затрагивая крайнихъ высокихъ и низкихъ звуковъ.

Оперныхъ артистовъ обязанности службы иногда заставляютъ пѣть съ больнымъ горломъ, но тогда умѣніе пѣвца даетъ ему возможность дѣлать это съ сравнительно меньшимъ вредомъ, и все-таки это можетъ быть допускаемо только въ видѣ исключенія, при крайней необходимости.

Во время горловыхъ болѣзней слѣдуетъ совершенно отказываться отъ кислой, пикантной, копченой, жирной пищи и отъ крѣпкихъ напитковъ, раздражающихъ слизистую оболочку и тѣмъ задерживающихъ выздоровленіе. Также надо избѣгать слишкомъ горячей или слишкомъ холодной пищи. Но въ здоровомъ состояніи не слѣдуетъ приучать свою натуру только къ извѣстнаго рода пищѣ—излишними предосторожностями можно приучить себя къ тому, что всякій случайно съѣденный кусокъ вредной пищи будетъ вліять на голосъ, и пѣвецъ сдѣлается мученикомъ привычекъ. Достаточно принимать нѣкоторыя предосторожности въ выборѣ пищи передъ пѣніемъ, или въ теченіе того дня, когда предстоитъ пѣть передъ публикой, т. е. когда надо сохранить голосъ въ без-

укоризненномъ состояніи— въ такіе дни слѣдуетъ тоже избѣгать кислой, пикантной, копченой, тяжелой пищи и крѣпкихъ напитковъ.

Пѣвицы, кромѣ случайныхъ болѣзней, должны совершенно прекращать пѣніе въ дни болѣзни, свойственной женскому полу, и по возможности строго соблюдать это правило.

Прогулки.

Никогда не слѣдуетъ пѣть на открытомъ воздухѣ. Помимо того что, при этомъ легко простудить горло, особенно на водѣ, но еще неограниченное ничѣмъ воздушное пространство совершенно не обладаетъ резонансомъ, голосъ уходитъ въ пустоту, почему поющій мало слышитъ самого себя и невольно начинаетъ форсировать, что, конечно, вредно для голоса.

Во время ежедневнаго моціона на чистомъ воздухѣ, необходимаго для поддержанія общаго здоровья, а слѣдовательно и для голоса, и вообще при всякой ходьбѣ, надо дышать, какъ можно спокойнѣе и равномѣрнѣе, особенно при восхожденіи на горы и на лѣстницы, при чемъ надо дышать черезъ носъ, а не черезъ ротъ, такъ какъ при дыханіи носомъ дыхательные органы менѣе утомляются. На открытомъ воздухѣ, при вѣтрѣ или морозѣ, во избѣжаніе простуды, надо также дышать черезъ носъ,— при этомъ холодный воздухъ проходитъ по дыхательнымъ путямъ большее пространство и успѣваетъ болѣе нагрѣться, а также при дыханіи черезъ носъ голосовые органы совершенно защищены отъ вліянія вѣтра. Вообще, дышаніе носомъ настолько предпочтительнѣе дышанія ртомъ, что можно совѣтовать и въ обыденной жизни всегда дышать черезъ носъ; тѣмъ же, которые не привыкли къ этому, слѣдуетъ переучиться и достигнуть того, чтобы дышаніе носомъ сдѣлалось какъ бы врожденнымъ.

Самая элементарная и общеизвѣстная предосторожность противъ простуды состоитъ въ томъ,] чтобы какъ можно менѣе говорить на открытомъ воздухѣ, а во время вѣтра, тумана или мороза не говорить вовсе. Если необходимость заставляетъ сказать нѣсколько словъ, то поворачиваться спиной къ вѣтру, или прикрывать чѣмъ-нибудь ротъ.

Одежда.

Для свободнаго развитія легкихъ, принимающихъ столь большое участіе въ процессѣ пѣнія, надо освобождать грудь отъ всякаго стѣсненія одеждой. Зимой на открытомъ воздухѣ голова, руки и ноги должны быть одѣты тепло, такъ какъ недостаточная предосторожность въ этомъ бываетъ главною причиною простуды; напротивъ, все тѣло должно быть одѣто лишь настолько, чтобы не зябнуть и чтобы не являлась испарина. Еще въ большей степени это касается шеи, которую не слѣдуетъ кутать разными шарфами, боа, платками и т. п., такъ какъ при этомъ шея легко разгорячается, и тогда достаточно малѣйшаго дуновенія вѣтра, чтобы сейчасъ же это отозвалось на голосѣ; лучше приучить себя во всякую погоду оставлять шею открытою, а если закрывать ее, то не слишкомъ плотно, чтобы воздухъ свободно проходилъ между шейю и одеждой. Если привыкшій кутать шею пожелаетъ отучиться отъ этого, то надо приступить къ этому опыту съ ранней осени, но никакъ не зимою.

Конечно, все сказанное объ одеждѣ не касается случаевъ, когда приходится выходить съ разгоряченнымъ горломъ на холодный воздухъ изъ

сильно нагрѣтаго пространства, напр. изъ театра, послѣ спектакля или концерта, послѣ танцевъ и т. д.; въ такихъ случаяхъ, чѣмъ теплѣе будетъ одѣто все тѣло, и особенно шея, тѣмъ лучше. Чтобы еще болѣе предохранить голосовые органы отъ непосредственнаго соприкосновенія съ холоднымъ воздухомъ, надо при самомъ выходѣ закрывать ротъ и носъ платкомъ, а также полезно передъ самымъ выходомъ выпить нѣсколько глотковъ не слишкомъ холодной воды, чтобы искусственно охладить внутренность горла и приготовить его къ переходу въ холодный воздухъ.

Очень полезно каждое утро обмывать все туловище до поясницы водой, комнатной температуры, но не окачиваться, а только обтирать мокрой губкой или полотенцемъ. Окачиваніе, погруженіе въ ванну, или хотя бы обтираніе, но слишкомъ холодной водой, хотя и дѣйствуетъ хорошо на общее состояніе здоровья, но вредно для голоса, особенно для нѣжныхъ голосовъ, вслѣдствіе происходящаго при этомъ нервнаго содроганія; какъ и вообще всякое нервное потрясеніе, если и не сказывается на силѣ голоса, всегда дурно вліяетъ на его гибкость и на красоту тембра—голосъ дѣлается сухимъ, рѣзкимъ и часто пріобрѣтаетъ какъ-бы простуженный звукъ. Вообще надо помнить, что голосъ такой нѣжный инструментъ, что съ нимъ нельзя употреблять никакихъ энергичныхъ и рискованныхъ средствъ. Для поддержанія общаго здоровья, бодрости духа и, вмѣстѣ съ тѣмъ, свѣжести голоса, достаточны и даже необходимы ежедневный, не слишкомъ утомительный моціонъ и обтираніе тѣла водой комнатной температуры.

Всякое упражненіе, имѣющее цѣлью развивать силу и гибкость тѣла, Тѣлесныя полезно также и для голоса, но только до извѣстной степени, при усло- упражненія. віи не слишкомъ сильныхъ упражненій. Ходьба, ѣзда верхомъ, на велосипедѣ, фехтованіе, танцы и т. д., не должны быть доводимы пѣвцами до утомленія, а послѣ нихъ, раньше чѣмъ начать пѣть, необходимо совершенно отдохнуть, хотя бы въ продолженіе *нѣсколькихъ часовъ*, смотря по степени утомленія. Активная гимнастика обыкновенно рекомендуется всѣми школами пѣнія, я же нахожу, что она, какъ и окачиваніе холодной водой, вредно дѣйствуетъ на тембръ голоса. Напротивъ, пассивную, шведскую гимнастику и массажъ можно рекомендовать всѣмъ пѣвцамъ.

Относительно женскихъ ручныхъ работъ нужно замѣтить, что *слишкомъ усердное* шитье, вязанье или вышиваніе дѣйствуетъ на нервы, а также связанное съ этими работами согнутое положеніе тѣла мѣшаетъ правильному дыхательному процессу. Тѣмъ болѣе вредна продолжительная работа на швейной машинѣ. Пѣвцы должны воздерживаться также отъ слишкомъ продолжительнаго писанія, и наблюдать, чтобы при этомъ сидѣть прямо, не опираясь грудью на столъ.

Вообще относительно всякаго моціона можно дать одно общее правило: *никогда не доводитъ себя до утомленія и начинать пѣніе только послѣ продолжительнаго отдыха.*

Игра на музыкальныхъ инструментахъ, конечно, желательна для всѣхъ поющихъ, такъ какъ развиваетъ музыкальныя способности и даетъ возможность легче знакомиться съ музыкальной литературой. Но и тутъ не слѣдуетъ утомлять себя слишкомъ продолжительной игрой; лучше не

добиваться виртуозности, такъ какъ количество труда и неизбежное утомленіе, необходимые для достиженія виртуозности, невозможно соединить съ сохраненіемъ свѣжести голоса. Объ игрѣ на духовыхъ инструментахъ пѣвцу нечего и думать — горло и легкія ему необходимы для пѣнія, а потому невозможен допускать никакой другой трудъ, требующій продолжительной работы этихъ органовъ. Это относится также къ продолжительному чтенію вслухъ и къ декламации, которыя утомляютъ голосъ гораздо болѣе, чѣмъ самое пѣніе.

Скрипка допускается при пѣніи, но позволяетъ еще менѣе занятій, чѣмъ фортепяно, такъ какъ при игрѣ на скрипкѣ положеніе рукъ сдавливая грудь, дурно отзывается на дыханіи.

Вообще для пѣвцовъ полезнѣе всѣхъ инструментовъ игра на фортепяно, дающая весьма существенную выгоду — возможность самому себѣ аккомпанировать.

Комната
для занятій
и инстру-
ментъ.

Въ комнатѣ съ слишкомъ хорошимъ резонансомъ звукъ скрашивается, дѣлаются мало замѣтными всякіе недостатки, и поюшій не имѣетъ возможности контролировать себя, а потому такая комната нежелательна для занятій пѣніемъ. Кромѣ того, пѣвецъ, привыкнувъ пѣть въ комнатѣ съ хорошимъ резонансомъ, совершенно теряется, когда приходится пѣть въ помѣщеніи съ дурной акустикой. Лучше имѣть для занятій комнату съ посредственнымъ резонансомъ, а самое выгодное, упражняясь въ посредственной комнатѣ, время отъ времени провѣрять себя въ хорошемъ залѣ, чтобы приучаться давать голосъ при всякихъ акустическихъ условіяхъ.

Фортепяно, служащее при занятіяхъ, должно быть настроено не только вѣрно, но и по надлежащему камертону. Не слѣдуетъ заниматься у пѣянино, поставленнаго спинкой къ стѣнѣ; при этомъ положеніи приходится пѣть, стоя лицомъ къ стѣнѣ, и отраженіе голоса отъ нея обманываетъ поющаго, которому голосъ его кажется звучнѣе, чѣмъ есть на самомъ дѣлѣ. Если мѣсто не позволяетъ поставить пѣянино посреди комнаты или перпендикулярно къ стѣнѣ, то надо пѣть стоя бокомъ или спиной къ ней, чтобы передъ лицомъ была открытая часть комнаты. По этой же причинѣ не слѣдуетъ на пѣянино аккомпанировать самому себѣ, такъ какъ тогда звуковая волна отражается отъ вертикальной стѣнки пѣянино.

Практиковаться въ пѣніи слѣдуетъ непремѣнно стоя, имѣя ноты въ рукахъ или на высококомъ попитрѣ, но не на фортепянномъ, потому что въ этомъ случаѣ голова вслѣдъ за взглядомъ опускается слишкомъ низко, а это вредитъ качеству звука.

Время и
предложі-
тельность
занятій.

Упражняться въ пѣніи слѣдуетъ всегда утромъ, и по возможности всегда въ одно и то же опредѣленное время. Начинать надо съ болѣе легкаго, постепенно переходя къ трудному. Послѣ обѣда можно пѣть спустя не менѣе 3¹/₂ или 4 часовъ, а при позднихъ обѣдахъ лучше кончать занятія пѣніемъ до обѣда.

Голосъ нельзя приравнять къ музыкальнымъ инструментамъ, на которыхъ можно работать безъ перерыва въ теченіи продолжительнаго

времени, и даже чѣмъ больше, тѣмъ лучше; голосъ же легко утомляется, можетъ испортиться и даже совсѣмъ пропасть.

Кончатъ занятія надо нѣсколько раньше наступленія усталости. Ученикъ часто не замѣчаетъ момента, когда голосъ начинаетъ дѣлаться несвѣжимъ, усталымъ; поэтому на обязанности учителя лежитъ ознакомить ученика съ признаками усталости голоса и опредѣлить норму занятій, сообразуясь съ силами ученика. Со временемъ, передъ поступленіемъ на сцену, надо приучаться пѣть и съ усталымъ голосомъ, т. е. учиться превозмогать усталость, что будетъ необходимо въ театрѣ. Тогда умѣнье владѣть голосомъ позволить дѣлать это безъ вреда для самаго голоса, въ началѣ же ученія лучше пѣть мало, чѣмъ слишкомъ много, но это малое количество занятій должно быть исполнено съ величайшимъ вниманіемъ и стараніемъ, чтобы качествомъ занятій замѣнить малую ихъ продолжительность. Это, сравнительно съ музыкальными инструментами, невыгодная сторона вокальнаго искусства, съ которою прилежный ученикъ долженъ примириться и возложить всю надежду на стараніе и терпѣніе, всегда помня, что нѣтъ ничего легче, какъ испортить или даже совсѣмъ потерять голосъ. Можно рекомендовать во время пѣнія имѣть передъ собою часы, иначе очень легко невыполнить время, предписанное для занятій,—желая дѣлать скорѣе и больше, ученикъ незамѣтно переходитъ назначенное время; или же при нерасположеніи къ пѣнію время тянется дольше, и ученикъ не допѣваетъ положеннаго времени. При началѣ ученія достаточно пѣть *полъ-часа въ день*, и то съ большими перерывами, *не больше 10 минутъ сразу*; черезъ нѣкоторое время можно начать увеличивать продолжительность занятій, но *никогда пѣніе безъ отдыха не должно превышать 15 или 20 минутъ, а общее количество пѣнія 1½ часа въ день*, и то лишь для выносливыхъ голосовъ, болѣею же частью бываетъ достаточно пѣть *1 часъ въ день*.

Для поддержанія голоса въ порядкѣ очень полезно одинъ день въ недѣлю давать себѣ полный отдыхъ, прекращать всякія занятія музыкой, чтобы дать какъ голосу, такъ и нервамъ совершенно успокоиться. Советуемъ придерживаться этого въ продолженіе всей артистической карьеры. Опернымъ артистамъ самое удобное, и даже необходимо для голоса, дѣлать эти отдыхи не въ опредѣленные дни, а на слѣдующій день послѣ утомительнаго спектакля. Также между сезонами, учебными или театральными, слѣдуетъ давать себѣ болѣе продолжительный абсолютный отдыхъ не менѣе мѣсяца и по возможности вдали отъ всякой музыки.

Обыкновенно думаютъ, что верхнія ноты пропадаютъ при недостаточномъ ихъ упражненіи. Напротивъ, ихъ надо очень беречь даже у голосовъ, отъ природы высокихъ и крѣпкихъ. При ученіи каждую слѣдующую высшую ноту надо развивать, когда уже установится и окрѣпнетъ предыдущая, и никогда не форсировать. Прибавляемая верхнія ноты лучше пробовать затрогивать въ быстрыхъ пассажахъ, въ которыхъ верхнюю ноту взять легче, нежели беря ее отдѣльно. Такимъ образомъ, постепенно, нота за нотой, можно достигнуть крайняго предѣла голоса.

Образованіе гортани по мѣрѣ успѣховъ въ пѣніи претерпѣваетъ нѣкоторыя измѣненія, нуждающіяся во времени, чтобы дѣлаться постоян-

Способъ
упражненія
и развитія
голоса.

ными и нормальными; поэтому при развитіи голоса необходимо подвигаться впередъ очень медленно и постепенно, чтобы дать возможность каждому новому приобрѣтенію окрѣпнуть и установиться.

Всѣ упражненія должны быть исполняемы наизусть—это чрезвычайно изощряетъ память и музыкальный слухъ; невозможно пѣть хорошо, не зная наизусть исполняемую вещь. Существенная необходимость этого будетъ объяснена подробнѣе въ отдѣлахъ «Постановка голоса» и «Изученіе партій».

Не только бесполезно, но главное вредно стараться насильственно увеличивать силу голоса; онъ долженъ дѣлаться звучнѣе и сильнѣе, благодаря только постепеннымъ упражненіямъ, такъ сказать, самъ собою.

Чрезвычайно важно, чтобы упражненія исполнялись во всѣхъ тонахъ, заключающихся въ діапазонѣ голоса; это особенно полезно для интонаціи и для ровности голоса.

Занятія дома, какъ экзерсисами такъ и разучиваніемъ и отдѣлкою пьесъ, должны производиться *безъ аккомпанимента*, съ которымъ надо пѣть только тогда, когда разучиваемая вещь идетъ уже совершенно твердо и правильно. Для этого, стоя во время пѣнія около фортепьяно, надо изрѣдка, напр.: въ началѣ и въ концѣ фразы, провѣрять интонацію однимъ ударомъ клавиши. Это приучаетъ выдерживать интонацію безъ поддержки аккомпанимента. Мы постоянно видимъ, что пѣвцы, непривыкшіе пѣть безъ аккомпанимента, при малѣйшей фразѣ безъ его поддержки сейчасъ же теряютъ интонацію. Кромѣ того, этотъ способъ, не нуждаясь въ собственномъ аккомпаниментѣ, позволяетъ пѣть стоя, а также избавляетъ отъ необходимости имѣть постоянно аккомпаниатора.

Практиковаться надо *не форсируя голосъ*, но, съ другой стороны, не надо и сдерживать его, а *всегда пѣть свободнымъ и звучнымъ голосомъ*. Ничто такъ не портитъ его и не задерживаетъ успѣхи, какъ пѣніе въ полъ-голоса. Однако, это не исключаетъ необходимости приучаться *пѣть въ полъ-голоса правильно*,—умѣнье, крайне полезное всякому оперному пѣвцу для театральныхъ репетицій и при разучиваніи партій. Подробнѣе объ этомъ будетъ сказано въ отдѣлѣ «Изученіе ролей». Что неправильное пѣніе въ полъ-голоса утомляетъ его гораздо болѣе, чѣмъ громкое пѣніе, доказывается на каждомъ шагу пѣвцами, не умѣющими пѣть въ полъ-голоса *правильно*, т. е. не утомляясь; обыкновенно такимъ пѣвцамъ бываетъ легче пѣть полнымъ голосомъ на репетиціяхъ, продолжающихся по нѣсколько часовъ, что не можетъ проходить для голоса безнаказанно.

ОТДѢЛЪ II.

Голосъ.

Физиологія При говорѣ и при пѣніи нѣтъ никакой разницы въ физиологическомъ образованіи звука; такъ сказать, мы поемъ тѣмъ же самымъ голосомъ, которымъ и говоримъ,—все отличіе заключается лишь въ томъ, что голосовыхъ звуковъ при говорѣ менѣе продолжителенъ, чѣмъ при пѣніи; а также при пѣніи можно произвести звукъ большей силы и полноты.

Образуется голосъ помощью дыхательныхъ и голосовыхъ органовъ.

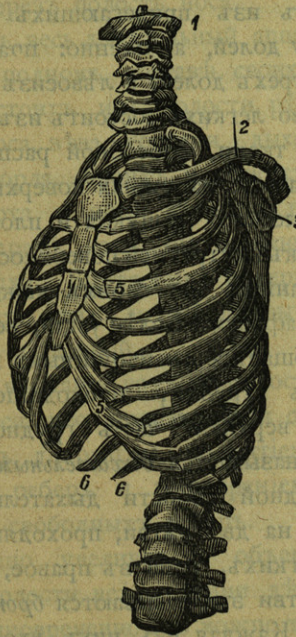
Мы дышим легкими, находящимися въ грудной полости и имѣющими сообщеніе съ наружнымъ воздухомъ.

Легкія съ лежащими между ними сердцемъ и кровеносными сосудами совершенно заполняютъ грудную полость, такъ называемый *грудной ящикъ* или *грудную клетку*, которая образуется сзади—позвоночнымъ столбомъ, спереди—грудной костью и съ боковъ—ребрами.

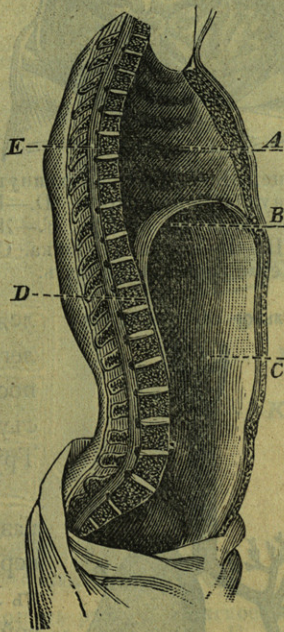
Каждое ребро прикрѣплено посредствомъ хряща переднимъ концомъ къ грудной кости, а заднимъ къ позвоночному столбу; нижнія ребра прикрѣплены только заднимъ концомъ къ позвоночному столбу, передніе же концы остаются свободными, почему эти ребра называются свободными ребрами.

Такимъ образомъ, дѣйствительно, позвоночный столбъ, грудная кость и ребра образуютъ родъ клетъки, расширенной и открытой внизу.

Грудная клетка.



Боковой разрезъ тѣла.



- 1.—Первый шейный позвонокъ.
- 2.—Ключица. 3.—Лопатка. 4—Грудная кость. 5—Ребра, соединенныя съ позвоночнымъ столбъ и грудною костью хрящами. 6—Свободныя ребра.

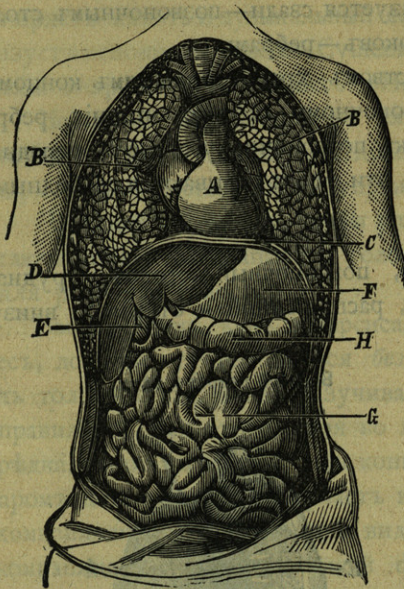
- A—Грудная полость. B—Диафрагма. C—Брюшная полость. D E—Позвоночный столбъ.

Ребра при помощи особыхъ мускуловъ могутъ подыматься и опускаться, а нижнія ребра могутъ еще расширяться; соответственно этому и вся грудная клетка расширяется и сжимается.

Открытая снизу сторона грудной клетъки отдѣляется отъ брюшной полости своеобразнымъ мускуломъ, образующимъ какъ-бы перегородку, называющимся *грудобрюшной преградой* или *диафрагмой*.

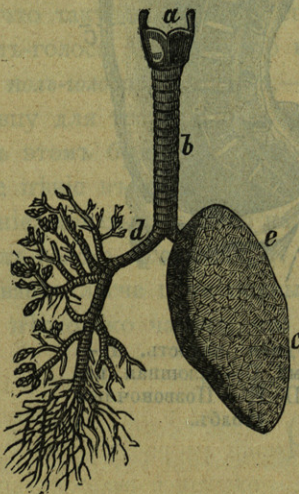
Диафрагма имѣетъ сводообразную форму, выпуклостью обращенную вверхъ во внутрь грудной полости, и на этомъ сводѣ лежатъ легкія, снизу же діафрагмы помѣщается желудокъ, брюшныя внутренности и другіе органы. Діафрагма обладаетъ способностью сжиматься и разжиматься; при сжатіи она сплющивается, принимаетъ болѣе плоскую форму и этимъ, съ одной стороны, она увеличиваетъ объемъ грудной кѣтки, а съ другой надавливаетъ на желудокъ; при расжатіи діафрагма снова принимаетъ сводообразную форму внутри грудной кѣтки, уменьшая этимъ же объемъ.

Боковой разрѣзъ тѣла.



А.—Сердце. ВВ.—Легкія, отодвинутыя въ сторону. С.—Діафрагма. D.—Печень. Е.—Желчный пузырь. F.—Желудокъ. Н.—Поперечная кишка. С.—Петли тонкихъ кишекъ.

Дыхательное горло и легкія.



а—Гортань. b—Дыхательное горло. с—Лѣвая бронха. d—Правая бронха. е—Лѣвое легкое f—Изображеніе развѣтвленія бронхи въ правомъ легкомъ.

постью своей вѣточки; эти пузырьки называются легочными пузырьками.

При вдыханіи всѣ развѣтвленія бронхъ и легочныя пузырьки на-

лежитъ на діафрагмѣ. Болѣе узкій, верхній край легкихъ сообщается съ наружнымъ воздухомъ, посредствомъ трубки, проходящей сквозь суженную верхнюю часть грудной кѣтки. Трубка эта называется *дыхательнымъ горломъ*.

Въ грудной кѣткѣ помѣщаются два отдѣльныя легкія—*правое* и *лѣвое*, каждое изъ нихъ, въ свою очередь, состоитъ изъ прилегающихъ другъ къ другу долей, а именно: правое легкое изъ трехъ долей, а лѣвое изъ двухъ. Вещество легкихъ состоитъ изъ рода губчатой ткани, способной расширяться и сжиматься; наружная поверхность каждого легкаго выпукла и плотно прилегаетъ къ внутренней поверхности реберъ, основаніемъ же своимъ каждое легкое

Въ грудной полости дыхательное горло раздѣляется на двѣ вѣтви, проходящія сквозь верхушки легкихъ, одна въ правое, а другая въ лѣвое; вѣтви эти называются *бронхами* правой и лѣвой. Каждая изъ нихъ, входя въ свое легкое, дѣлится въ немъ сначала на вѣтви по числу долей легкаго—правая бронха на 3, а лѣвая на 2 вѣтви, затѣмъ каждая изъ этихъ вѣтвей продолжаетъ внутри своей доли легкаго постепенно развѣтвляться древообразно на болѣе мелкія вѣтви, которыя и заполняютъ все легкое.

На концахъ самыхъ мелкихъ вѣточекъ, проникающихъ въ ткань легкаго, насажены группы пузырьковъ, сообщающихся съ полостью своей вѣточки; эти пузырьки называются *легочными пузырьками*.

При вдыханіи всѣ развѣтвленія бронхъ и легочныя пузырьки на-

полняются воздухомъ, чрезъ дыхательное горло и бронхи, при выдыханіи же, напротивъ, воздухъ выгоняется изъ нихъ внаружу тѣмъ же путемъ, т. е. чрезъ бронхи и дыхательное горло.

На верхнемъ концѣ дыхательнаго горла насажена какъ бы коробка, состоящая изъ нѣсколькихъ соединенныхъ между собою хрящевыхъ пластинокъ, называемая *гортанью*.

Гортань находится въ верхней части шеи; выдающийся передній уголь ея, легко ощущаемый на шеѣ, называется *адамово яблоко* или *кадыкъ*. Полость гортани сообщается внизу съ дыхательнымъ горломъ, а вверхъ эта полость открывается въ полость зѣва; выше гортани лежитъ языкъ. Хрящевыя пластинки, составляющія гортань, могутъ двигаться, а также гортань цѣликомъ имѣетъ нѣкоторое движеніе вверхъ и внизъ.

Въ полость зѣва, въ гортань и въ дыхательное горло наружный воздухъ попадаетъ черезъ полость рта или черезъ полость носа.

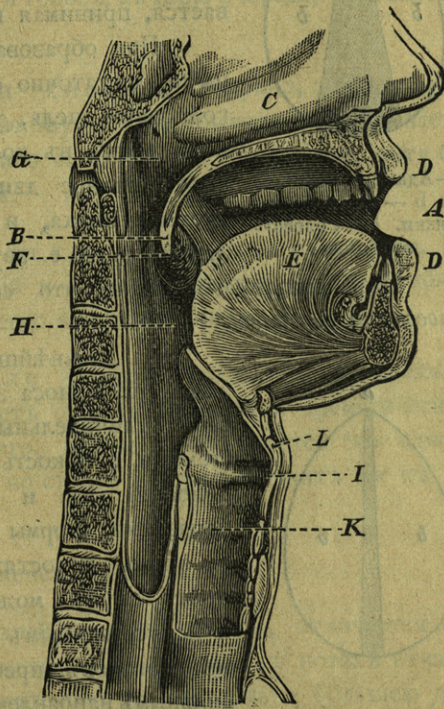
Итакъ весь дыхательный аппаратъ, въ полномъ составѣ своихъ частей, состоитъ изъ полости рта, полости носа, зѣва, гортани, дыхательнаго горла, бронхъ и легкихъ. Полости рта и носа являются въ этомъ аппаратѣ, какъ бы приемниками воздуха. Внутренняя поверхность всѣхъ этихъ частей покрыта слизистой оболочкой.

При вдыханіи грудная полость расширяется, что производится сокращеніемъ діафрагмы, поднятіемъ верхнихъ реберъ и расширеніемъ нижнихъ, свободныхъ реберъ.

Можно увеличивать объемъ грудной полости всѣми этими дѣйствіями одновременно, но можно того же достигать только опусканіемъ діафрагмы и расширеніемъ нижнихъ реберъ при неподвижныхъ верхнихъ ребрахъ, или же поднятіемъ однихъ верхнихъ реберъ, о чемъ подробно будетъ сказано въ отдѣлѣ: «Техника пѣнія». При выдыханіи ребра опускаются, и діафрагма приходитъ въ нормальное положеніе, подымаясь свообразно во внутрь грудной полости.

Голосъ въ разговорѣ и въ пѣніи образуется въ гортани, имѣющей для этого особое приспособленіе, а именно: поперекъ гортани натянуты въ одной плоскости какъ-бы двѣ перепонки, между которыми остается свободное пространство для прохода воздуха въ легкія и обратно. Перепонки эти называются *голосовыми связками*, а свободное пространство

Полости рта, зѣва и дыхательнаго горла въ продольномъ разрѣзѣ.

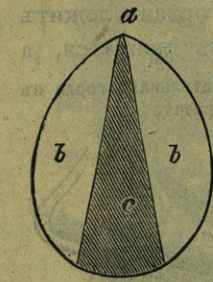


A—Полость рта. B—Мягкое нѣбо. G—Твердое нѣбо. DD—губы. E—языкъ. F—Конечъ. C—Носовая полость. H—Полость зѣва. I—Голосовыя связки. K—Дыхательное горло.

Образованіе звука.

между ними *голосовую щель*. У передней части гортани, около Адамова яблока, края голосовыхъ связокъ сходятся, сзади же расходятся, и голосовая щель имѣетъ видъ треугольника.

Помощью особыхъ мышцъ и движеніемъ хрящей гортани, голосовыя связки могутъ натягиваться и, вмѣстѣ съ тѣмъ, суживать голосовую щель. При обыкновенномъ дыханіи, т. е. безъ образованія звука, голосовыя связки остаются въ полномъ покоѣ, и воздухъ свободно проходитъ чрезъ голосовую щель; при образованіи-же какого-либо звука, голосовыя связки натягиваются, а голосовая щель суживается. Чѣмъ выше издаваемый звукъ, тѣмъ напряженіе связокъ больше, и тѣмъ уже голосовая щель, а на самыхъ высокихъ нотахъ голосовая щель почти закрывается, принимая приблизительно слѣдующій видъ:

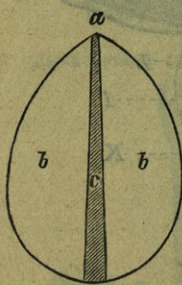


а—Адамово яблоко.
б, в — Голосовыя связки. с—Голосовая щель.

При образованіи звука, выдыхаемый воздухъ, не имѣя достаточно свободного выхода чрезъ суженную голосовую щель, упираетъ въ голосовыя связки, приводитъ ихъ въ колебаніе, чѣмъ и самъ приводится въ колебательное движеніе соотвѣтственно высотѣ образуемаго звука, и далѣе идетъ наружу уже колеблющимся, т. е. звучащимъ.

Изъ сказаннаго видно, что *всякій звукъ образуется въ гортани голосовыми связками*.

На дальнѣйшемъ пути своемъ, т. е. въ полостяхъ зѣва, рта и носа звукъ лишь *преобразуется*, получая свои отличительныя особенности и разные отѣнки (тембръ, звонкость, полноту), что зависитъ отъ формы полостей зѣва и рта, отъ положенія языка, небной занавѣски, формы рта и пр., а также отъ направленія въ этихъ полостяхъ звучащей струи воздуха. При этомъ звукъ можетъ улучшаться или ухудшаться, и искусственнымъ измѣненіемъ положенія нѣкоторыхъ изъ органовъ, преобразующихъ звукъ, а также правильнымъ направленіемъ звучащей струи воздуха, можно, до извѣстной степени, исправлять природныя недостатки голоса, въ чемъ и состоитъ такъ называемая *постановка голоса* и о чемъ будетъ подробно сказано въ отдѣлѣ «Техника пѣнія».



а—Адамово яблоко.
б, в — Голосовыя связки. с—Голосовая щель.

Резюмируя все сказанное выше, мы видимъ, что къ *дыхательнымъ органамъ* относятся: легкія, грудная клѣтка и диафрагма; къ *дыхательнымъ путямъ*: полости носа, рта и зѣва, гортань, дыхательное горло и бронхи; къ *голосовымъ органамъ*: гортань и голосовыя связки; и, наконецъ, къ *органамъ, преобразующимъ звукъ*: полости зѣва, носа и полость рта, съ его составными частями (твердое и мягкое небо, небная занавѣска, языкъ, зубы и губы).

Въ совокупности всѣ эти органы составляютъ *голосовой аппаратъ*.

Диапазонъ или протяженіе человѣческаго голоса обыкновенно бываетъ Раздѣленіе отъ $1\frac{1}{2}$ до 2-хъ октавъ. Голосъ, способный дать одинаково красивый, и объемъ ровный и сильный звукъ на протяженіи болѣе 2-хъ октавъ, считается голосовъ. большимъ и обширнымъ. Встрѣчаются особенно счастливо одаренные голоса, доходяшіе до $2\frac{1}{2}$ октавъ, и даже были знаменитые голоса еще большаго діапазона.

Голоса, какъ мужскіе, такъ и женскіе, бываютъ *высокіе, средніе и низкіе*, и раздѣляются на слѣдующіе виды:

Женскіе голоса.

1. Сопрано, высокій женскій голосъ, въ свою очередь, раздѣляется на три категоріи:

а) Драматическое или сильное сопрано, обладающее большою силой и полнотою звука. Оно обыкновенно отличается малою гибкостью, т. е. мало способно къ колоратурѣ; хотя бываютъ рѣдкія исключенія.

б) Легкое, высокое или колоратурное сопрано. Голосъ болѣе слабый, легкій и въ значительной степени гибкій, обыкновенно владѣетъ легко высокими нотами.

с) Лирическое сопрано (Mezzo-Character, т. е. средняго характера). Оно обладаетъ отчасти качествами драматическаго сопрано, отчасти и легкаго, всегда приближается къ одному изъ названныхъ типовъ, но строго не принадлежитъ ни къ которому изъ нихъ.

2. Контральто — низкій женскій голосъ.

3. Меццо-сопрано — средній женскій голосъ, отличается отъ контральто болѣе по тембру, принимающему на верхнихъ нотахъ отчасти характеръ сопрано; обладаетъ сравнительно съ контральто болѣею подвижностью и болѣею легкостью пѣть на высокихъ нотахъ.

Женскіе голоса обыкновенно занимаютъ слѣдующее положеніе:



Мужскіе голоса.

1. Теноръ — высокій мужской голосъ. Какъ и сопрано, раздѣляется на три категоріи:

- а) Сильный теноръ (*Tenore di forza*), отличается большою силой, энергіей, полнотою звука, но зато мало подвиженъ. Какъ и у драматическихъ сопрано, весьма рѣдки случаи обладанія сильнымъ теноромъ не только хорошей, но даже посредственной колоратурой.
- б) Легкій теноръ (*Tenore di grazia*), отличается отъ сильнаго тенора меньшей силой и меньшей полнотою звука, но обладаетъ бѣльшей гибкостью, легкостью колоратуры, а также обыкновенно свободнѣе владѣетъ высокими нотами.
- в) Лирическій теноръ (*Mezzo-Contralto*, т. е. средняго характера) обладаетъ отчасти качествами обоихъ названныхъ типовъ, не принадлежа строго ни къ одному изъ нихъ, и обыкновенно приближается къ одному или къ другому изъ типовъ.

2. Баритонъ — средній мужской голосъ, соотвѣтствующій женскому *Mezzo-soprano*. Какъ это послѣднее по характеру болѣе приближается къ контральто, такъ и баритонъ приближается къ басу, котораго можетъ даже въ нѣкоторыхъ случаяхъ замѣнять. По регистру баритонъ нѣсколько выше баса, свободнѣе держится на высокихъ нотахъ, но главное отличіе отъ баса заключается въ тембрѣ, болѣе нѣжномъ и мягкомъ. Иногда тембръ баритона приближается даже болѣе къ теноровому, такъ что дѣлаютъ различіе между теноровымъ или высокимъ баритономъ и басовымъ или низкимъ баритономъ. Несомнѣнное преимущество баритона передъ другими мужскими голосами то, что при извѣстномъ искусствѣ, почти каждый баритонъ можетъ владѣть какъ теноровымъ, такъ и басовымъ тембромъ, что значительно увеличиваетъ средства нюансировки

3. Басъ, низкій мужской голосъ, раздѣляется на два типа:

- а) Высокій басъ (*Basso cantante*), обладаетъ болѣею свободой пѣнія и блескомъ верхнихъ нотъ, и мало чѣмъ отличается отъ низкаго или басоваго баритона.
- б) Низкій басъ (*Basso profundo*) обыкновенно не можетъ держаться на высокихъ басовыхъ нотахъ, но свободно владѣетъ низкими, которыя часто достигаютъ замѣчательной силы и полноты. Голосъ этотъ болѣею частью тяжелый и неподвижный.

Мужскіе голоса обыкновенно занимаютъ слѣдующее протяженіе:



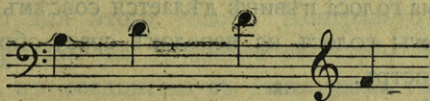
Голоса, переходящіе эти предѣлы вверхъ и внизъ составляютъ рѣдкое исключеніе.

Часто, какъ женскіе, такъ и мужскіе голоса представляютъ большія отступленія отъ показанныхъ предѣловъ, и только очень опытное ухо, сообразуясь болѣе съ тембромъ, чѣмъ съ діапазономъ, можетъ безошибочно опредѣлять родъ голоса.

Когда не обучавшіеся пѣнію исполняютъ гамму, начиная съ самыхъ низкихъ нотъ своего голоса, то, по мѣрѣ пѣнія вверхъ, имъ становится трудно пѣть, и наступаетъ моментъ, когда голосъ какъ бы ломается (у женщинъ ниже, а у мужчинъ выше) и, вмѣсто полного и сильнаго, дѣлается слабымъ и жидкимъ (у мужчинъ похжимъ на женскій), послѣ чего этимъ новымъ голосомъ легко можно спѣть еще цѣлый рядъ нотъ. Моментъ, когда происходитъ сказанная перемѣна звука, называется *переломомъ голоса*.

При легко и спокойно взятомъ звукѣ перемѣна эта происходитъ болѣею частью у баса на верхнемъ *si-bémol* или *si*, у баритона на верхнемъ *do* или *re*, у тенора на среднемъ *mi* или *fa*.

Приблизительное мѣсто перелома голоса.



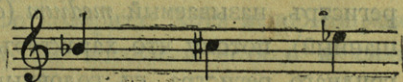
Басъ. Баритонъ. Теноръ. Женскіе голоса.

Что касается исключительно женщинъ, то, если неучившаяся пѣвица продолжаетъ пѣть гамму выше перелома голоса, вторично наступаетъ моментъ, когда ей дѣлается труднымъ выдерживать звукъ, и для того, чтобы облегчить себѣ дальнѣйшее пѣніе вверхъ, приходится еще разъ измѣнить способъ давать звукъ.

На первомъ переломѣ голосъ ломается вдругъ, сразу перескакивая съ перваго характера звука на второй, при вторичной же перемѣнѣ звука нѣтъ рѣзко выраженного перелома, а голосъ постепенно переходитъ со второй манеры на третью.

У большинства женскихъ голосовъ, этотъ переходъ со второй манеры на третью начинается со слѣдующихъ нотъ:

Большія исключенія въ этомъ отношеніи представляютъ контральто, о чемъ будетъ сказано ниже.



Контральто. Мец: сопрано. Сопрано.

Изъ предыдущаго видно, что у женщинъ существуютъ три, а у мужчинъ два природныхъ характера звука, которые называются *регистрами голоса*, такъ что у женщинъ существуютъ три регистра: первый отъ самой низкой ноты до перелома голоса, второй отъ перелома до момента необходимости еще разъ измѣнить манеру давать голосъ, и третій отъ этого момента до верхняго предѣла голоса; у мужчинъ существуютъ два регистра: первый отъ самой низкой ноты до момента необходимости измѣнить манеру давать голосъ, и второй отъ этого момента до верхняго предѣла голоса.

Мужскіе голоса отличаются отъ женскихъ, во-первыхъ, тембромъ, во-вторыхъ, тѣмъ, что женскіе голоса звучатъ октавою выше мужскихъ, и, въ-третьихъ, регистрами. Первые два отличія не составляютъ никакой разницы въ технику пѣнія мужчинъ и женщинъ; техника эта расходится только въ тѣхъ случаяхъ, въ которыхъ является вопросъ о регистрахъ.

Въ виду этого, и такъ какъ регистры играютъ въ пѣніи огромную роль, я опишу подробнѣе ихъ характеристическія свойства отдѣльно у женскихъ и у мужскихъ голосовъ.

Регистры Нижній женскій регистръ называется *груднымъ*, а ноты этого регистра женскихъ называются *грудными* нотами. Названъ онъ такъ потому, что слушателю, и по ощущенію самой пѣвицы, кажется, будто звукъ голоса на грудныхъ нотахъ образуется внутри груди; если приложить руку къ груди, то чувствуется даже дрожаніе грудной кости. Конечно это обманчиво, такъ какъ мы знаемъ, что звукъ образуется только голосовыми связками въ гортани, ощущеніе же звука въ грудной полости и даже реальное дрожаніе грудной кости происходитъ только вслѣдствіе резонированія звука въ грудной клѣткѣ.

Характеръ женскаго груднаго регистра приближается къ характеру мужскаго голоса.

Выше перелома голоса пѣвицъ дѣлается совсѣмъ невозможнымъ пѣть груднымъ регистромъ; голосъ на переломѣ сразу обрывается и переходитъ въ слѣдующій регистръ.

У разныхъ пѣвицъ переломъ голоса происходитъ на разныхъ нотахъ; въ среднемъ же, какъ сказано въ предъидущемъ §, переломъ случается на *mi* или на *fa*, но пѣвицы должны достигнуть умѣнья выдерживать груднымъ регистромъ *fa* и *fa* #, въ чемъ иногда встрѣчается надобность; выше этого предѣла грудной регистръ очень вреденъ для голоса и не допускается никогда.

Самый верхній, третій регистръ не имѣетъ ни малѣйшаго груднаго оттѣнка, а вслѣдствіе резонированія звука кажется, точно онъ звучитъ въ головѣ, почему регистръ этотъ называется *головнымъ регистромъ*, а ноты его *головными* нотами. Характеръ звука этого регистра у не обученныхъ голосовъ часто бываетъ тонкимъ, жидкимъ, какъ бы дѣтскимъ, что исправляется постановкою голоса.

Между груднымъ и головнымъ регистрами заключается средній регистръ, называемый *medium* (средній). Также его называютъ *mixt* (смѣшанный), потому что характеръ его звука представляетъ нѣкоторую смѣсь груднаго регистра съ головнымъ. По русски, хотя это и не вошло въ общее употребленіе, я буду называть регистръ этотъ *среднимъ регистромъ*, такъ какъ это названіе заключаетъ въ себѣ смыслъ обоихъ иностранныхъ названій, и нѣтъ никакой причины, имѣя для этого совершенно подходящее русское названіе, обозначать его иностраннымъ словомъ, тогда какъ другіе два регистра мы называемъ по-русски.

По мѣрѣ пѣнія вверхъ среднимъ регистромъ, грудной оттѣнокъ мало-по-малу пропадаетъ, а, напротивъ, увеличивается головной характеръ голоса, и на высокихъ нотахъ звукъ дѣлается чисто головнымъ. Нѣкоторыя пѣвицы въ состояніи пѣть среднимъ регистромъ даже самыя высокія

ноты, но это бываетъ всегда ненатурально, достигается большимъ уси-
лѣемъ и при этомъ самый голосъ дѣлается на высокихъ нотахъ грубымъ,
рѣзкимъ и крикливымъ; это также очень вредно для голоса.

Средніе предѣлы регистровъ женскихъ голосовъ.



Большія исключенія представляютъ контральто, которыя по своимъ особенностямъ существенно отличаются другъ отъ друга, почему для нихъ невозможно даже въ среднемъ установить границъ регистровъ; есть контральто, которыя совсѣмъ не употребляютъ головного регистра, часто очень утомительнаго для этого голоса. Контральто бываютъ наиболѣе мужественны и энергичны на грудномъ регистрѣ, такъ что сила и полнота этого регистра въ соединеніи съ диапазономъ голоса служатъ отличительными признаками контральто. Широкое, выдержанное пѣніе на высокихъ нотахъ для контральто очень трудно, почти невозможно.

Главное свойство колоратурнаго сопрано легкость и свобода головного регистра. Эти голоса блестящи, свободны, звонки; вся ихъ сила и красота—въ верхнихъ нотахъ, низкія же обыкновенно слабы, такъ что эти голоса лишены возможности хорошо нюансировать въ грудномъ регистрѣ. Нѣкоторыя легкія сопрано совершенно лишены природнаго груднаго регистра и поютъ низкія ноты среднимъ регистромъ, но эти ноты, взятые среднимъ регистромъ, очень слабы и беззвучны, такъ что приходится искусственно выработать грудной регистръ.



Меццо-сопрано, сравнительно съ другими женскими голосами, обладаетъ большими данными для музыкальнаго колорита. Хотя меццо-сопрано обыкновенно не имѣютъ свободы сопрано на высокихъ нотахъ и силы контральто на грудныхъ нотахъ, зато у нихъ сравнительно съ первымъ голосомъ болѣе полноты на серединѣ, а сравнительно съ контральто гораздо болѣе легкости и свободы вверху. Меццо-сопрано можетъ слѣдаться одинаково ровнымъ и полнымъ по всему діапазону посредствомъ примѣненія всѣхъ трехъ регистровъ.

Одна изъ главныхъ задачъ первоначальнаго ученія пѣнію—совершенно уничтожить переломъ голоса и, по возможности, выравнивать регистры. Идеаль ровности регистровъ состоитъ въ томъ, чтобы совсѣмъ не было слышно перехода изъ одного регистра въ другой такъ, чтобы голосъ по всему протяженію казался одного характера.

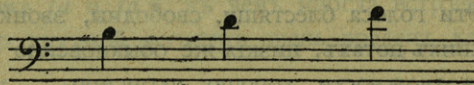
Регистры мужских голосовъ. Какъ сказано было выше, мужскіе голоса имѣютъ два регистра; переходъ изъ одного въ другой не выраженъ въ такой рѣзкой формѣ, какъ переломъ голоса у женщинъ, а отчасти похожъ на переходъ средняго женскаго регистра въ головной, т. е. голосъ не обрабатывается вдругъ, а только поощему, по мѣрѣ повышенія звука, дѣлается труднымъ выдерживать первоначальную манеру, и необходимость заставляетъ перемѣнить регистръ.

Подобно женщинамъ, на высокихъ нотахъ мужчина, большимъ напряженіемъ и выкрикиваніемъ, можетъ, не мѣняя регистра, дойти до очень высокихъ нотъ, что однако некрасиво и вредно.

Нижній регистръ, какъ и у женщинъ, называется *груднымъ регистромъ*, а ноты его называются *грудными нотами*. Регистръ этотъ занимаетъ большую часть діапазона голоса; это натуральный мужской голосъ, которымъ мужчина говоритъ и который для него наименѣе утомителенъ.

У неумѣющаго пѣть голосъ при переходѣ на второй регистръ дѣлается жидкимъ, пискливымъ, слабымъ и напоминающимъ отчасти женскій головной регистръ, къ которому онъ значительно приближается и по манерѣ давать звукъ, такъ что его совершенно правильно можно назвать мужскимъ головнымъ регистромъ, настоящее же названіе его *фальцетъ*, или, по русски, *фистула*.

Среднее мѣсто перемѣны регистра у мужскихъ голосовъ.



Басъ. Баритонъ. Теноръ.

Итакъ, у мужчинъ два природныхъ регистра: грудной и головной (фальцетъ), т. е. сравнительно съ женщинами недостаетъ связывающаго средняго регистра. Это отсутствіе связывающихъ звуковъ въ высшей степени неприятно для слуха, а разница между звуками груднаго регистра и фальцета настолько велика, какъ по характеру, такъ и по силѣ, что мужчина ни терпѣніемъ, ни стараніемъ никогда не сможетъ усилить и округлить фальцетъ настолько, чтобы вполне сравнять его съ груднымъ регистромъ, и всегда будетъ слышенъ какъ-бы скачекъ изъ одного регистра въ другой. Поэтому, фальцетъ въ вокальномъ искусствѣ не допускается совсѣмъ и вообще считается безвкусіемъ. Французская школа, правда, допускаетъ частое употребленіе фальцета, особенно легкими тенорами.

Для полученія возможности пѣть красиво звуки, лежащіе выше мѣста перемѣны регистровъ, мужчинамъ приходится прибѣгать къ особому искусственному способу давать голосъ, напоминающему средній женскій регистръ тѣмъ, что онъ тоже состоитъ изъ смѣси груднаго регистра съ головнымъ (фальцетомъ), но, въ сущности, значительно отличается отъ

средняго регистра. Это такъ называемый *закрытый* звукъ, о которомъ подробнѣе будетъ сказано въ отдѣлѣ «Техника пѣнія».

Изъ предыдущаго видно, что въ вокальномъ искусствѣ у мужчины допускается только одинъ грудной регистръ, но двухъ типовъ 1) — *чисто грудной* внизу, который въ отличіе отъ закрытаго звука можно назвать *открытымъ звукомъ*, и 2) — *закрытый звукъ* вверху.

Впредь, говоря о мужскихъ голосахъ, я и буду принимать въ расчетъ только открытый и закрытый звуки.

Окончательно о регистрахъ мужскихъ голосовъ можно выразиться такъ: если мужчина, начиная съ нижнихъ нотъ, будетъ пѣть гамму *открытымъ регистромъ*, то, по мѣрѣ приближенія къ перемѣнѣ регистровъ, онъ начнетъ ощущать постепенно увеличивающееся затрудненіе въ образованіи и выдерживаніи открытаго звука, и, наконецъ, для избѣжанія перехода въ регистръ фальцета, долженъ будетъ прибѣгнуть къ *закрытому звуку*, которымъ въ состояніи будетъ пѣть до крайнихъ высокихъ нотъ. Однако, когда онъ не въ состояніи болѣе идти выше закрытымъ звукомъ, онъ можетъ взять еще нѣсколько нотъ фальцетомъ.

Если пѣвецъ, вслѣдствіе короткаго діапазона, не можетъ взять *обязательную* высокую ноту закрытымъ звукомъ, то въ очень рѣдкихъ случаяхъ допускается взять ее фальцетомъ, и то лишь тогда, когда сдѣлать это позволяетъ характеръ музыки. У басовъ чистый фальцетъ *никогда* не допускается, исключая развѣ случаевъ, когда надо произвести комическій эффектъ.

Въ заключеніе этого отдѣла надо замѣтить, что есть мужскіе голоса, которые вслѣдствіе слишкомъ открытаго, некрасиваго характера груднаго регистра должны искусственно закрывать голосъ по всему протяженію его, другіе же поютъ очень красиво совершенно открытымъ голосомъ до значительно высокихъ нотъ. Это зависитъ отъ индивидуальныхъ свойствъ каждаго голоса, — дѣло учителя опредѣлить, какъ у каждаго ученика красивѣе звучитъ голосъ, и сообразно этому вести обученіе.

И. П. Прянишниковъ.



СОВРЕМЕННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ДѢЯТЕЛИ.

Ливерій Антоновичъ Саккетти.

(Биографическій очеркъ).

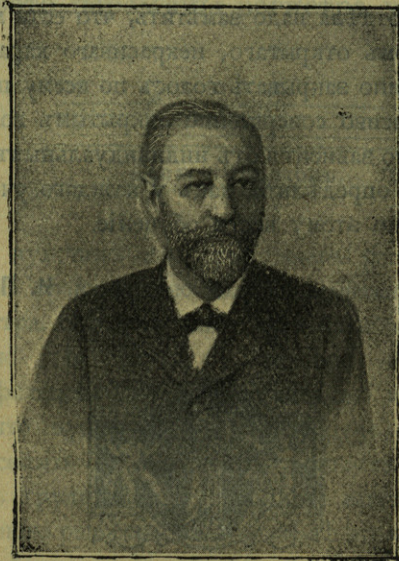
Въ нашей молодой литературѣ по музыкѣ, имя Л. А. Саккетти должно по праву считаться однимъ изъ значительныхъ и уважаемыхъ. Въ лицѣ проф.

Саккетти мы видимъ рѣдкаго въ русскомъ музыкальномъ мірѣ — настоящаго музыкальнаго писателя, дѣйствительно имѣющаго свои идеалы, обладающаго крупной эрудиціей, писателя съ прямымъ и честнымъ направлениемъ, что также у насъ встрѣчается не часто. Если я называю здѣсь Л. А. Саккетти *музыкальнымъ писателемъ* (къ этому званію мы еще не привыкли!), то отнюдь не въ томъ смыслѣ, какъ это у

насъ принято обыкновенно принимать — подъ писателемъ разумѣютъ и журналиста, и репортера, и... но довольно и тѣхъ двухъ. Для большого круга читателей г. Саккетти можетъ считаться му-

зыкальнымъ критикомъ и эстетикомъ; для специальныхъ музыкантовъ онъ является — ученымъ и теоретикомъ. Во всѣхъ его трудахъ сквозитъ спокойное без-

пристрастіе, убѣдительность, но, главнымъ образомъ, хорошее и всестороннее знаніе предмета. Мнѣ кажется, что г. Саккетти преимущественно можно считать эстетикомъ и музыкальнымъ историкомъ, ибо всѣ его печатныя работы основаны преимущественно на эстетическихъ принципахъ и на историческомъ методѣ критики. Въ этомъ его главное достоинство. Съ другой стороны, лич-



Л. А. Саккетти.

ность Ливерія Антоновича, какъ выдающагося русскаго музыкальнаго дѣятеля (писателя и педагога), представляетъ совершенно своеобразное явленіе — это полное отреченіе отъ композиторской дѣя-

тельности, которая почти всегда совмѣщается у насъ съ поприщемъ критика и даже репортера. Уже это обуславливаетъ отсутствіе обиженнаго самолюбія и даетъ возможность музыкальному писателю встать на границу спокойнаго безпристрастія.

Л. А. Саккетти родился 18 августа 1852 г. въ деревнѣ Кензарь, въ 55 верстахъ отъ Тамбова, въ которой онъ и провелъ свое дѣтство, до 9-ти лѣтъ. Изъ родителей Л. А., насколько мнѣ извѣстно, музыкальной натурой обладалъ его отецъ, преподававшій музыку въ Тамбовскомъ институтѣ. Музыкальность сказала у Л. А. такъ рано, что еще 7-ми лѣтнимъ мальчикомъ онъ сталъ учиться, подъ руководствомъ отца, на фортепіано. Въ дѣтствѣ же, проведенномъ въ деревнѣ, Л. А. познакомился и съ русскою народною пѣснью, которую онъ полюбилъ, напѣвы которой онъ старался наигрывать на добытой отъ лакея гармоникѣ. Наконецъ, 11 лѣтъ, Л. А. принялся за виолончель и скоро такъ хорошо владѣлъ этимъ инструментомъ, что его отецъ порѣшилъ отправить сына въ Петербургъ (1866 г.). Здѣсь 14-лѣтній юноша бралъ сначала частные уроки на дому у покойнаго К. Ю. Давыдова, а черезъ два года (1868) поступилъ въ нашу консерваторію, которую и кончилъ съ дипломомъ въ 1874 г., по спеціальному виолончельному классу. Повидимому, эта спеціальность не удовлетворила талантливаго юноши—онъ рѣшилъ остаться въ консерваторіи еще на пѣрыхъ 4 года, чтобы изучить основательно теорію композиціи, которую онъ и прошелъ въ спеціальныхъ классахъ, сначала подъ руководствомъ проф. Ю. Ив. Иогансена, а затѣмъ проф. Н. А. Римскаго-Корсакова. Такимъ образомъ, Л. А. пришлось *вторично* окончить консерваторію въ 1878 г., а осенью того же года онъ былъ опредѣленъ въ томъ же учрежденіи ординарнымъ младшимъ преподавателемъ. Съ тѣхъ поръ почтенный

Л. А. Саккетти не покидалъ преподавательскаго персонала нашей консерваторіи. Въ 1883 году онъ былъ назначенъ ординарнымъ старшимъ преподавателемъ, а въ 1886 г. получилъ званіе ординарнаго профессора 2-й степени. Въ настоящее время Л. А. преподаетъ въ этомъ учрежденіи—гармонію и сольфеджіо, исторію музыки и эстетику. Въ этихъ трехъ самостоятельныхъ отрасляхъ г. Саккетти и проявилъ, главнымъ образомъ, свою ученую и литературную дѣятельность. Прежде нежели перейти къ этой послѣдней и перечислить выдающіеся его печатные труды, я сообщу здѣсь остальные, болѣе или менѣе, значительные факты *curriculum vitae* уважаемаго профессора.

Чтеніе курса эстетики было въ консерваторіи новшествомъ, такъ какъ этого предмета до Л. А. никто въ консерваторіи не читалъ. Курсъ имѣлъ столь значительный успѣхъ, что г. Саккетти рѣшилъ попытаться предложить его прочесть и въ Академіи Художествъ. Въ 1886 г. онъ подалъ программу курса эстетики въ академическій совѣтъ, который и отнесся къ ней настолько сочувственно, что въ теченіе великаго поста этого же года Л. А. прочелъ съ большимъ успѣхомъ 5 пробныхъ лекцій, за которыми съ осени и послѣдовало утвержденіе настоящаго курса эстетики, который лекторъ велъ въ Академіи Художествъ въ 1894 г. Въ слѣдующемъ году (ноябрь 1895 г.) Л. А. поступилъ еще на службу въ Императорскую Публичную библіотеку, въ одинъ изъ обширнѣйшихъ и важнѣйшихъ по значенію отдѣловъ—художественно-технической—именно помощникомъ его завѣдующаго, многоуважаемаго В. В. Стасова. Наконецъ, въ 1896 г. Л. А. былъ командированъ Императорскимъ русскимъ музыкальнымъ обществомъ на музыкальную выставку въ Болонью, гдѣ 26 іюня того же года былъ избранъ почетнымъ членомъ Болонской филармонической академіи.

Какъ я уже сказалъ, литературно-научные труды можно раздѣлить на три самостоятельныхъ группы, посвященныя 1) техникѣ музыки, 2) исторіи ея и 3) эстетикѣ. Къ нимъ присоединяется еще кратковременная дѣятельность въ качествѣ музыкальнаго рецензента въ двухъ органахъ ежедневной печати — *Голосъ* (1879 — 1880 г.) и *Порядокъ* (1880 — 1881 гг.). Правда, что и въ этомъ отношеніи, г. Саккетти долженъ считаться «рецензентомъ» (критикомъ), въ настоящемъ смыслѣ этого слова, а не въ томъ будто бы переносномъ, который нѣкоторыя лица смѣшиваютъ съ значеніемъ простаго газетнаго репортера. Вообще наша музыкальная терминологія крайне темна и до сихъ поръ еще не выработалась, не установилась. Подчасъ званіе «музыкальнаго рецензента» считаютъ чуть ли не позорнымъ (острословы даже измѣняютъ его въ «рецензистовъ»), забывая, что Академія Наукъ не гнушается этимъ названіемъ и награждаетъ своихъ «рецензентовъ» даже медалями!.. Въ небольшой періодъ своего «музыкальнаго рецензента» Л. А. успѣлъ все-таки показать свое явное превосходство надъ многими незванными собратьями по газетному перу — знаніе предмета, крайняя щепетильность въ отношеніяхъ къ различнымъ нашимъ музыкальнымъ партіямъ, спокойный и дѣловитый тонъ — этимъ отличаются его даже мелкія статьи, посвященныя вопросу дня, которыя даже и въ послѣдствіи не потеряли извѣстной части своего интереса. Это доказываютъ нѣкоторыя его музыкальныя замѣтки (посвященныя «Героической симфоніи» Ветховена, «Идеаламъ» Листа и «Вражьей силѣ» Сѣрова), перепечатанныя въ послѣдствіи, изъ «Голоса» и «Порядка», въ общій сборникъ «Изъ области эстетики и музыки» (Спб. 1896 г.).

Къ специально техническимъ работамъ Л. А. Саккетти относятся: 4 тома «Сольфеджій въ ключахъ», принятыхъ въ нашей

консерваторіи и «Краткое руководство къ теоріи музыки» (СПб. 1896 г.). Объ этомъ послѣднемъ изданіи, хотя и компилятивнаго характера, но ясно, кратко и просто излагающемъ основы музыкальной теоріи, у насъ въ свое время было сказано (Р. М. Г., 1897 г. февраль, Библиографія). Но гораздо большее значеніе имѣютъ труды и статьи проф. Саккетти по исторіи музыки. Здѣсь передъ нами два крупныхъ и прекрасныхъ труда: 1) Очеркъ всеобщей исторіи музыки, и 2) Краткая историческая музыкальная хрестоматія. — «Очеркъ всеобщей исторіи музыки», выдержавшій уже два изданія (первое СПб. 1882 г., второе — 1896 г.) безспорно долженъ считаться *первымъ самостоятельнымъ* трудомъ по всеобщей исторіи музыки на русскомъ языкѣ; до него у насъ не было не только самостоятельныхъ, но и переводныхъ работъ по исторіи нашего искусства, которыя отличались бы тщательностью и полностью изложеніемъ. Появившіяся въ послѣдствіи книги по этому предмету Размадзе, Турыгиной и Чечотта значительно уступаютъ труду Саккетти, который въ своей «Исторіи музыки», скромно озаглавленной «очеркомъ», даетъ самостоятельную и толковую переработку иностранныхъ изданій, а не простую компиляцію, какъ у остальныхъ русскихъ авторовъ. Въ этомъ отношеніи въ особенности нужно отмѣтить второе изданіе «Очерка» (1891 г.), во многомъ дополненное и переработанное. Другимъ достоинствомъ этого труда проф. Саккетти нужно признать вполне цѣлесообразно составленный очеркъ исторіи музыки въ Россіи; этотъ послѣдній отличается толковостью и, несмотря на свою краткость, имѣетъ свои положительныя достоинства. Всѣ послѣдовавшіе авторы въ большинствѣ заимствовали или перепарафразировали книгу г. Саккетти и, во всякомъ случаѣ, пользовались его системой изложенія. — Второй трудъ Л. А. — «Краткая историческая музыкальная хре-

стоматія съ древнѣйшихъ временъ до XVII вѣка включительно» (СПБ. 1896 г.) вновь доказаль обширную эрудицію проф. Саккетти и обширное знакомство съ западной историко-музыкальной литературой. Онъ является необходимымъ и чрезвычайно удобнымъ и полезнымъ при изученіи истории музыки, т. к. даетъ *живой* матеріалъ произведеній многихъ вѣковъ, вплоть до XVII-го. На его значеніе также было указано въ нашемъ изданіи (1896 г. іюнь). Эти два прекрасныхъ труда проф. Саккетти чрезвычайно замѣтно выдвигаютъ его среди нашихъ музыкальных дѣятелей. Л. А. является въ нихъ дѣйствительно русскимъ *музыкальнымъ ученымъ* и вполне можетъ быть причисленъ къ очень тѣсному, но зато и очень замѣчательному ряду русскихъ музыкальных изслѣдователей—покойнаго проф. Дм. В. Разумовскаго, Юрія Арнольда, Вас. М. Металлова, Ст. Вас. Смоленскаго и немногихъ другихъ. На это указывала уже наша музыкальная печать, отдавшая справедливыя похвалы (столь рѣдкія у насъ!) историческимъ работамъ проф. Саккетти. За границей точно также имя его, какъ музыкальнаго ученаго, хорошо извѣстно. О второмъ изъ указанныхъ мною выше изданій—музыкальной хрестоматіи—недавно былъ помѣщенъ въ англійскомъ журналѣ «The Musician» чрезвычайно лестный отзывъ, при чемъ авторъ рецензіи очень сожалѣлъ, что текстъ этого изданія изданъ только по русски *).

Переходную ступень отъ музыкально-историческихъ или критическихъ статей Л. А. Саккетти къ статьямъ чисто эстетическаго характера составляетъ цѣлый рядъ

*) Кстати, выскажу здѣсь свое опасеніе о судьбѣ этого прекраснаго труда. Книга была издана фирмой—М. Ледерле, которая, повидимому, перестала существовать. Въ чьи руки перейдетъ это изданіе и не попадетъ ли оно на рынокъ, какъ это нерѣдко случалось съ русскими книгами? Было бы истинно жаль, если такое капитальное изданіе пошло прахомъ!

статей и изслѣдованій, посвященныхъ разнымъ музыкальнымъ вопросамъ. Изъ такихъ въ особенности нужно отмѣтить три обширныхъ статьи «О музыкальномъ образованіи» (Вѣстн. Евр., 1879), «Основы музыкальной критики», (Сѣв. Вѣстн., 1886) и «О музыкальной художественности древнихъ грековъ» (Журн. Мин. нар. просв., 1894). Каждая изъ этихъ статей всесторонне освѣщаетъ основы поставленнаго вопроса; эрудиція и философское направленіе критической способности автора позволяютъ ему вполне разобраться и установить надлежащій путь въ изслѣдованіи и разсужденіи каждаго вопроса, подтвердивъ ихъ частыми ссылками на мнѣнія выдающихся писателей и художниковъ. Для насъ особенное значеніе имѣетъ статья «Основы музыкальной критики», которая позволяетъ разобраться въ темнотѣ и неустойчивости нашихъ воззрѣній на музыкальную критику. Эти три статьи, въ связи съ нѣкоторыми другими печатными работами почтеннаго профессора, вошли въ упомянутый выше сборникъ статей «Изъ области эстетики и музыки» (СПБ. 1896), о которомъ также въ свое время у насъ была рѣчь (Р. М. Г. 1896 г., декабрь) и изъ котораго, какъ намъ извѣстно, въ настоящее время готовятся переводы двухъ статей на англійскій языкъ («О героической симфоніи», «Основы музыкальной критики»), имѣющіе появиться въ скоромъ времени въ журналѣ «Mistical Standart».

Теперь мнѣ остается лишь упомянуть третейгруппу литературныхъ статей Л. А. Саккетти—о его изслѣдованіяхъ въ области эстетики. Въ этомъ случаѣ Л. А. является едва ли не первымъ русскимъ музыкальнымъ писателемъ, который чувствуетъ себя свободнымъ въ области эстетики, который свои воззрѣнія на искусство и вкусы художественные, сумѣлъ подчинить законамъ эстетики и который пожелалъ словомъ и перомъ распространить эстетику среди русской молодежи, посвятившей

себя искусству. Главный рядъ статей проф. Саккетти въ этой отрасли появился въ «Вѣстникѣ изящныхъ искусствъ» (1885—87 г.) и въ нѣкоторыхъ другихъ органахъ нашей прессы. Въ настоящее время, насколько мнѣ извѣстно, почтенный профессоръ готовится къ изданію обширный трудъ по эстетикѣ, въ который должны войти матеріалы и наблюденія, собранныя имъ въ теченіе цѣлой четверти столѣтія. Съ нетерпѣніемъ ожидаемъ этотъ новый выдающийся трудъ, который, безъ сомнѣнія, составитъ богатый и важный вкладъ въ нашу художественную литературу.

Въ бѣгломъ своемъ обзорѣ, я указалъ лишь нѣкоторыя статьи и сочиненія проф. Л. А. Саккетти, болѣе подробный перечень котораго приведенъ мною ниже. Вглянувъ на него сразу, можно замѣтить, что за 20-лѣтнюю дѣятельность Л. А. у него нельзя насчитать слишкомъ много заглавій,—внутреннія качества и обширность работъ его—вотъ ихъ настоящія достоинства. Л. А. Саккетти дѣйствительно обогатилъ нашу скудную музыкальную литературу цѣлымъ рядомъ крупныхъ и значительныхъ трудовъ и изслѣдованій, которыя врядъ ли когда-нибудь потеряютъ свою цѣну. Они застрахованы отъ забвенія, ибо въ нихъ мало такого, что имѣетъ лишь интересъ дня, минуты. Если бы музыкантовъ и музыкальныхъ дѣятелей награждали гербами, то на музыкальномъ гербѣ проф. Саккетти справедливо всего было бы начертать слова: «трудъ, знаніе и честность идутъ здѣсь рука объ руку»....

Ник. Ф.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Списокъ печатныхъ трудовъ проф.

Л. Саккетти.

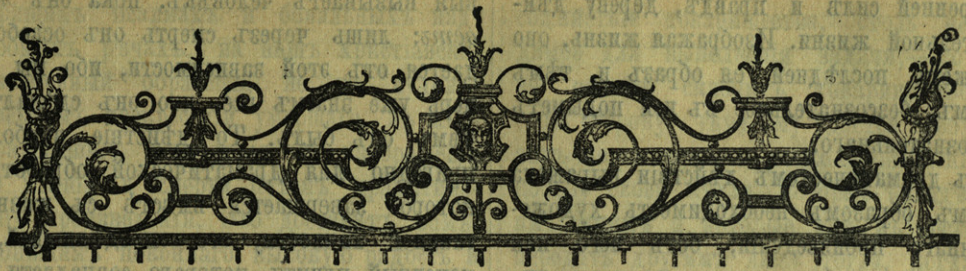
а. Отдѣльныя изданія.

- 1) Сольфеджи въ ключахъ (для высшихъ классовъ С.-Петербургской консерваторій). 4 части.
- 2) Забѣтки по элементарной теоріи музыки, СПБ. 1883.
- 3) Очеркъ всеобщей исторіи музыки. (Изд. I-е) СПБ. 1883.
- 4) Очеркъ всеобщей исторіи музыки. (Изд. II-е) СПБ. 1891.
- 5) Краткая историческая музыкальная хрестоматія. СПБ. 1896.
- 6) Краткое руководство къ теоріи музыки. СПБ. 1896.
- 7) «Изъ области эстетики и музыки». СПБ. 1896.

б. Журнальныя статьи.

- Голосъ.* Статьи въ 1879—1880 гг.
- Порядокъ.* Статьи въ 1880—1881 гг.
- Вѣстникъ Европы.* 1879 г. (апрѣль, «О музыкальномъ образованіи») 1894 г. (февраль, «Задачи эстетики»).
- Педагогическій Листокъ.* 1882 г. (№ 4, «Художественная пропаганда въ народѣ»).
- Театръ.* 1883 г., 26-го марта (ст. «Эстетическія идеи Шопенгауэра»).
- Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ* 1885—1887 гг. (статьи по эстетикѣ).
- Сѣверный Вѣстникъ.* 1886 г. мартъ—апрѣль (Основы музыкальной критики).
- Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенія,* 1894 г. августъ (О музыкальной художественности древнихъ грековъ).
- Театръ и Искусство.* 1897 г. («О содержаніи и формѣ въ искусствѣ» и «О красотѣ физической и духовной въ природѣ и искусствѣ»).





ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ БУДУЩАГО.

(Das Kunstwerk der Zukunft).

Статья Рихарда Вагнера.

(Переводъ съ нѣмецкаго А. П. Коптеева).

(Продолженіе).

Дабы видѣть, какъ могутъ явиться сами собой артисты и творецъ-художникъ, представимъ мы прежде всего себѣ художественное товарищество будущаго не на основаніи произвольныхъ гипотезъ, но съ той необходимой послѣдовательностью, съ какой мы должны сдѣлать заключеніе отъ художественнаго произведенія къ художественнымъ факторамъ, долженствующимъ вызвать его въ жизнь.

Художественное произведеніе будущаго есть общее произведеніе всѣхъ искусствъ; оно можетъ явиться результатомъ лишь общихъ стремленій. Эти тенденціи, необходимо присущія всѣмъ отдѣльнымъ искусствамъ и представленныя уже нами теоретически, могутъ практически осуществиться лишь въ *товарищество всѣхъ художниковъ* извѣстной эпохи и мѣста, — художниковъ, сплоченныхъ стремленіемъ къ одной опредѣленной цѣли. Эта опредѣленная цѣль есть *драма*, для которой художники соединяются во-едино, чтобы довести спеціальныя искусства, участіемъ въ ней, до высшаго развитія, заставить ихъ проникнуться другъ другомъ. Ре-

зультатомъ этого взаимнаго проникновенія и является *драма*, полная жизни и столь доступная чувственному воспріятію. Зерно драмы, дѣлающее участіе въ ней отдѣльныхъ искусствъ не только возможнымъ, но и необходимымъ, и, въ свою очередь, зависящее отъ этого участія, это — *драматическое дѣйствіе*.

Драматическое дѣйствіе, какъ самое необходимое условіе драмы, есть, вмѣстѣ съ тѣмъ, тотъ моментъ въ общемъ произведеніи искусства, который гарантируетъ *понятность* послѣдняго. Взятое изъ прошедшей или современной жизни, оно въ той мѣрѣ понятно, въ какой отвѣчаетъ жизненной правдѣ — стремленію жизни къ пониманію самой себя. Драматическое дѣйствіе есть поэтому *вѣтка съ дерева жизни*: безсознательно и произвольно выросшая на немъ, на основаніи общихъ законовъ жизни расцвѣтшая и отцвѣтшая, она теперь оторвана съ него и *посажена въ почву искусства*. Здѣсь откроется новая, болѣе прекрасная, вѣчная жизнь: вѣтка разрастется въ пышное дерево, совершенно подобное, по своей

внутренней силѣ и правдѣ, дереву дѣйствительной жизни. Изображая жизнь, оно покажетъ послѣдней ея образъ и, тѣмъ самымъ, безсознательное въ ней подыметъ до сознательнаго.

Въ драматическомъ дѣйствіи выражена такимъ образомъ необходимость художественнаго произведенія; безъ него или безъ какого-нибудь намека на него, любое произведеніе — произвольно, необходимо, случайно, непонятно. Истинная суть искусства это — стремленіе элементовъ жизни перейти въ элементъ искусства, стремленіе уяснить себѣ и понять, тѣмъ самымъ, Безсознательное и Непроизвольное въ жизни. Но стремленіе къ ясному пониманію уже предполагаетъ *общественность*: эгоисту не съ кѣмъ стремиться къ взаимному пониманію. Поэтому стремленіе понять и уяснить себѣ черезъ искусство жизнь, можетъ выйти лишь изъ жизни, проникнутой духомъ общественности; его можетъ высказать лишь *общество* художниковъ, и послѣдніе могутъ его удовлетворить лишь путемъ *совокупныхъ* усилій. Оно удовлетворяется именно только вѣрнымъ изображеніемъ взятаго изъ жизни дѣйствія: для художественной передачи пригодно при томъ лишь такое дѣйствіе, которое въ жизни уже завершилось, относительно фактической достовѣрности котораго не существуетъ никакого сомнѣнія, дѣйствія — которое, по своей законченности, не допускаетъ никакихъ произвольныхъ предположеній относительно возможности иныхъ развязокъ. Лишь на вполне завершившемся въ жизни мы можемъ понять его необходимость — связь его отдѣльныхъ можемъ: но дѣйствіе лишь тогда можетъ считаться законченнымъ, когда человѣкъ, его совершившій и руководившій своей средой, въ качествѣ чувствующей, думающей и хотящей личности, не допускаетъ произвольныхъ предположеній относительно своей будущей возможной дѣятельности. Тако-

вы вызываетъ человѣкъ, пока онъ *живетъ*: лишь черезъ смерть онъ освобождается отъ этой зависимости, ибо мы теперь уже знаемъ все, что онъ сдѣлалъ и чѣмъ онъ былъ. То дѣйствіе наиболѣе пригодно для драматической обработки, которое завершается вмѣстѣ съ жизнью главной личности, его опредѣлившей, — конечный пунктъ котораго совпадаетъ съ концомъ жизни этого человѣка. Лишь *то* дѣйствіе убѣждаетъ насъ въ его истинности и необходимости, въ которое человѣкъ вложилъ всю силу своего существа, которое ему казалось такъ необходимымъ и неизбѣжнымъ, что онъ долженъ былъ всей силою своего существа претвориться въ немъ. Но въ этомъ человѣкъ убѣждаетъ насъ лишь тѣмъ, что, давъ полный размахъ своихъ силъ, *жертвуетъ своею мотостью*, въ виду непреложной необходимости объективировать свою сущность; — что онъ свидѣтельствуетъ истинность своей индивидуальности не только въ поступкахъ, которыя, пока онъ дѣйствуетъ, носятъ еще произвольный характеръ, но и пожертвованіемъ своей личности на алтарь этого необходимаго поступка человѣка отбрасываетъ свой эгоизмъ и даетъ полное претвореніе себя въ всеобщности лишь въ моментъ своей *смерти* — но смерти не случайной, а *необходимой*, обусловленной его поступкомъ, изъ полноты человѣческаго существа.

Празднованіе подобной смерти есть высшее, на какое только люди способны. Оно открываетъ намъ, изъ узнанной, черезъ смерть, сущности этого человѣка, полноту содержанія вообще человѣческаго существа. Эти пріобрѣтенныя знанія мы окончательно можемъ закрѣпить лишь черезъ сознательное *изображеніе* этой смерти, а для мотивировки послѣдней и того дѣйствія, котораго она явилась необходимымъ завершеніемъ. И это празднованіе будетъ состоять не въ ужасныхъ похоронныхъ обрядахъ — не въ ничего не го-

ворящихъ псалмахъ и банальныхъ надгробныхъ рѣчахъ, на нашъ христіански-современный образецъ, но въ художественномъ воскресеніи умершаго, въ жизнерадостномъ повтореніи и изображеніи его дѣяній и смерти путемъ драматическаго произведенія. Это доставитъ намъ, любившимъ покойнаго, высокую радость и сольетъ его индивидуальность съ нашей.

Конечно, желаніе такихъ драматическихъ празднествъ существуетъ у всѣхъ художниковъ; конечно, необходимо, чтобы предметъ изображенія былъ достоинъ и оправдывалъ увлеченіе имъ цѣлаго общества художниковъ. Но все-таки *любовь-симпатія*—единственно возможный и реальный здѣсь факторъ—глубоко нѣдрится въ сердцѣ каждаго человѣка, гдѣ, преобразенная его индивидуальностью, становится снова дѣятельной силою. Эта любовь должна особенно настойчиво проявиться въ отдѣльной личности, чувствующей именно въ этотъ опредѣленный періодъ своей жизни родственную связь съ личностью именно этого опредѣленнаго героя, и потому могущей наиболѣе цѣльно воспринять его духъ. Немудрено, что она будетъ изощрять всѣ свои художественныя способности, чтобы художественно оживить въ воспоминаніи—для себя, своего товарищества и общества—личность этого героя. *Сила индивидуальности* должна проявиться всего интенсивнѣе именно въ свободномъ художественномъ товариществѣ: лишь тотъ способенъ побудить товарищество къ извѣстному свободному рѣшенію, у кого индивидуальность достаточно для этого ярка. Вліяніе этой силы индивидуальности на товарищество скажется въ особенныхъ, опредѣленныхъ случаяхъ, гдѣ сила эта проявляется непосредственно, а не искусственнымъ образомъ. Если, предположимъ, какой-нибудь членъ художественнаго товарищества откроетъ послѣднему свое намѣреніе сценически изобразить извѣстнаго героя и для этого потребуетъ

содѣйствіе товарищества, столь необходимое для выполненія задачи,—то онъ не раньше склонитъ товарищество на свою сторону, чѣмъ ему удастся возбудить тотъ же восторгъ и то же одушевленіе въ пользу своей мысли, которые овладѣли и имъ самимъ и которые онъ въ состояніи передать другимъ лишь тогда, когда его индивидуальности свойственна сила, соотвѣтствующая объекту.

Если художнику удалось, энергіей своего одушевленія, привить свою идею *товариществу*, то съ этого момента художественное предпріятіе становится равнымъ образомъ общественнымъ. Но такъ какъ драматическое дѣйствіе имѣетъ своимъ центромъ *героя*, то *изобразитель* этого героя становится также центромъ во время драматическаго представленія: его сотоварищи играютъ по отношенію къ нему роль лишь *содѣйствующихъ* лицъ, т. е. такихъ, которымъ герой открывалъ свое дѣйствіе, какъ совершенно противоположнымъ ему по духу. Такимъ же образомъ въ *жизни* относилась къ герою общественная и естественная среда,—хотя съ тою разницею, что то, что дѣйствительный герой совершалъ безсознательно, герой-артистъ передаетъ сознательно. *Артистъ*, въ своемъ стремленіи художественно воспроизвести дѣйствіе, становится творцомъ-художникомъ (*Dichter*). Онъ беретъ критеріумомъ своего дѣйствія художественную мѣру; послѣдней подчиняются и отношенія другихъ лицъ къ его дѣйствію. Но отдѣльный артистъ лишь настолько достигаетъ своей цѣли, насколько онъ поднялъ ее до уровня общественной, насколько отдѣльное лицо можетъ претвориться въ этой общей цѣли—слѣд., лишь въ той мѣрѣ, въ какой онъ въ состояніи свои личныя стремленія пожертвовать въ пользу общественныхъ, насколько онъ не только *представляетъ* дѣяніе чествуемаго героя, но нравственно *повторяетъ* его своею личностью, свидѣ-



С тематизмъ.

(Очеркъ).

Законченно - цѣльное впечатлѣніе, достигаемое взаимодействіемъ отдѣльныхъ искусствъ, составляетъ задачу современной оперы, при чемъ средства къ успѣшному разрѣшенію такого рода задачи доставляются эволюціей оперныхъ формъ. Последняя, освободивъ музыкальную часть оперы отъ зависимости теноровъ и примадоннъ, отрастила ей симфоническія крылья и ввела ее въ естественный и разумный союзъ съ дѣйствіемъ и вѣзмъ, чѣмъ сопровождается это дѣйствіе, т. е. съ рѣчью и обстоятельствами мѣста и времени. Подобное пониманіе средствъ и стремленій современной оперы многіе склонны считать выдумкой Вагнера. Но, вмѣстѣ съ большинствомъ художественныхъ гениевъ, Вагнеръ ничего не выдумывалъ произвольно; онъ синтезировалъ результаты предшествовавшихъ усилій и стремленій и, повинувшись законамъ эволюціи мысли, своимъ грандіознымъ дѣломъ опредѣлилъ эпоху, тяготившую къ подобному опредѣленію не только съ речитативовъ шеваля Глюка, но съ первыхъ же смутныхъ исканій малоизвѣстныхъ намъ Пери и Каччини. Правда, такое опредѣленіе не обошлось безъ шума и грохота, но шумять и грохочуть всѣ водопады, подобно гениямъ, являющіеся иногда синтезомъ теченія и новаго направленія рѣки. Въ ихъ пѣніѣ старая вода съ старымъ иломъ и мусоромъ принимаетъ вдругъ ослѣпительно бѣлое

сіянье и, помолодѣвшая, съ могуче обновленными силами, продолжаетъ свой путь. Много ея, мелкой водяной пылью, теряется въ воздухѣ, но оттого-то воздухъ вблизи водопадовъ такъ обольстительно свѣжъ... Вагнеръ былъ и, конечно, былъ не по своей волѣ и то, что сдѣлалъ, долженъ былъ сдѣлать. Но исторія писана не для той невымирающей породы двуногихъ, которыхъ молодежь нѣмецкой старины окрестила кличкой «филистеровъ» — и которые упорно продолжаютъ твердить: «мы ходимъ въ оперу наслаждаться пѣніемъ». Заведя рѣчь о современной оперѣ, слѣдуетъ навсегда отказаться отъ этой односторонней и поверхностной фразы, лицемѣрно формулирующей инстинкты «отжитаго», — отказаться не потому, чтобы современная опера отвергала пѣніе, а потому, что въ расширенное и разившееся понятіе «оперы» нашихъ дней пѣніе вошло, какъ служебное средство, отнюдь не какъ исключительная, конечная цѣль. «Мы ходимъ въ оперу наслаждаться оперой». Заключать на основаніи влеченій лѣниваго инстинкта X—овъ, что конечною цѣлью оперы является пѣніе, также разумно, какъ — основываясь на единственномъ интересѣ Y—ковъ разглядывать нарядную публику опернаго театра — вывести, что главную суть оперы составляетъ блестящій зрительный залъ.

Благодаря усиліямъ мыслящихъ ху-

дожниковъ, опера, отъ балагана и кукольной комедіи, потянулась къ уровню аттической сцены. Хотя соблазнительная мечта о возрожденіи этой сцены и была первымъ зерномъ возникновенія оперы, но, подобно тому, какъ античный театръ выродился въ мелочный акробатизмъ гистріоновъ, возникавшей оперѣ пришлось продолжить и пережить сходную съ «гистріонной» эпоху, прежде чѣмъ возродить въ себѣ прежніе идеалы. Пѣвцы быстро проглотили драму и лишь съ значительнымъ трудомъ удалось послѣдней выпутаться изъ деспотически опутавшихъ ее голосовыхъ связокъ, и, дойдя постепенно ускорявшимся шагомъ до Мейербера и Вебера, окончательно освободиться въ искусствѣ Вагнера.—Опера начала сознавать и уважать въ себѣ драму. Отказавшись отъ угодливаго служенія эгоистическому успѣху личности, музыка современной оперы перестала пользоваться готовыми ритмами вальса, польки и марша для выраженія страсти, отчаянія и иныхъ ритмовъ человѣческаго сердца; перестала задерживать произвольными ферматами неудержный напоръ драматическаго теченія и разсыпаться соловьиными руладами въ горячій моментъ сценической катастрофы. Современный Иванъ Лейденскій попросить свою матушку удалиться, если въ переживаемую имъ минуту невыносимой душевной муки она вздумаетъ развлекать и благословлять его черезчуръ занимательными и болтливыми пассажами. Шпага современнаго графа Сен-Бри успѣетъ нѣсколько разъ проколоть горло Рауля, прежде чѣмъ изъ этого горла излетитъ знаменитое *do-diezz*. Не забывая о драмѣ, музыка нашихъ дней не забываетъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, о богатствѣ своихъ изобразительныхъ средствъ. Не стѣсняясь отсутствіемъ или присутствіемъ героев на сценѣ, она отразитъ въ своихъ звукахъ декоративный пейзажъ, удѣливъ дну Рейна, пещерѣ Фафнера, бурнымъ сумеркамъ у Чернаго Камня или туманамъ,

окутавшимъ гору Триглавъ, то же сосредоточенное вниманіе, какъ и гимну побѣдоносной страсти Зигфрида, какъ и глухому страданію плѣннаго Игоря. И торжественный восходъ солнца, и заря заката, сумерки и разсвѣтъ, и огнистая судорога молніи, и свѣтозарное спокойствіе мѣсяца, все отбрасываетъ лучи въ современный оркестръ, трепетомъ своего свѣта пробуждая согласную вибрацію звука. Тѣсное слияніе музыки съ литературно-сценическими идеями, образами и движеніями составило такимъ образомъ основу современной оперной формы. Опера сдѣлалась тѣломъ сложнымъ, требующимъ, подобно всякому организму, равновѣсія составляющихъ его элементовъ, равномернаго и согласнаго функціонированія всѣхъ своихъ органовъ. Человѣческой голосъ, служившій одно время почти единственнымъ, притомъ же переразвитымъ, органомъ ея несовершенныхъ формъ, она уравнивала въ числѣ прочихъ средствъ выраженія и, переставъ быть исключительнымъ лакомствомъ слуха, приняла подобіе цѣлаго, въ самомъ себѣ заключеннаго міра. Если можно такъ выразиться, она интеллектуализировалась, прежній грубый нервъ развила въ тонкую нервную систему, съ красивымъ тѣломъ животнаго соединила душу и мысль. Вступивъ въ единеніе съ поэзіей и сценой, оперная музыка пріобрѣла себѣ новую пищу, расширила свой смыслъ, утѣснила свое содержаніе, увеличила свои силы, раздвинула свою область воздѣйствія на человѣческой инстинктъ и сознаніе. Вмѣсто прежняго эгоистическаго мотива абстрактной (отъ цѣлаго) вокальной виртуозности, она приняла въ себя мотивы психологическіе, пластическіе, живописные, скудный речитативъ и арію развила въ симфонію и причуду пресыщеннаго аппетита перемѣстила на болѣе прочную и устойчивую почву жизни. И подобно тому, какъ старинная сюита танцевъ развилась, окрѣпла и сплотилась въ четырехъ—частную симфонію, такъ и

старая сюита речитативовъ и арій, механически связанныхъ вѣдшимъ дѣйствіемъ и общимъ названіемъ «оперы», переродилась и сплотилась въ музыкальную драму. Это перерожденіе произошло такъ же послѣдовательно и законно, какъ законнымъ и несомнѣннымъ прародителемъ 9-ой симфоніи явились неистовыя колотушки въ барабанъ какого-нибудь дикаря.

Направленная одновременно къ слуху и къ зрѣнію, къ идеѣ пространства и къ идеѣ времени, музыкальная драма, какъ и драма словесная, является среди прочихъ художественныхъ формъ наиболѣе полнымъ отраженіемъ человѣка въ объектъ. Психическій рельефъ человѣка отчетливымъ контуромъ вдавливается въ ея формы, подобно оттиску исчезнувшихъ чудовищъ въ пластахъ каменнаго угля. Участіе музыки придаетъ оперѣ, сравнительно съ драмой словесной, средство сильнѣе и многостороннѣе возбуждать наши воспринимательныя способности. Музыка въ драмѣ—т. е. опера—развиваетъ въ насъ какъ бы нѣкій посредствующій органъ воспріятія, въ которомъ ощущенія слуховыя смѣшиваются одновременно, какъ въ резервуарѣ, съ ощущеніями зрительными, осязательными, иногда—обонятельными и вкусовыми. Дѣлаетъ ли она насъ нервнѣе, чувствительнѣе, но несомнѣнно, что сильнѣе прочихъ искусствъ она возбуждаетъ, расширяетъ и облегчаетъ процессъ ассоціаціи чувственныхъ воспріятій. Каждый знаетъ по собственному опыту, что есть музыка, которая гладитъ, колетъ, ударяетъ, щекочетъ и холодными или теплыми струйками пробѣгаетъ по тѣлу. Каждый согласится, что опредѣлительныя *dur* и *moll*, *твердый* и *мягкій*, заимствованныя изъ порядка осязательныхъ впечатлѣній, не случайно положены въ основу нашей тонической системы. Нерѣдко встрѣчаемыя сопоставленія «душистая пѣсня», «сладкая мелодія» и пр. показываютъ, кромѣ того, что слухъ непрочъ дѣлится своими впечатлѣніями съ органами обонянія и вкуса. Это неболь-

шое отступленіе достаточно поясняетъ смыслъ употребленнаго выше выраженія: какъ художественная форма, опера является наиболѣе полнымъ отраженіемъ человѣка въ объектъ. Конечно, способность будить многообразныя аффективно-чувственные ассоціаціи лежитъ и въ словесной драмѣ, но, въ оперу, благодаря участію музыки, она, повторяю, вложена глубже и сильнѣе, и, вслѣдствіе сравнительнаго обилія матеріальныхъ средствъ воздѣйствія, послѣдней значительно легче удается захватить «все существо» человѣка. Иными словами, словесную драму, какъ искусство преимущественно «духа или интеллекта», участіе музыки превращаетъ въ не менѣе сильное искусство «плоти»,—воспріятія умственные нераздѣльно сливаются съ чувственными.

Какъ самостоятельный организмъ, какъ наиболѣе совершенное созданное человѣкомъ подобіе человѣка же, опера составляетъ значительнѣйшій типъ искусства XIX столѣтія, и мѣсто, занимаемое ею въ нашей жизни, продолжаетъ расширяться. Захвативъ и захватывая себѣ многія творческія силы, она развивается, совершенствуя свои формы и раздвигая кругъ своихъ требованій. Если вчера опера являлась деспотическимъ требованіемъ пѣвцовъ и переполненнаго желудка, то въ нынѣшній день своей жизни она сама стремится подчинить своимъ требованіямъ и пѣвцовъ, и слушателей. Переставъ угодливо забѣгать навстрѣчу послѣднимъ, она приглашаетъ и ждетъ ихъ къ себѣ, ибо силы ея окрѣпли настолько, чтобы реорганизация общественной эстетики сообразно ново-выработанному типу искусства сдѣлалась неизбежной. Борьба публики съ операми Вагнера, мечтавшаго воскресить въ драматизированной пѣснѣ эллиническую всенародность и драму Вагнера сдѣлать драмой Германіи, близится къ концу, въ которомъ не трудно разглядѣть побѣду артиста: новая опера подчинила себѣ слушателей, и въ звукахъ Вагнера германцы

начинают признавать свои собственные и наиболее благородныя пѣвучія мечты. Впрочемъ, не одни германцы! Какъ неизмѣннымъ революціонерамъ, гениямъ искусства свойственно постоянно разрушать политическія и расовыя границы.

Безкровная борьба «новаго» въ искусствѣ — очень веселая борьба. Непремѣннымъ условіемъ побѣды искусства надъ публикой въ ней является побѣда публики надъ искусствомъ. Первое побѣждаетъ только тогда, когда послѣдняя совершенно осиливаетъ и дѣлаетъ его «своимъ». Усвоеніе же или культурное доростаніе до искусства рѣдко обходится безъ вспомогательныхъ средствъ и однимъ изъ наиболее дѣйствительныхъ средствъ такого рода — средствомъ, которымъ публика стремится побить искусство, а искусство — публику, большинство признаетъ слово и критику. Если, при невозможно близкомъ освоеніи съ сложной формой современной оперы (сложной, какъ сложенъ современный человѣкъ), необходимость повторительныхъ посѣщеній спектакля или чтенія избранной драмы по нотамъ уравниваетъ иногда съ необходимостью критическихъ разъясненій, то отсюда не слѣдуетъ выводить, что современная опера не способна вызывать непосредственное впечатлѣніе. Напротивъ, только непосредственное впечатлѣніе и можетъ явиться толчкомъ къ дальнѣйшему и полному знакомству, съ новымъ произведеніемъ, знакомству, которое съ помощью указанныхъ средствъ углубить, усилить такое впечатлѣніе, поможетъ усвоить и переварить предложенное художникомъ блюдо. Оставаясь же *только* непосредственнымъ, подобное впечатлѣніе нерѣдко можетъ оказаться поверхностнымъ, довольно часто превратнымъ, зажимающимъ глаза тамъ, гдѣ необходимо какъ можно шире открыть ихъ, и, какъ лишнее бремя, ложащимся въ сознаніи безъ малѣйшаго движенія, безъ всякой питательной пользы. При этомъ необходимо оговориться, что выраженіе «не-

посредственный» слѣдуетъ принимать въ самой ограниченной формѣ, какъ составляющее одну изъ сбивчивыхъ выдумокъ разсудка. Дѣйствительно чистымъ «непосредственнымъ» впечатлѣніемъ является только самое первое впечатлѣніе, оставленное первымъ произведеніемъ, слышаннымъ въ сознательную пору дѣтства. Если такимъ впечатлѣніемъ — чтобы не отклоняться отъ области эстетическихъ фактовъ — окажется «Травиата», а слѣдующимъ за нимъ — «Игорь», то нѣтъ сомнѣнія, что первое уже окажетъ извѣстную долю посредничества при воспріятіи втораго, и т. д., и т. д., такъ что къ концу жизни, къ концу глазъ и слуха, «непосредственность» окажется только сладенькимъ миеомъ, баюкающимъ неспособность утомленнаго разсудка двигаться далѣе. Впрочемъ, не только къ концу! Факты повседневной жизни показываютъ, что довольно часто это случается и ранѣе. Сдѣланной оговорки достаточно, чтобы показать, почему «непосредственность», которой требуютъ и на основаніи которой кидаютъ свои осужденія, нерѣдко связана съ «превратностью»; также видно, что, удовлетворяясь однимъ непосредственнымъ впечатлѣніемъ, въ пониманіи вѣка далеко не пойдешь, и кто находитъ занимательнымъ маршировать въ ногу съ мыслью лучшихъ талантовъ своей недѣли, тотъ долженъ подчинить себя маленькой дисциплинѣ, заключающейся въ изученіи ихъ произведеній.

Въ области музыки, изученіе такого рода требуетъ извѣстныхъ усилій пока новый типъ искусства дѣйствительно еще новъ и не сроднился съ нами окончательно. Поколѣніе второе отъ Бетховена рождается съ ушами, открытыми для Бетховена, тогда какъ отцамъ ихъ приходилось еще перестраивать барабанныя перепонки, настроенныя слишкомъ по Моцарту. Нѣтъ сомнѣнія, что внуки Ц. А. Кюи съ наслажденіемъ начнутъ аплодировать тому, надъ чѣмъ глумился ихъ дѣдушка, и послѣдніе акты драмъ Вагнера не вызовутъ

ни малѣйшаго изнеможенія въ ихъ сверстникахъ. Тогда и для Вагнера наступить свой моментъ «непосредственности», и громадная, вызванная имъ, пояснительная и толковательная, посредничающая литература, листками которой можно оклеить $\frac{3}{4}$ земнаго шара, въ большей своей части станетъ излишней. Теперь же эта литература представляется интереснымъ симптомомъ эпохи. Она показываетъ, какъ культурный народъ стремится сознать своего художника. Она показываетъ также, какъ народъ промышленный умѣетъ торговать своимъ художникомъ. Не касаясь этой стороны явленія, интереснаго для насъ только, какъ одно изъ яркихъ, широкихъ и осмысленныхъ проявленій той борьбы «новаго» въ искусствѣ, о которой упомянуто выше, замѣчу, что доля труда, которой потребовало себѣ наслажденіе новой оперой, значительно повысила цѣну послѣдняго въ глазахъ многихъ. Какъ продуктъ чловѣческаго духа, опера не дѣлаетъ эту отнятую себѣ долю труда смѣшной или унижительной, и если производительность и цѣлесообразность подобнаго труда остаются еще скрытыми отъ русскихъ глазъ, то это ни мало не доказываетъ ихъ отсутствія.

Литературное посредничество, расчищающее новой оперѣ дорожку въ умъ и симпатіи большинства, проявляется чаще всего въ формахъ анализа современныхъ образцовъ оперной литературы. Умѣло сдѣланный анализъ не только поможетъ ориентироваться въ первыхъ впечатлѣніяхъ, доставленныхъ новой пьесой, или подготовить почву для такихъ впечатлѣній, не только облегчитъ чтеніе партитуры или клавираусцуга; несмотря на свои монографическія границы, онъ способствуетъ иногда болѣе ясному пониманію, какъ натуры изучаемаго художника, такъ и значенія его дѣла. Больше того. Подобный анализъ, самъ по себѣ, нерѣдко способенъ доставить извѣстнаго рода удовольствіе, при чемъ активный характеръ этого удо-

вольствія существенно отличаетъ его отъ наслажденія, вызываемаго спектаклемъ,—наслажденія, въ главныхъ чертахъ, преимущественно пассивнаго. Анализируя избранную оперу, мы пріобщаемся, въ извѣстной степени, къ творческой мысли художника, разоблачаемъ ея ходъ, ея стремленія и открытія, и, слѣдя за процессомъ созиданія, нащупываемъ тотъ скелетъ, который вдохновеніе или привычное мастерство скрываютъ отъ глазъ зрительной залы. Съ помощью этого, мы получаемъ отчетливыя представленія о здоровьи, фальши, красотѣ или уродствѣ того, что претендуетъ на наше вниманіе. Почвой, по которой, ограничивая только что указанная тенденціи анализа, мы можемъ съ наибольшимъ удобствомъ прослѣдить ходъ мысли художника, усвоить себѣ своеобразную логику современнаго опернаго творчества, является *тематизмъ*. Тематизмъ—это то, что, составляя одно изъ важнѣйшихъ открытій и основаній новѣйшей оперной формы, сразу вводитъ насъ въ суть современной оперы; такъ какъ, именно въ тематизмѣ, музыка, сохраняя полную свободу употребленія присущихъ ей средствъ, вступаетъ въ тѣсное единеніе со сценой и литературой, т. е. двумя остальными производителями современной музыкальной драмы. Слѣдовательно, нѣсколько болѣе подробная остановка на этомъ явленіи, поможетъ намъ составить понятіе о наиболѣе своеобразномъ и характерномъ отличіи оперы нашихъ дней.

Если выше опера была названа самостоятельнымъ организмомъ, то, положенная въ основу ея музыкальной структуры, *тема* можетъ назваться жизненной клѣткой этого организма. Къ такому положенію приведена, по крайней мѣрѣ, современная германская опера, которая, обративъ на себя возбужденное вниманіе Европы, а отчасти и Америки, подтвердила тѣмъ самымъ свои извѣстныя права на общечеловѣчность. Поэтому, говоря о тематизмѣ вообще, намъ придется имѣть въ виду преимущественно

нѣмецкую оперу, какъ выразившую это понятіе наиболѣе типичнымъ образомъ. Рѣчь о тематизмѣ, при общемъ взглядѣ на современную оперу, необходима еще потому, что до сихъ поръ у насъ ходятъ превратныя мнѣнія объ этой существенной особенности новѣйшаго опернаго стиля. Приходилось читать вздорныя соображенія о томъ, что примѣненіемъ тематизма каждому дается возможность сочинять оперы, замѣняя вдохновеніе выборомъ и комбинаціей, составленныхъ по вагнеровскому рецепту, темъ. При этомъ, конечно, забывалось, что если вдохновеніе, остроуміе, проникательность, фантазію, вкусъ и т. п. требованія, выставляемые тематизмомъ, возможно обойти готовымъ рецептомъ, то каждый, получившій въ руки кусокъ сырой глины, способенъ стать скульпторомъ. Балансирующіе на подобномъ «мнѣніи», писатели не хотятъ помнить, что съ большей легкостью рецептировались ряды арій, хоровъ и дуэтовъ въ старой оперной формѣ и что каждому, умѣвшему писать ноты, было вполне доступно сочиненіе десятковъ оперъ, совершенно независимо отъ примѣненія тематизма. Таковъ обычный пріемъ недомыслія: забывать о плохомъ старомъ, чтобы уничтожить хорошее новое. Далѣе, самое значеніе темъ понимается, большею частью, односторонне и превратно. Темы принимаются за ярлыки, за звуковыя клички дѣйствующихъ лицъ, повторяемыя оркестромъ для удобства слушателей. Такъ напр. тема Зигфрида, при 6-мъ или 10-мъ появленіи героя на сценѣ, должна говорить слушателю, что предъ нимъ дѣйствительно находится ни кто иной, какъ Зигфридъ, т. е. музыка оркестра получаетъ смыслъ полицейскаго удостовѣренія личности *). Въ этомъ поверхностномъ пониманіи доходятъ до того, что извѣстную музыкальную

фразу, соединенную съ идеей, символически выражаемой какимъ либо, играющимъ значеніе въ дѣйствиіи, неодушевленнымъ предметомъ, принимаютъ за звуковое изображеніе этого предмета. Увѣреніе, что Вагнеръ старается изобразить музыкой мечъ, шлемъ, копьѣ, кольцо, яблоки, приходится слышать не особенно рѣдко. При большемъ знакомствѣ съ сочиненіями Вагнера, умы безъ предразсудковъ могли бы понять значеніе *темъ* въ музыкальной драмѣ, — понять, что не составляя предупредительныхъ и указательныхъ перстовъ, обращенныхъ для удобства зрителя, эти темы направлены не столько *во внѣ*, сколько *внутрь*, въ глубь самой драмы, ибо, какъ сказано выше, современныя формы послѣдней преобразовали ее въ замкнутый въ себѣ міръ. Да, я полагаю, что въ минуты творчества, Вагнеръ, какъ и всякій истинный художникъ, видитъ передъ собою прежде всего Зигфрида, Брингильду или Вотана и, слѣдя за измѣненіемъ ихъ лицъ, беззаботно забываетъ о гримасахъ многолицаго Ивана Ивановича, надъ душой и карманами котораго предназначены оперировать его герои. «Во внѣ» — это двигатель старой оперы и оперы ремесленной независимо отъ возраста; ея девизъ — прежде публика съ ненасытнымъ аппетитомъ къ рискованнымъ нотамъ, затѣмъ X, Y, Z, облеченные для приличія въ костюмы Альфонса, Альфреда, Адольфа. «Внутрь» — девизъ новой драмы; прежде Зигфридъ, Тристанъ, Парсифаль, потомъ уже X, Y, Z, съ ограниченной претензіей на предпочтительное вниманіе.

Понятіе *leit* - мотивъ означаетъ ничуть не мотивъ, «руководитель публики», но мотивъ «руководящій дѣйствіемъ драмы». Это — тоническое уподобленіе тому, что въ обыкновенной жизни называется мотивомъ поступка, т. е. определенное умственное представленіе, соединенное съ извѣстной двигательной силой. Мотивы Вагнеровской драмы играютъ, слѣдовательно, роль психическихъ факторовъ, а отнюдь не внѣш-

*) Помню, какъ вѣкій, пишущій рецензію, господинъ пришелъ въ удивленіе, различивъ темы Вальтера въ монологѣ Сакса (II актъ). По его пониманію, здѣсь былъ необходимъ исключительно мотивъ Сакса.

нихъ именъ или матеріальныхъ предметовъ. Дѣйствія и поступки человѣка стоятъ въ зависимости отъ умственныхъ представленій, отъ цѣлой цѣпи представленій и чувствъ, — дѣйствія оперныхъ героевъ связаны съ лейтмотивомъ, съ цѣлой цѣпью лейтмотивовъ, теченіе и комбинація которыхъ составляетъ, такимъ образомъ, звуковое воспроизведеніе внутреннихъ аффективныхъ и мыслительныхъ процессовъ, параллельныхъ извѣстному дѣйствию или совокупности послѣдовательныхъ дѣйствій, т. е. драмѣ.

Кромѣ мотивовъ индивидуальности, мотивовъ психическихъ, мы встрѣчаемъ въ драмѣ Вагнера мотивы инаго, высшаго и общаго порядка, тѣ мотивы, которыми управляется ходъ событій независимо отъ воли единицъ; мотивы, наводящія на высшій смыслъ этого ряда событій — смыслъ, часто скрытый отъ пониманія дѣйствующихъ лицъ. Такая систематизація (если можно назвать ее систематизаціей) и преобразуетъ современную драму въ цѣлый, отдѣльный міръ, ибо, характеризуемая индивидуальными темами, личность противопоставляется въ ней внѣшнему міру, его законамъ и мысли Провидѣнія. Прежде чѣмъ пояснить нѣсколькими примѣрами подобное значеніе вагнеровскаго тематизма, слѣдуетъ замѣтить, что нерѣдко употребляемое опредѣленіе «лейтмотива», какъ «воспоминанія», будучи вполне вѣрнымъ въ частныхъ случаяхъ, остается узкимъ и одностороннимъ рядомъ съ тѣмъ вышевыраженнымъ значеніемъ тематизма, какъ сознанія личности, ассоціаціи идей и аффективныхъ движеній, какъ воли человѣка и Провидѣнія.

Въ такомъ видѣ, тематизмъ, не есть теоретически измышленная система, механически приложенная къ формамъ опернаго письма. Онъ создавался и развивался и помимо Вагнера, но въ геніи послѣдняго нашелъ свое полное развитіе. Начавъ писать, какъ Веберъ и Мейерберъ, Вагнеръ, въ зрѣлую пору жизни, получилъ возмож-

ность писать, какъ Вагнеръ. Идеи тематизма развивались въ своемъ практическомъ осуществленіи постепенно, отъ «Моряка-Скитальца» дойдя до «Парсифаля», и, какъ музыкальная форма, тематизмъ, явился слѣдствіемъ того положенія, которое заняла и опредѣлила себѣ въ современной оперѣ драма.

Нѣсколькихъ примѣровъ достаточно, чтобы показать неосновательность мнѣнія, понимающаго вагнеровскій тематизмъ, какъ механическое повтореніе неизмѣняемыхъ темъ. Связь и родство извѣстныхъ идей вполне ясно выражаются музыкальными средствами. Такъ называемый мотивъ «кольца» символизируетъ идею «власти надъ міромъ», идею высшаго порядка, «идею — матеръ». Воганъ жаждетъ власти и, какъ оплотъ своего могущества, приказываетъ воздвигнуть Валгаллу, которая является слѣдовательно той же идеей власти, но уже воплощеною въ опредѣленные формы. И мы видимъ, какъ музыкальный *Walhalla-Motiv* произошелъ изъ мотива «Кольца»; какъ послѣдній, такъ сказать, индивидуализируется въ мотивѣ Валгаллы и свои смутныя, расплывчатые очертанія превращаетъ въ торжественную, отчетливо опредѣленную, мелодически и гармонически законченную фразу. Мотивъ «меча» также представляетъ интересный примѣръ тематизма, какъ своеобразнаго музыкальнаго мышленія, не имѣющаго ничего общаго съ простымъ, подстрочнымъ повтореніемъ избранныхъ темъ. Этотъ мотивъ появляется въ «Золотѣ Рейна», когда передъ зрителями не только нѣтъ никакого меча, но никто изъ дѣйствующихъ лицъ даже и не упоминаетъ о немъ, — обстоятельство, достаточно показывающее, какъ мало входитъ въ расчеты Вагнера звуковое воспроизведеніе неодушевленныхъ предметовъ. Мостъ въ Валгаллу построенъ, радуга перекинута богомъ - громовникомъ черезъ пропасть. Мотивъ «радуги», дѣвственно-чистый и свѣтлый плаваетъ въ оркестрѣ, въ простыхъ, почти элементарныхъ очертаніяхъ.

Мысли Вотана одинаково скрыты от боговъ и от зрительной залы. Видъ Валгаллы, освѣщенной вечерней зарей, восхищаетъ боговъ; только Вотану грезится роковое пламя, что охватитъ оплотъ его могущества, возможность роковаго конца ясна для него. Но, вотъ великая мысль освѣняетъ его умъ и, *не высказывая ее*, богъ спокойно и рѣшительно вступаетъ на радужный мостъ. Въ этотъ моментъ мотивъ, эластично колыхавшійся въ оркестрѣ, какъ мотивъ «радуги» (ges-dur), вдругъ звучитъ неожиданно ново, ярко оформленной и законченной фанфарой «меча» (C-dur). Такимъ образомъ, мотивъ «радуги», т. е. надежды переродился, въ моментъ окончательно созрѣвшей мысли Вотана, въ мот. «меча», т. е. въ символъ того грядущаго «героизма», который искупитъ вину боговъ и освободитъ ихъ отъ роковаго конца. Прибавивъ при этомъ, что тема «меча» должна остаться непонятной для зрителя, ибо значеніе ея выясняется только въ слѣдующей драмѣ, мы еще разъ подтвердимъ этимъ, что музыка современной оперы идетъ своимъ теченіемъ, обращаясь внутрь драмы и повинуюсь ходу послѣдней, безъ предупредительныхъ отступленій въ сторону зрительной залы. Два примѣра музыкально-тематическаго развитія на почвѣ идейныхъ представленій, при чемъ сохраняющееся мелодическое или гармоническое родство темъ не остается незамѣтнымъ для слуха, два примѣра эти показываютъ насколько музыка современной оперы можетъ дѣйствительно вступать въ единеніе съ идеями, требующими словеснаго выраженія, и—насколько подобное единеніе не является простымъ, механическимъ приложеніемъ звука къ слову и ситуаци, но отождествляетъ ихъ и сливается во-едино, подобно тому, какъ психическая сила и матерія составляютъ одно цѣлое: челоуѣка. Лейтмотивъ, какъ индивидуальная характеристика, какъ воспоминаніе или какъ аффективный двигатель, слишкомъ часто примѣняется, какъ Вагнеромъ, такъ и

другими композиторами, согласившимся съ такимъ примѣненіемъ «темъ» въ оперной музыкѣ. Изобиліе примѣровъ этого рода избавляетъ отъ необходимости приводить ихъ. На мечтательную тему Татьяны-дѣвушки («Ольгинъ»), проходящую въ послѣднемъ актѣ, какъ воспоминаніе об отошедшей юности, на «три карты» Германа («Пиковая Дама») можно указать въ данномъ случаѣ, только ради того, чтобы хоть на минуту отвлечься отъ общества Вотановъ и Брингильдъ. Но на лейтмотивѣ, какъ частномъ выразителѣ міроваго сознанія, какъ на вводящемъ въ драму мысль о путяхъ Провидѣнія, дѣйствующихъ въ жизни, толкающихъ и побуждающихъ личность къ поступкамъ и остающихся несознанными для послѣдней, на этихъ мотивахъ, и намекомъ отражающихъ на разыгрывающейся исторіи свѣтъ высшихъ предначертаній и цѣлей, слѣдуетъ нѣсколько остановиться. Наиболѣе простымъ примѣромъ этого сложнаго значенія лейтмотивовъ, слѣдуетъ признать ту сцену въ «Зигфридѣ», гдѣ герой, побѣдитель Фафнера и убійца Миме, тащитъ и сбрасываетъ ихъ трупы въ пещеру змѣя. Въ представленіи Зигфрида существуютъ въ данный моментъ его собственная молодая сила и побѣжденные враги. Согласно этому, мы слышимъ комбинацію мотивовъ Миме (Нибелунги) и Зигфрида; но къ послѣднимъ присоединяется еще, *совершенно чуждый сознанію* мальчика, глухой и мрачный мотивъ «проклятія», связаннаго съ побѣдой и пріобрѣтеніемъ кольца. Онъ поясняетъ смыслъ событія, міровое предначертаніе, лежащее въ основѣ дѣйствія, и къ ликующимъ звукамъ побѣды примѣшиваетъ трагическій напѣвъ «свершилось».—Прослѣдивъ далѣе избранный эпизодъ, мы найдемъ деталь, показывающую до какой художественной пронизательности можетъ быть доведено примѣненіе тематизма въ современной оперѣ. Сбросивъ тѣло Миме, Зигфридъ принимается за трупъ Фафнера. Змѣй тяжель и Зигфридъ (согласно ре-

маркѣ Вагнера) тащить его «съ большимъ усиліемъ». Иными словами, сознание собственной юношеской силы совершенно подавлено тяжестью ноши и, слѣдовательно, представленіе о послѣдней играетъ исключительную роль въ мысляхъ Зигфрида. Мы слышимъ, какъ тема Фафнера грузно, съ остановками, тащится въ оркестрѣ, сопровождаемая движеніями басовъ и дерев. инструментовъ, ритмически отвѣчающими движеніямъ переноски, мотивъ же Зигфрида отсутствуетъ. Ознакомившись съ такими деталями, съ такой тенденціей звука къ опредѣленности, можно естественно придти къ вопросу: «музыка ли это?» Нѣтъ,—не музыка, если прежнее пониманіе этого слова прилагать къ новой оперѣ. Это не музыка, но новое производное искусство, образовавшееся изъ органическаго слявія музыки, драмы и сцены,—новое искусство называемое современной оперой или музыкальной драмой. До какой полной выразительности можетъ дойти это новое искусство, пользуясь, какъ могущественнымъ средствомъ, тематизмомъ, показываютъ драмы Вагнера, которыя, въ области искусства, останутся, вѣроятно, однимъ изъ величайшихъ произведеній XIX вѣка. Возникаетъ другой вопросъ: способно ли такое музыкальное искусство, какъ слишкомъ глубоко сочетавшееся съ мыслью, вызывать необходимыя эмоціи въ слушатель? Отвѣтъ на это почти излишенъ, если вспомнить, что по существу своему музыкальныя средства остаются одинаковыми, какъ въ современной оперѣ, такъ и въ тоническомъ искусствѣ иныхъ стилей. Самъ по себѣ звукъ одинаково остается вибраціей, звучитъ ли онъ въ «Нормѣ», «9-ой Симфоніи», цыганскомъ романсѣ или «Тристанѣ». Но, способность вызывать музыкальную эмоцію есть секретъ генія,

независимый отъ стилей; способность же испытывать ее развивается въ слушателяхъ эпохою. Не одинъ стиль не обойдется безъ своихъ МеркадANTE и Пачини, но не каждый можетъ похвалиться своимъ Вагнеромъ. Стоитъ ли также повторять, что обезпокоенная новизной эстетическихъ впечатлѣній, публика морщится только до тѣхъ поръ, пока не согласится естественно съ новымъ искусствомъ, ибо геній, какъ сконцентрированный умъ массы, измѣняетъ инстинкты послѣднихъ и рано или поздно принаровляетъ ихъ къ своимъ цѣлямъ.

Люди, съ трудомъ отстающіе отъ прежняго понятія о значеніи музыки въ оперѣ, могутъ замѣтить, что въ своей исходной точкѣ тематизмъ отличается крайней условностью, такъ какъ предварительное соглашеніе о значеніи тѣхъ или иныхъ темъ является необходимымъ требованіемъ новаго стиля. Однако, каждая тема, рождающаяся одновременно или съ словомъ, или съ дѣйствіемъ, или съ скрытымъ психическимъ движеніемъ лица, приводитъ къ такому соглашенію путемъ естественной ассоціаціи и вовсе не требуетъ предварительности его. Сама—движенія, сама—вибрація, музыка способна согласно вибрировать съ мыслью, чувствомъ, движеніемъ, съ словомъ, свѣтомъ и краской. Это согласіе легло въ основу новой оперы; остающаяся же притомъ доля условности является не большей и не меньшей, чѣмъ въ другихъ искусствахъ, гдѣ камень можетъ доставлять впечатлѣніе стремительнаго движенія, и мысли, и страсти, гдѣ плоскій, забитый въ рамку, запятнанный красками кусокъ холста способенъ вызвать головокружительное ощущеніе выси или объять насъ вихремъ морской пѣны.

Е. П.—скій.



Неизданная переписка Л. Берлиоза.

1819—1868.

(Перезодъ съ французскаго Н. Н. Ворошилова).

(Продолженіе).

IX Фердинанду Гиллеръ.

Римъ, 17-го сентября 1831 года.

Дорогой другъ!

Ваше письмо я получилъ въ годахъ Субіако, на много послѣ того, какъ оно пришло въ Римъ; да и еще долго бы не видать мнѣ его, если бы его не привезъ одинъ скульпторъ Академіи. Я не могъ объяснить себѣ вашего молчанія, такъ какъ не считалъ васъ лѣнливымъ. Ну, ладно, довольно! Вы все еще въ вашемъ скитѣ, въ Булонскомъ лѣсу? Я собираюсь возвращаться въ свой, въ Субіако; ничто мнѣ такъ не нравится, какъ эта бродячая жизнь среди лѣсовъ и скалъ, съ этими полными добродушія крестьянами, днемъ—спящими на берегахъ ручьевъ и потоковъ, а по вечерамъ—танцующими сальтареллу вмѣстѣ съ ночными посѣтителями и посѣтительницами нашего кабачка. Громадное удовольствіе доставляетъ имъ моя гитара; до меня они не танцевали иначе, какъ подъ звуки бубенъ, и восхищаются этимъ *мелодическимъ инструментомъ*. Я возвращаюсь туда, чтобы бѣжать отъ смертельной скуки, одолеваяющей меня здѣсь. Нѣсколько дней я одолевалъ ее, отправляясь на охоту; выходилъ я изъ Рима въ полночь, чтобы съ разсвѣтомъ быть въ нѣсколькихъ миляхъ отъ него; страшно утомлялся, умиралъ отъ голода и жажды, но зато не скучалъ. Въ послѣдній разъ убилъ шестнадцать перепеловъ, семь болотныхъ птицъ, большую змѣю и дикобраза.

Какъ строго-величественна деревенская природа въ окрестностяхъ Рима, въ особенности вечеромъ! Всѣ эти развалины дворцовъ, храмовъ, освѣщенные заходящимъ солнцемъ, на гладкой, какъ ладонь почвѣ, безъ единого дерева, искрещенной рывинами и оврагами,—представляютъ замѣчательно живописную и мрачную картину. Утромъ я завтракаю на старомъ водоемѣ, или этрусской гробницѣ; въ полдень я сплю въ храмѣ Бахуса, но для возліянія ему у меня имѣется только вода; я надѣюсь, что *побдигитель Ганга* проститъ мнѣ это недостойное жертвоприношеніе!

Итакъ, вы были такъ снисходительны, что запаслись моимъ медальономъ и нѣсколькими золотыми бездѣлушками. А такъ какъ все это стоитъ около двухсотъ франковъ, то, если я умру отъ холеры раньше, чѣмъ вернусь во Францію, мой маленькій долгъ оплатится. Сильно ли боятся въ Парижѣ этой знаменитой холеры!

Пріѣхалъ ли Мендельсонъ? Вотъ—громадный, необычайный, чудный, удивительный талантъ! Не изъ дружескаго пристрастія такъ отзываюсь я о немъ, такъ какъ онъ мнѣ сказалъ откровенно, что совсѣмъ не понимаетъ моей музыки. Передайте ему мой сердечный, искренній привѣтъ. У него дѣвственная, нетронутая натура; онъ еще вѣруетъ; онъ нѣсколько холоденъ въ своихъ отношеніяхъ къ людямъ, но можетъ несомнѣваться, что я его очень люблю.

X *Ему же.*

Римъ, 8-го декабря 1831 года.

Дорогой Гиллеръ!

Хотя вы,—мерзкій, гадкій лѣнтяй, безъ всякаго стыда и совѣсти,—не подасте мнѣ ни малѣйшаго признака жизни, и оставляете мое послѣднее письмо безъ отвѣта!... (Чортъ возми! я и забылъ заключеніе моего *хотя!*).

Ну, Богъ съ вами! Мѣсяць тому назадъ я вернулся изъ Неаполя. Я пѣшкомъ пропутешествовалъ черезъ горы, лѣса, скалы, безъ проводника, *исключая* послѣдній день, когда меня проводили въ мою излюбленную деревеньку, Субіако. Слишкомъ долго было бы описывать вамъ всю гибель волешбныхъ впечатлѣній, произведенныхъ на меня Неаполемъ, Везувіемъ, Помпеей, моремъ, островами... мы объ этомъ поговоримъ при свиданіи. Гораздо болѣе интересно то, что я буду въ Парижѣ, можетъ быть раньше, чѣмъ вы думаете, и, во всякомъ случаѣ, раньше, чѣмъ думаетъ *нашъ директоръ*.

Однако вотъ успѣхъ! „*Робертъ Дьяволъ*“ натворилъ чудесь. Сходите, пожалуйста, къ Мейерберу, и передайте ему мои искреннія поздравленія, или, по крайней мѣрѣ, увѣрьте его, что блистательный успѣхъ его произведенія несказанно радуетъ меня. Прочтя журнальныя отзывы, я не спалъ цѣлую ночь... Кровь ключемъ бьетъ въ моихъ жилахъ. Пятьсотъ тысячъ проклятій! И нужно же, чтобы я былъ закупоренъ въ этой мертвой, анти-музыкальной сторонѣ, когда въ Парижѣ исполняютъ *Симфонію съ хорами, Эрианту и Роберта*, и лионскіе рабочіе наслаждаются *какъ черти*. Я, можетъ быть, тоже находился бы въ Лионѣ, и тоже принялъ бы участія въ ихъ удовольствіяхъ! А бристольтскіе англичане забавляются, кажется, еще лучше, по крайней мѣрѣ, ихъ работа произвела гораздо больше впечатлѣнія: она была болѣе *характерна*.

Способны ли вы идти противъ этихъ бѣдныхъ чертей, когда ихъ чередъ наслаждаться жизнью, только что приходитъ? Во всякомъ случаѣ, это было бы очень плохо для васъ. Поговоримъ теперь о дѣлахъ. Отыщите, пожалуйста, въ консерваторіи г-на Рети и возьмите у него кантату изъ «Смерти Орфея». Я уже просилъ его объ этомъ, но Преве

(Prevost), который долженъ былъ ее принести, кажется, не приходилъ. Вы возьмите ее и перепишите для меня на почтовой бумагѣ, изъ послѣдней страницы партитуры *Adagio con tremulandi*, предшествующее Ваханалии, и затѣмъ пришлите мнѣ по почтѣ. Она мнѣ совершенно необходима.

До свиданія! Если вы заставите дожидаться отвѣта, я поручу Провидѣнію расправиться съ вами.

XI. *Ему же.*

Римъ, 1 января 1832 г.

А, вы мнѣ не писали „*потому что вы байбакомъ засѣли дома!*“ Хорошо оправданье! Вѣрнѣе: «потому что я въ Парижѣ, а въ Парижѣ—забываютъ обо всемъ остальномъ мірѣ». Ну, не будемъ болѣе говорить объ этомъ; я думаю, вы получили мою записку, посланную черезъ Шлезингера, такъ какъ я не зналъ вашего адреса, и надѣюсь, что вы не замедлите, хоть теперь, прислать о себѣ вѣсточку и то, о чемъ я просилъ васъ. Въ *le Globe* я видѣлъ отчетъ, посвящающій вамъ довольно хорошую мещцо-филантропико-мнетиическую статью, въ которой, между прочимъ, увѣряютъ, что вы уходите изъ парижской консерваторіи. Въ другихъ журналахъ я ничего не нашель; М..., должно быть, слишкомъ занятъ описаніемъ какой-нибудь новой рулады или трели г-жи Малибранъ или объясненіемъ связи *между вторымъ и третьимъ хоромъ* въ «*Робертъ Дьяволъ*», чтобы еще беспокоиться изъ-за такой бездѣлицы, какъ вашъ концертъ...

Намъ было бы очень любопытно услышать сужденія о вашихъ новыхъ произведеніяхъ, которое съ высоты своего величія, снисходительно изречетъ этотъ пустомеля. Этотъ Фальстафъ такъ хорошо понимаетъ поэзію искусства!...

Подождите!—я ему надѣлалъ хлопотъ (какъ говорить въ Дофине) въ одномъ моемъ произведеніи, о *которомъ прошу васъ ничего никому не говорить*, и въ которомъ я открылъ шлюзы потокамъ горечи, еле сдерживавшимся въ моемъ сердцѣ. Въ день исполненія оно произведетъ эффектъ взрыва петарды въ дипломатическомъ салонѣ. Я вамъ объ этомъ ничего не говорилъ потому, что,—вы знаете,—я не люблю говорить вамъ о моихъ работахъ до момента ихъ появленія

на свѣтъ. Это не отъ того, чтобы я боялся, какъ вы предполагаете, какъ бы вы не украли у меня моей поэмы, мысли (разбойникъ, злодѣй!!!), но потому, что я хочу *прямо*, безъ колебанія, слѣдовать за моимъ капризомъ, за моей фантазійей, если бы даже, она завела меня въ непроходимую топь, и чтобы хорошее или дурное впечатлѣннн, произведенное на васъ преждевременнымъ слушаніемъ произведенія, отразившись на мнѣ, не заставило меня измѣнить первоначально-избранное направленіе, или не замедлило бы быстроты моего движенія по этому пути.

Вотъ что! X. Хотите знать, что я сдѣлалъ со времени моего прибытія въ Италію? 1-е)—увертюра «*Король Лиръ*» (въ Ниццѣ); 2-е)—увертюра «*Робъ-Рой, Макъ-Грегоръ*» (набросанная въ Ниццѣ, и которую я имѣлъ глупость показать Мендельсону раньше, чѣмъ была окончена десятая ея часть). Я окончилъ еѣ и инструментовалъ въ горахъ Субіако; 3-е)—*Мелологъ* (*Méologue*)¹⁾ въ шести частяхъ слова и музыка, сочиненная на горахъ и въ долинахъ при возвращеніи изъ Ниццы, и законченная въ Римѣ. Затѣмъ нѣсколько разнообразныхъ вокальных вещей, съ аккомпаниментомъ и безъ него: 1-е)—*хоръ ангеловъ* къ празднику Рождества Христова; 2-е)—хоръ для смѣшанныхъ голосовъ, импровизированный (какъ и импровизируютъ обыкновенно) среди тумановъ, на пути въ Неаполь, на четверостишье, которое я сочинилъ, прося солнце показаться; 3-е)—другой хоръ на слова Мура, съ аккомпаниментомъ семи духовыхъ инструментовъ, сочиненный въ Римѣ, въ одинъ прекрасный день, когда я умиралъ отъ сплина, и озаглавленный: «*Псалмодія для тѣхъ, кто много страдалъ и чья душа умираетъ съ тоской*».

Вотъ и все. Теперь я только переписываю партіи и пишу большую статью о современномъ состояніи музыки въ Италіи, которую у меня просили изъ Парижа для «*Revue musicale*»; если вы читаете этотъ журналъ, то, безъ сомнѣній, черезъ два мѣсяца увидите мою статью; такъ какъ

журналъ ежемѣсячный, то она не появится раньше... Итакъ я ѣздилъ въ Неаполь; оттуда, какъ вы уже знаете, я вернулся пѣшкомъ; перешелъ до Субіако черезъ пограничныя горы; спалъ въ вертепахъ—этихъ столипахъ бандитовъ,—пожираемый блохами; ѣлъ въ продолженіе дня виноградъ, украденный или купленный по дорогѣ, а вечеромъ яйца, хлѣбъ и виноградъ; послѣ двухдневнаго отдыха въ Субіако, гдѣ я нахалед одного изъ моихъ товарищей по академіи, предложившаго мнѣ рубашку, въ которой я имѣлъ крайнюю нужду,—я снова отправился пѣшкомъ въ Тиволи, а оттуда въ Римъ.

Вотъ еще: Сердечный привѣтъ Мендельсону, о которомъ мы очень часто бесѣдуемъ у г. Горасъ. Въ послѣдній разъ у г-жи Фульдъ я слышалъ его симфонію, исполненную имъ въ Лондонѣ, и которую онъ *деранжировалъ* для скрипки, баса и рояли въ четыре руки. Первая часть—великолѣпна, *adagio* я не усвоилъ достаточно ясно, интермеццо—свѣжо, пикантно, фиваль, перемѣшанный съ фугой—мнѣ противенъ. Я не могу понять, какъ подобный талантъ можетъ иногда писать такую путанную паутину изъ нотъ, но онъ понимаетъ это. Это—вѣчно та же исторія: нѣтъ ничего абсолютно прекраснаго, и я нахожу, что вы чрезвычайно добры, заводя съ Мендельсономъ споры обо мнѣ.

Хотите-ли вы доказать кому-нибудь, что онъ не правъ, воспринимая такое-то, а не другое впечатлѣніе?... *Нѣтъ дѣйствительной вины*, какъ нѣтъ преступленія, порока, добродѣтели: все—только условно. Я дѣлаю глупость, говоря вамъ это, такъ какъ увѣренъ, что вы по этому поводу не можете думать противоположнаго: это—старья лохмотья языка, которыя вы должны теперь стряхнуть на вѣки вѣчныя.

По моему, вы хорошо сдѣлали, сохранивъ ваше *adagio* и переложивъ его въ *ut*, эта часть полна изящества. Кажется, вы не написали менуэта, я этимъ восхищенъ; ихъ больше не надо, такъ какъ ихъ опошлили. Я перечиталъ ваше письмо: какъ *если* я поѣду въ Германію!—Вы съ ума сошли?—Разумѣется; я поѣду въ Вессерлингъ, чтобы повидаться со Шлоссеромъ; потомъ,—если вы будете тамъ,—во Франкфуртъ и оттуда, на-

¹⁾ Тутъ идетъ рѣчь о «*Lelio*» служащемъ продолженіемъ *Фантастической симфоніи* (Прим. перев.)

конецъ, въ Берлинъ. О сначала я приеду въ Парижъ, чтобы передъ концомъ года «выпустить два или три музыкальныхъ займа». Я отправляюсь изъ Рима черезъ три мѣсяца, съ такимъ расчетомъ, чтобы провести во Франціи остатокъ времени, предназначеннаго для Италіи, что составить мнѣ небольшую экономію въ деньгахъ. Но я ничего не говорю объ этомъ г-ну Горасъ, которому долженъ буду рассказать какую-нибудь сказку, выдумать какую-нибудь ложь, чтобы имѣть возможность удрать.

Богъ да поможетъ вамъ!

Мой дружескій привѣтъ Гуне, но не при «нечестивыхъ», такъ какъ это стѣснило бы его, чего я вовсе не желаю. Я ему желаю, на новый годъ, прибавки жалованья, чинъ, денегъ, почестей и полного безразличія къ политикѣ.—*Всѣмъ остальнымъ*, такъ какъ они мнѣ не подали и признаковъ жизни, я желаю по хорошо очиненному перу и поменьше лѣни въ его употребленіи.

XII. Ему же.

Римъ, 16-го марта 1832 г.

Проклятiя! есть отчего разозлиться до бѣшенства!

Кой чертъ мѣшаетъ вамъ братья за перо? И такъ вы очень подвинулись впередъ! По неслыханному, небывалому запозданію почты, я только сейчасъ получилъ ваше письмо отъ 17-го февраля; оно пробыло въ пути ко мнѣ цѣлый мѣсяць. Я болелъ все той же милѣйшей болѣзною, которая убила бы меня, если бы я только прозѣвалъ и далъ ей на это время. Получивъ ваше письмо, я поспѣшно соскочилъ съ постели, чтобы отвѣтить вамъ на него. Я не знаю, застанетъ ли мое письмо васъ въ Парижѣ; на всякій случай я посылаю вамъ нѣсколько словъ, по адресу вашего отца во Франкфуртѣ.

Что касается денегъ, я думаю, что этимъ лѣтомъ буду въ состояніи уплатить вамъ, если только г. Горасъ не воспротивится тому, чтобы я, покидая Римъ, взялъ цѣликомъ мою пенсію; но, вотъ что будетъ еще лучше и проще: у васъ есть пакетъ, адресованный мнѣ на ваше имя; я васъ уполномочиваю вскрыть его. *Потихоньку безъ свидѣтелей* возьмите мою медаль, которая должна тамъ быть, и продайте ее *мнѣ* въ пассажѣ «Панорамъ»; она стоитъ двѣсти франковъ, а

можетъ быть и больше. Поторопитесь, и тотчасъ же напишите мнѣ во *Флоренцію*, до востребованія; я уѣзжаю изъ Рима 1-го мая.

Значитъ, вы покидаете Парижъ! И Мендельсонъ тоже! Когда я приеду, то никого тамъ не застану; а я такъ привыкъ къ мысли объ этомъ свиданіи; и замѣню того я тамъ снова попаду въ музыкальное одиночество, котораго другіе друзья мои не будутъ имѣть возможности наполнить. Я, собственно говоря, долженъ бы сказать *не мои друзья, а мой другъ*, такъ какъ, кромѣ милѣйшаго Гуне, тамъ нѣтъ никого. Это ужасно досадно; я менѣе, чѣмъ когда-либо, расположенъ къ грусти, и имѣю глупость плакать объ этомъ. Гдѣ же я могу снова увидаться съ вами?... Я не поѣду въ Германію ранѣе 1833 года. Я не могу пуститься за вами въ догонку,—это было бы самымъ вѣрнымъ способомъ не догнать васъ. А такъ какъ вы большой лѣнтяй писать письма, я не могу рассчитывать на полученіе отъ васъ извѣстій о вашемъ путешествіи. Ну, отправляйтесь, это будетъ только продолженіемъ все того же тяжелого бремени; посмотримъ, какъ-то мы его перенесемъ!

Очень благодаренъ Мендельсону, за память обо мнѣ и за нѣсколько строкъ написанныхъ имъ; чувства мои, которыя я хотѣлъ бы ему выразить, теперь слишкомъ смутны и не въ порядкѣ, чтобы я могъ попытаться это сдѣлать. Я только что вернулся изъ горъ, гдѣ я провелъ десять дней, бродя по снѣгамъ и льдамъ, съ ружьемъ въ рукѣ. Если бы не мое проклятое горло, я уже снова былъ бы тамъ.

Между прочимъ, я оттуда принесъ небольшую восточную мелодію на слова Гюго, для голоса и рояли ¹⁾. Эта небольшая вещь пользуется невѣроятнымъ успѣхомъ; копіи съ нея всѣ берутъ на расхватъ: Г-нъ Горасъ, мадамъ Фульдъ, полсанникъ, ихъ знакомые французы и другіе; всѣ пансіонеры Академіи протрубили мнѣ уши этимъ несчастнымъ романсомъ: за столомъ, въ корридорахъ, въ саду; они имъ начинаютъ невыносимо надоѣдать мнѣ; не исключая даже и г-на Горасъ, нѣтъ человѣка, который бы не пѣлъ его. Ахъ, я и забылъ!—передайте

¹⁾ Романсъ «Невольницы».

Гуне пакетъ, о которомъ идетъ рѣчь. Изъ Рима я, прежде всего, отправлюсь на островъ Эльбу и въ Корсику, чтобы погрузиться въ «Наполеоновскія» воспоминанія; я надѣюсь не найти удобнаго случая посѣтить *другой островъ*, такъ какъ былъ бы способенъ поддаться искушенію.

Qu' il est grand lá surtout! quand, puisseee
brisée
Des porte-clefs anglais misérable risée,
Au saere du malheur il retrempe ses droits,
Tient au bruit de ses pas deux mondes en haleine
Et, mourant de l'exil, gêne dans Sainte-Hélène
Manque d'air dans la cade où l'exposent les rois!

(О, какъ великъ онъ тамъ, въ своемъ изгнани, Такъ низко преданный на поруганье Тюремщикамъ англійскимъ!... Горькой долей Все испыль!... И между тѣмъ, какъ волей Предъ именовъ его склонившихся царей— Враговъ его,—какъ грозный царь звѣрей,

Левъ, заключенный въ клѣткѣ,—онъ въ изгнани

На островѣ Елены, умираетъ,—
Его страданьямъ, затаивъ дыханье,
Весь міръ, въ безмолвномъ трепетѣ, внимаеть)

О!!!!!!

Въ Парижѣ я буду въ ноябрѣ и декабрѣ, и мы съ вами, все-таки, можемъ еще тамъ увидаться, но Мендельсона тамъ уже не будетъ. Впрочемъ, я его, можетъ быть, увижу въ Берлинѣ. Какъ и всегда, раньше вашего письма, я узналъ изъ другаго, что въ консерваторіи исполняли восхитительную увертюру изъ «Сна въ лѣтнюю ночь» О ней говорить съ восторгомъ, тѣмъ болѣе, что въ ней нѣтъ фугъ.

Прощай... Прощай... прощай...
Не забывай меня! («Шекспиръ Гамлетъ»).

Я опять ложусь, мнѣ смертельно холодно.

(Продолженіе будетъ).





АКУСТИКА.

Популярное изложениe по отношенiю къ музыкѣ.

ЛЮДВИГА РИМАНА.

(Переводъ съ нѣмецкаго).

(Продолженiе).

Звуковая система грековъ.

Наблюденiя, производимыя Гельмгольдомъ по этой части, выдвинули всестороннее и полное изученiе этой системы. Предпосылая подробное обзорнiе этой въ высшей степени важной системы, я буду слѣдовать при этомъ частью прекрасному описанiю Dr. Отто Вера въ сочиненiи его: «Система звуковъ нашей музыки» (Брокгаузь, Лейпцигъ). Въ греческой звуковой системѣ мы видимъ возникновенiе первыхъ элементовъ, изъ которыхъ произошла нынѣшняя наша музыка. Такъ какъ большая часть нашихъ теоретическихъ познанiй и по нынѣ обычныхъ названiй основана на греческихъ постановленiяхъ.

Основанiемъ этой системы былъ «Тетрахордъ», т. е. сопоставленiе четырехъ струнъ, изъ которыхъ обѣ наружныя находились въ установленномъ отношенiи къ квартѣ. Инструментъ, настроенный такимъ тетрахордомъ, назывался «лирой». Многосторонность тетрахорда была расположена по различнымъ степенямъ звука обѣихъ внутреннихъ струнъ. Эти послѣднiя были различны въ разныхъ странахъ Греци и по нимъ носили названiя, такъ были:

Дорiйскiй тетрахордъ	$\frac{1}{2}$	1	1
Фригiйскiй »	1	$\frac{1}{2}$	1
Лидiйскiй »	1	1	$\frac{1}{2}$

Въ этихъ трехъ различно составленныхъ тетрахордахъ лежитъ основанiе всей греческой звуковой системы.

Терпандръ прибавилъ къ одному тетрахорду еще второй, такъ что лира сдѣлалась семиструнной, именно:

	1	2	3	4	5	6	7
Дорiйская	$\frac{1}{2}$	1	1	$\frac{1}{2}$	1	1	
Фригiйская	1	$\frac{1}{2}$	1	1	$\frac{1}{2}$	1	
Лидiйская	1	1	$\frac{1}{2}$	1	1	$\frac{1}{2}$	

Долго оставались звуковыя соотношенiя въ такомъ состоянiи, пока не почувствовалось, что первому тону недостаетъ октавы. Послѣ различныхъ опытовъ у Лихона

изъ Самоса явилась мысль вмѣсто тона 4 *), который былъ какъ начальнымъ, такъ и конечнымъ тономъ, составить для второго тетра хорда самостоятельный начальный тонъ. Такимъ образомъ, этотъ тетра хордъ повысился на цѣлый тонъ. Систему эту, въ отличіе отъ прежней «союзной» (synemmenon) называли «раздѣльной» (diezeugmenon) и обозначали вставленнымъ интервалъ. «Раздѣленіемъ» (diaxeukis). Такъ возникли слѣдующіе ряды звуковъ:

	1	2	3	4	5	6	7	8
Дорійскій	$\frac{1}{2}$	1	1	1	$\frac{1}{2}$	1	1	
Фригійскій	1	$\frac{1}{2}$	1	1	1	$\frac{1}{2}$	1	
Лидійскій	1	1	$\frac{1}{2}$	1	1	1	$\frac{1}{2}$	

Такимъ образомъ, мы получили настоящую діатоническую гамму. По нынѣшнимъ понятіямъ, дорійскій рядъ расположенъ между терціей и терціей, фригійскій между секундой и секундой и лидійскій между основнымъ и основнымъ тонами. Изъ этихъ трехъ рядовъ дорійскій былъ собственно греческимъ, тогда какъ оба другихъ назывались «варварскими»; доказательство, какъ мало воспримчивы были греки къ понятію о тональности, которая могла развиться только изъ лидійскаго ряда звуковъ, тождественнаго съ нашей нынѣшней тоновой системой.

Но такимъ образомъ и семиструнный рядъ звуковъ увеличился на одинъ тонъ тѣмъ, что прибавили одинъ тонъ не въ середину, но въ начало или конецъ. Этому новому ряду придавалось обозначеніе *huro* (подъ) или *hureg* (сверхъ), смотря по тому, лежалъ ли новый тонъ въ началѣ или въ концѣ. Такъ возникли:

Гиподорійскій	1	$\frac{1}{2}$	1	1	$\frac{1}{2}$	1	1	
Гипофригійскій	1	1	$\frac{1}{2}$	1	1	$\frac{1}{2}$	1	
Гиполидійскій	1	1	1	$\frac{1}{2}$	1	1	$\frac{1}{2}$	
Гипердорійскій		$\frac{1}{2}$	1	1	$\frac{1}{2}$	1	1	1
Гиперфригійскій		1	$\frac{1}{2}$	1	1	$\frac{1}{2}$	1	1
Гиперлидійскій		1	1	$\frac{1}{2}$	1	1	$\frac{1}{2}$	1

Относительно конечнаго пункта лежали:

- Гиподорійскій между секстой и секстой,
- Гипофригійскій между квинтой и квинтой,
- Гиполидійскій между квартой и квартой,
- Гипердорійскій между септимой и септимой.

Послѣдній назывался миксолидійскимъ *). Другіе гиперъ-лады совпадаютъ съ прежними. Постепенно система эта расширилась на 15 тоновъ, слѣдовательно, на двѣ октавы. Это можно было назвать большимъ успѣхомъ, такъ какъ намъ не слѣдуетъ забывать, что греки не чувствовали потребности развить мелодію, но только придать рѣчи, съ помощью тона, дѣйствующаго на чувства, возвышенную силу выраженія. Потому тетра хордъ и сдѣлался основой ихъ системы, что ими ограниченъ объемъ обычной рѣчи. Попытка же развить съ помощью звука ритмъ рѣчи болѣе пластично, наводила на размышленіе о новыхъ дѣленіяхъ интервала не столько для достиженія богатой модуляціи голоса, но именно для полученія все болѣе характерныхъ отношеній интервала; въ этихъ стремленіяхъ гений грековъ наведъ ихъ на хроматическую и энгармоническую гамму. Хроматическая гамма стояла внутри тетра хорда въ отношеніи къ двумъ полутонамъ и къ $1\frac{1}{2}$ тону, слѣдовательно ($\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$) 1 ($\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$); означенные нашими нотными названіями: e f (fis, ges) a h c (eis, des) e. Въ энгармоническомъ видѣ гаммъ

*) Названный mese, т. е. средній тонъ.

*) Міхо (смѣшанный), образовавшійся изъ двухъ лидійскихъ тетра хордовъ посредствомъ общаго тона c.

полутонъ дробился еще на двѣ четверти такъ, что для остального пространства тетрахорда были свободны двѣ цѣлыя степени ($\frac{1}{4} \frac{1}{4} 2$) 1 ($\frac{1}{4} \frac{1}{4} 2$). Какимъ способомъ оба эти вида употреблялись на практикѣ, до сихъ поръ не изслѣдовано. Мы можемъ себѣ представить подобное развитие звука только въ portamento.

Такъ какъ восьмиструнная лира была главнымъ инструментомъ, то музыкальные лады распредѣлялись такимъ способомъ, что каждую отдѣльную струну можно было настраивать выше или ниже. Если мы, напримѣръ, представимъ себѣ первую и послѣднюю струну е—е, то ряды звуковъ были бы распредѣлены слѣдующимъ образомъ:

Гиподорійскій: *e fis g a h c d e*
 Гипофригійскій: *e fis gis a h cis d e*
 Гиполидійскій: *e fis gis ais h cis dis e*
 Дорійскій: *e f g a h c d e*
 Фригійскій: *e fis g a h cis d e*
 Лидійскій: *e fis gis a h cis dis e*
 Миксолидійскій: *e f g a b c d e*.

Пифагоръ былъ первымъ, сравнившимъ ряды звуковъ съ естественными рядами чиселъ.

Вслѣдствіе этого возникли многія математикомузыкальныя изслѣдованія систематизации, имѣющія чисто теоретическое достоинство, а для насъ и совсѣмъ ничтожныя. Здѣсь слѣдуетъ отмѣтить его музыку сферъ, происхождение всѣхъ интерваловъ диатонической скалы посредствомъ повышеій на квинту и возникшую изъ этого пифагорову комму.

Греческая скала была рассчитана Пифагоромъ въ послѣдованіи квинтъ, причемъ такимъ образомъ каждая квинта тона умножалась на $\frac{2}{3}$ и присоединялась одна къ другой. Названная по ней пифагорова скала гласила: $1 \frac{9}{8} \frac{81}{64} \frac{4}{3} \frac{3}{2} \frac{27}{16} \frac{243}{128} 2$. Эта скала сохранилась до 16-го столѣтія, до тѣхъ поръ когда пришли къ убѣжденію, что только то отношеніе тоновъ къ основному тону и между собою было вѣрнымъ, которое, конечно, могло возникнуть только съ постепенно возрастающимъ сознаніемъ тональности. Что бы сдѣлать понятною сущность пифагоровой коммы и пифагоровой терціи, слѣдуетъ намѣтить вкратцѣ развитие названной скалы. Если мы обозначимъ колебанія отъ —1. то у насъ возникнутъ для квинты вверхъ слѣдующія отношенія:

$$C \ 1 \ g \ 1 \times \frac{3}{2} = \frac{3}{2}, \ d \ \frac{3}{2} \times \frac{3}{2} = \frac{4}{9}, \ a \ \frac{9}{8} \times \frac{3}{2} = \frac{27}{8}, \ e \ \frac{27}{8} \times \frac{3}{2} = \frac{81}{16}, \ h \ \frac{81}{16} \times \frac{3}{2} = \frac{243}{32}.$$

Эти интервалы соединяются вмѣстѣ въ октаву, чтобы образовать изъ нея гамму. Знаменатели значенія *d*, *a* должны быть поэтому удвоены, для *h* утроены и *F* должны быть переложены на октаву выше, т. е. взяты обратно къ $\frac{3}{4}$. Отсюда происходитъ гамма.

$$\begin{array}{cccccccc} C & D & E & F & G & A & H & C \\ 1 & \frac{9}{8} & \frac{81}{64} & \frac{4}{3} & \frac{3}{2} & \frac{27}{16} & \frac{143}{128} & 2. \end{array}$$

Отдаленіе отдѣльныхъ тоновъ одинъ отъ другого находятъ при помощи вычитанія (обратнаго умноженія), итакъ:

$$\begin{array}{l} \text{Между C и D} \quad 1 \times \frac{9}{8} = \frac{9}{8}. \\ \text{» D » E} \quad \frac{8}{9} \times \frac{81}{64} = \frac{9}{8}. \\ \text{» E » F} \quad \frac{64}{81} \times \frac{4}{3} = \frac{256}{243}. \\ \text{» F » G} \quad \frac{3}{4} \times \frac{3}{2} = \frac{9}{8}. \\ \text{» G » A} \quad \frac{2}{3} \times \frac{27}{16} = \frac{9}{8}. \\ \text{» A » H} \quad \frac{16}{27} \times \frac{143}{128} = \frac{9}{8}. \\ \text{» H » C} \quad \frac{128}{243} \times \frac{2}{1} = \frac{256}{243}. \end{array}$$

Откуда слѣдуетъ, что пифагорова скала знаетъ только двойное значеніе интерваловъ: цѣлый тонъ $\frac{9}{8}$ и полутонъ $\frac{256}{243}$. Чтобы найти тоны со знаками передвиженія, стали

просто ставить тоны съ C подъ ними отъ h въ квинтахъ дальше. Такъ, возникаетъ отношеніе колебанія вверхъ.

$$\begin{aligned} \text{Для Fis (H } \frac{243}{128} \frac{3}{2} \text{)} &= \frac{719}{513} \\ \text{» Cis (Fis } \frac{729}{513} \frac{3}{2} \text{)} &= \frac{2187}{2048} \\ \text{» Gis (Cis } \frac{2187}{1048} \frac{3}{2} \text{)} &= \frac{6561}{4096} \text{ и т. д.} \end{aligned}$$

и въ нихъ

$$\begin{aligned} \text{для B (F } \frac{4}{3} \frac{4}{3} \text{)} &= \frac{16}{9} \\ \text{» Es (B } \frac{16}{9} \frac{4}{3} \text{)} &= \frac{32}{17} \\ \text{» As (Es } \frac{32}{27} \frac{4}{3} \text{)} &= \frac{128}{81} \text{ и т. д.} \end{aligned}$$

Если сравнить между собою энгармоническіе тоны, напр., *Cis—Des*, *Dis—Es Gisis—A* и т. д. и *B—Ais*, *Ces—H*, *Asas—g* и т. д., то возникаетъ всегда разница дроби $\frac{153.441}{524.288}$, сокращенной $\frac{74}{73}$. Эту одинаковую разницу называютъ пифагоровой коммой (*запятой*.) Переходъ вверхъ *c* до *cis* или *d* до *dis* называется *апотомой*; а внизъ *d* до *des*, *f* до *fes* и т. д. называется *миммой*. Апотома соотвѣтствуетъ численной дѣлѣ $\frac{2187}{2048}$ Лимма— $\frac{256}{243}$. Разница между этими двумя составляетъ все-таки $\frac{74}{73}$, итакъ пифагорову запятую.

Такъ какъ по прежнимъ выводамъ (сирены) натуральная терція составляетъ $\frac{5}{4}$, отличается она отъ пифагоровой $\frac{81}{64}$ на синтоническую запятую $\frac{80}{81}$. Несмотря на то что жившіе въ то время *Архитасъ* и арабъ *Абдуль Кадиръ* признавали натуральную терцію и учили ей, все-таки на нее смотрѣли почти еще 200 лѣтъ назадъ, какъ на диссонансъ. Вслѣдствіе этой терціи греки не дошли ни до трезвучія и поэтому даже ни до гармоніи. Далѣе, эта система показываетъ недостатокъ въ томъ, что путемъ квинтъ нельзя вернуться ни къ одному изъ прежнихъ тоновъ, напр:

$$c-g-d-a \quad e-h-fis-cis-gis-dis-ais-eis-his.$$

Тоны *his* и *c*, приведенные въ октаву, не согласуются на пифагорову запятую $\frac{74}{73}$ Гельмгольцъ присоединяетъ къ этому разсужденію, приводящее, во всякомъ случаѣ, къ благополучному результату. Онъ говоритъ: если построить отъ *c* четыре квинты вверхъ, то приходишь къ *e* (*c—g—d—a—e*), которое на синтоническую запятую $\frac{81}{80}$, выше натуральной большой терціи отъ *c*, которую мы обозначимъ *e*. Это *e* образуетъ терцію въ пифагоровой гаммѣ. Если же, напротивъ того, пойти назадъ отъ *c* на 8 квинтъ: *c—f—b—es—as—des—ges—ces—fes*, приходятъ къ тону *fes*, который почти совсѣмъ соотвѣтствуетъ натуральному *e*. Пифагоровъ интервалъ отъ *c* до *fes* въ продолженіи выражается численнымъ отношеніемъ $\frac{8193}{6561} = \frac{5}{4} = \frac{8866}{8266}$. Тонъ *fis* такимъ образомъ ниже натуральной терціи *e* на очень маленькій интервалъ $\frac{887}{886}$, которое составляетъ II. часть запятой. Гельмгольцъ утверждаетъ поэтому, что пифагорово *ces* съ *h*, *ges* съ *fis* могутъ считаться равными. Сравнимъ современную скалу еще далѣе съ греческой, то мы найдемъ у первой два рода интерваловъ полного тона именно $\frac{9}{8}$ и $\frac{10}{9}$, между тѣмъ какъ пифагорова заключаетъ только одинъ родъ $\frac{9}{8}$. Слѣдовательно, у насъ три разныхъ интервала вмѣсто двухъ и поэтому большая сложность, которая, однако, достаточно вознаграждается большей простотой отношеній и интерваловъ. Эти три интервала способствуютъ не мало характеристикѣ тоновъ. А именно, если интервалъ *c—d* составляетъ $\frac{9}{8}$, а *d—e* $\frac{10}{9}$, посредствомъ выбора основнаго тона вѣскольکو измѣняется послѣдовательность интерваловъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, характеръ музыкальной пьесы. Интересно фактъ, что въ струнномъ квартетѣ пифагорова терція. Сравнимъ въ этомъ отношеніи, напр., альтъ и скрипку: пустое *e* скрипки четвертая квинта пустого *c* альта. Вслѣдствіе этого пустое *e* съ флажолетомъ *c* даетъ на струнѣ альта *c* пифагорову терцію.

Такъ какъ, кромѣ терціи въ греческой скалѣ не согласуются также секста и септима въ численномъ отношеніи ($\frac{27}{16} \cdot \frac{5}{8}$ и $\frac{243}{128} \cdot \frac{15}{8}$), то тѣмъ понятнѣе, что греки не могли придти къ образованію гармоніи. Какъ уже сказано, различные виды тоновъ распространились въ Италиі и тамъ же впервые пришли въ упадокъ и запутанность, пока они не расцвѣли вновь при Амвросіи и Григоріи Великомъ. Самое значительное нововведеніе уже у Гукбальда и Гвидо Ареддо состояло въ томъ, что для каждаго вида тоновъ назначали конечный тонъ, который долженъ былъ стать закономъ какъ заключительный тонъ музыкальной пьесы. По положенію заключительнаго тона возникли подлинныя (законныя) виды тоновъ, окончательный тонъ которыхъ былъ начальнымъ тономъ, и плагальные виды тоновъ, у которыхъ четвертый тонъ обозначался заключительнымъ. Въ первыхъ мелодіа образуется исходя отъ основнаго тона и восходя до октавы; въ послѣднихъ мелодіа понижается на кварту ниже основнаго тона и повышается на квинту выше него. Первоначально знали только четыре заключительныхъ тона *d, e, f, g*, откуда образовали четыре подлинныхъ и четыре плагальныхъ ряда тоновъ, которые назвали церковными тонами. Глареанъ развилъ въ 1547 г. изъ трехъ оставшихся тоновъ *a, h, c*, еще виды тоновъ и назвалъ ихъ всѣ по благоумерѣннѣю греческими именами. Такъ возникли 12 видовъ тоновъ, почему Глареанъ назвалъ свое произведеніе „*Dodecachordon*“.

Такъ возникла слѣдующая система:

		церковный тонъ:		
1) Дорійскій	<i>Defgahcd</i>	} основной тонъ D.		
2) гиподорійскій	<i>ahcDefga</i>			
3) фригійскій	<i>Efgahcde</i>	} основной тонъ E.		
4) гипофригійскій	<i>achEfgah</i>			
5) лидійскій	<i>Fgahcdef</i>	} основной тонъ F.		
6) гиполидійскій	<i>cdeFgahc</i>			
7) миксолидійскій	<i>Gahcdefg</i>	} основной тонъ G.		
8) гипомиксолидійскій	<i>defGahcd</i>			
9) эолійскій	<i>Ahcddefga</i>	} основной тонъ A.		
10) гипозолійскій	<i>efgAhcde</i>			
11) іонійскій	<i>Cdefgahc</i>	} основной тонъ C.		
12) гипоіонійскій	<i>gadCdefg</i>			

Даже для ряда октава *H—h* и родственнаго плагальнаго ряда *F—f* приготовили названія гиперэолійскій и гиперфригійскій. Но все таки колебались признать таковыя видами тоновъ, такъ какъ *H* въ *F* не находило квинты и *H* въ томъ ряду тоновъ не могъ образовать основнаго тона. Поэтому Глареанъ называетъ ихъ не настоящими видами тоновъ. Это множество названій, къ тому же противорѣчающихъ опредѣленію греческихъ видовъ тоновъ, очень мало способствуетъ ясности пониманію. Поэтому, Гельмгольцъ взялъ на себя трудъ предложить, болѣе простое обозначеніе для легчайшаго пониманія видовъ тоновъ. У него они начинаются отъ *c* и онъ называетъ ихъ по болѣе похожему одинаковому виду тоновъ въ минорѣ. Итакъ:

Лидійскій—*cdefgahc* (іонійскій по Глареану) въ мажорѣ.

Іонійскій—*cdefgabe* (миксолидійскій) въ квартѣ;

Фригійскій—*cdesfgabc* (дорійскій) въ септимѣ (*B—dur*).

Эолійскій—*cdesfgasbc* (эолійскій) въ терцѣ или минорѣ.

Дорійскій—*cdesesfgas* (фригійскій) въ секстѣ и т. д.

Раціольное построеніе діатонической гаммы.

Она развивается изъ родства звуковъ. Наболѣе родственными считаются повышаясь (стр. 107) *c—e—f—ga——c*) понижаясь *c—As—G—F—Es—C*.

$\frac{5}{4}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{9}$	$\frac{6}{5}$
---------------	-----------------	---------------	----------------	---------------	---------------	-----------------	---------------	----------------	---------------

Такъ какъ интервалы должны пополняться тоникой, чтобы образовать діатоническую гамму и исчерпываютъ рядъ родственниковъ первой степени, остаются у насъ

еще таковыя второй степени. Ближайшими родственными второй степени получаютъ посредствомъ наиболѣе родственныхъ тоновъ тоники. Это октава родственные этой понижаясь $c'-as-f-b-a-c$. Если мы ихъ, представимъ себѣ повышенными $c-as-f-g-a-c'$, то у насъ будетъ остовъ гаммы минора, какъ намъ это даютъ родственные первой степени основаго тона при повышеиіи главныхъ тоновъ гаммы мажора. Тонъ es принадлежащій октавѣ, находится ближе къ основному тону c какъ малая терція 5:6, какъ as въ отношеиіи малой сексты 5:8, вслѣдствіе этого легче превратить e въ es чѣмъ a въ as . Итакъ три повышающіяся гаммы относительно изъ понятливости слѣдуютъ такимъ образомъ: $cefgac'-cesfgac'-c-esfgasc'$. Двѣ послѣднихъ разницы интересны, такъ какъ по нимъ мы различаемъ мелодическую и гармоническую гамму минора. Если мы выразимъ ту же операцію понижаясь, то возникнуть три гаммы:

$$cAsCFEs — C, — cAGFEsC, — cAGFEC.$$

Но гамма еще не готова. Мы должны поэтому прибавить родственные верхней, квинтѣ G и нижней квинтѣ F . Сначала повышаясь:

$$c \text{ родственно: } c — efg — a — c'$$

$$g \text{ родственно: } cdes — g — hc'$$

Соединенная даетъ она сумму мажорной гаммы (лидійскую въ греческой).

$$\begin{matrix} c & d & e & f & g & a & h & c \\ 1 & \frac{9}{8} & \frac{5}{4} & \frac{4}{3} & \frac{3}{2} & \frac{5}{3} & \frac{15}{8} & 2. \end{matrix}$$

Превращенія e въ es облегчается этою родственностью. Такъ получается повышающаяся гамма минора:

$$\begin{matrix} c & d & es & f & g & a & h & c \\ 1 & \frac{9}{8} & \frac{6}{5} & \frac{4}{3} & \frac{3}{2} & \frac{5}{3} & \frac{15}{8} & 2. \end{matrix}$$

понижаясь

$$c \text{ родственно: } c — As — G — F — Es — c — As — G — F — Es — C$$

$$g \text{ родственно: } cBGEsDC \qquad cB \qquad G \qquad Es \qquad D \qquad C$$

даетъ понижающуюся гамму *moll* (эольская у грековъ—терціи):

$$\begin{matrix} c & B & As & G & F & Es & D — C. \\ 2 & \frac{9}{5} & \frac{8}{5} & \frac{3}{2} & \frac{4}{3} & \frac{6}{5} & \frac{9}{8} & 1. \end{matrix}$$

Такимъ же образомъ, посредствомъ родственныхъ звуковъ отъ f можно найти и другія греческія гаммы.

Такое производство гаммъ естественнымъ путемъ посредствомъ сродства звуковъ совершенно ново и гениально и вслѣдствіе этого дѣлаетъ для насъ понятнымъ и достойнымъ изученіе въсѣхъ прежнихъ гаммъ.

Числовыя опредѣленія родственныхъ тоникъ звуковъ, конечно, установлены, хотя Гауптманъ и д'Аламберъ утверждаютъ, что Пифагорово a поставлено въ восходящей минорной гаммѣ, а послѣдній даже въ мажорной гаммѣ. Наоборотъ, дополнительные тоны второй степени сродства не такъ опредѣленно установлены, Напр., если $e = 1$, того

$$\begin{aligned} g, \text{ родственное } d \text{ (4 и до 5 ступени)} &= \frac{9}{8} \\ f \quad \text{»} \quad d \text{ (5 и до 6 ступени)} &= \frac{10}{9} = \frac{9}{5} \cdot \frac{80}{81} \\ f \quad \text{»} \quad des &= \frac{16}{15} \\ g \quad \text{»} \quad h &= \frac{15}{8} \\ g \quad \text{»} \quad b &= \frac{9}{5} \\ f \quad \text{»} \quad b &= \frac{16}{9} = \frac{9}{5} \cdot \frac{80}{81} \end{aligned}$$

Въ то время какъ h и des показаны опредѣленно, звуки b и d остаются не опредѣленными. Оба послѣднихъ могутъ съ тоникой c образовать большой цѣлый тонъ $\frac{9}{8}$ или малый $\frac{10}{9}$.

Эту разницу коммы $\frac{80}{81}$ пытались изложить письменно; Гауптманъ въ трудѣ своемъ «Гармонія и метрика» ставитъ малыя буквы на комму меньше большихъ; Гельмгольцъ

оставляет величину буквъ безъ вниманія и предлагаетъ, чтобы черта подъ буквами понижала высоту тона на $\frac{81}{80}$, а сверхъ нихъ повышала бы на столько же. Указаніе это читатель найдетъ впоследствии примѣненнымъ.

Арабско-персидская система звуковъ.

По предписаніямъ Абдуль-Кадира, знаменитаго теоретика 14 столѣтія, насчитываютъ всего 17 ступеней арабской гаммы посредствомъ звукоряда, состоящаго изъ 16 квинтовыхъ слѣдованій; они могутъ быть излагаться нашими знаками:

C —*Des*— \underline{D} — \underline{D} —*Es*— \underline{E} — \underline{F} —*Ges*— \underline{G} — \underline{G} —*As*— \underline{A} — \underline{A} —*B*— \underline{H} — \underline{c} — \underline{c} .

Гдѣ стоитъ значекъ—ступень равняется Пиагоровой лиммѣ $\frac{256}{243}$ (стр. 748): гдѣ стоитъ знакъ $\underline{\quad}$ содержитъ только одну комму $\frac{81}{80}$. Лимма содержитъ приблизительно $\frac{4}{5}$, комма $\frac{1}{5}$ натурального полутона $\frac{16}{15}$. На 5 изъ 12 ладовъ указывали, какъ на главные именно:

Ушакъ: $c d e f g a b c$ (пиагорійская *F dur*),

Растъ: $c d e f g a b c$ (тоже съ повышенной секстой),

Гуссеймъ: $\underline{c} \underline{d} e s f g a s b c$ (семейство септимъ),

Гидшафъ: $\underline{c} \underline{d} e s f g a b c$ (семейство кварть).

Слѣдовательно, мы видимъ семейства звуковъ съ совершенно натуральной настройкой и неизвѣстно—опирается ли на него Европейская музыкальная теорія или нѣтъ. Во всякомъ случаѣ, европейцы временъ Абдуль-Кадира не могли научить чему либо другому жителей востока, чего бы тѣ не знали, за исключеніемъ гармоніи, которая на востокѣ не привилась и по нынѣ. Такъ, напр., у нихъ замѣтно было уже понятіе о вводномъ тонѣ, оставшимся чуждымъ грекамъ.

Значеніе вводнаго тона.

Съ увеличеніемъ понятія о водномъ тонѣ все болѣе и болѣе укрѣплялась связь ступеней тоновъ. Несмотря на то, что *h*, какъ септима, весьма мало родственна октавѣ *c*, но благодаря своему ничтожному разстоянію лишь полуступени, *h* легко и вѣрно можно уловить даже тогда, когда отъ него исходятъ совершенно другіе звуки.—Напр., если одни *f—h* трудно уловимы, но представить себѣ *h* вмѣстѣ съ *c*, тогда сейчасъ станетъ высота тона, *h* можно было бы назвать предвзятіемъ предступенью *c*. Спрашивается, почему *e—f*, равное ступени 4—5, не показываетъ этой связи, какъ *h—c* отъ 7 до 8 ступени и не звучитъ какъ вводный тонъ къ *fa* мажору. Ибо *e* имѣетъ самостоятельное соотношеніе, какъ большая терція къ тоникѣ *c*, котораго септима *h* не имѣетъ къ тоникѣ *c*, если тональность сохраняется, *e* сохраняетъ свой особый характеръ. Если тонъ *des* звучитъ вмѣстѣ съ *h*, то *des* носить характеръ вводнаго тона въ нисходящей ступени. Если мы представимъ себѣ септимой какой либо тонъ, то этотъ послѣдній образуетъ вводный тонъ къ тону, стоящему на одну малую секунду выше. Противъ слѣдованія интервала цѣлаго тона мы бы окончательно воспротивились. Слѣдовательно большая септима въ ощущеніи вводнаго тона октавы значительно ближе малой септими. Такъ прежде, благодаря этому ощущенію, измѣняли старинные лады; напр., въ іоническомъ (семействѣ кварть) *b* въ *h*, такъ что даже папа Іоаннъ XXII въ 1322 году наказывалъ этотъ порокъ. Въ минорныхъ тональностяхъ и понынѣ еще вводный тонъ не совсѣмъ перешелъ съ малой септими на большую.

Такъ какъ лидійскій ладъ у грековъ вводнымъ тономъ къ тоникѣ имѣлъ большую септиму то отсюда развился нашъ мажоръ а изъ фригійскаго повышающагося мелодическая минорная гамма *c, d, es, f, g, a, h, c*, измѣнивъ *b* въ *h*, а изъ гиподорійскаго, при томъ же измѣненіи, *c, d, es, f, g, as, h, c*, въ повышающуюся гармоническую минорную гамму. Слѣдовательно, общее примѣненіе вводнаго тона означаетъ дальнѣйшее постепенное развитіе склонности къ господству тоники въ гаммѣ. На этомъ основаніи совершенно порвалась возникшая было посредствомъ ряда квинтъ звенообразная связь звукорядовъ и значеніе старинныхъ звуковыхъ семействъ уничтожилось или слилось съ нашимъ мажоромъ и миноромъ. Съ упадкомъ квинтоваго обращенія поднялось значеніе семейства терцій или натуральной настройки служащей для насъ и понынѣ мѣрою для опредѣленія отношеній тоновъ.

(Продолженіе будетъ).



Хроника.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Концерты въ Павловскѣ.

Нельзя сказать, что программа симфоническихъ вечеровъ второй половины лѣтняго сезона представляетъ большой интересъ. Въ прежніе годы г. Галкинъ видимо съ большимъ усердіемъ относился къ своей дѣятельности, разучивая вещи мало или совсѣмъ незнакомыя нашей публикѣ въ родѣ симфонической фантазіи д'Энди «Валленштейнъ», Жильсона «Море», Берліоза «Дѣтство Христа» и др. Ничего подобнаго въ нынѣшнемъ году какъ не было. Можетъ быть, мы и услышимъ нѣчто новое къ концу сезона; въ настоящее же время приходится довольствоваться повтореніемъ хорошо извѣстныхъ вещей, слышанныхъ въ большинствѣ случаевъ, къ тому же въ лучшемъ исполненіи. Зато тѣмъ большой интересъ представляло исполненіе 5-й симфоніи А. К. Глазунова.

Г. Галкинъ хорошо сдѣлалъ, разучивъ эту симфонію, исполненную у насъ въ одномъ изъ симфоническихъ концертовъ въ залѣ Консерваторіи подѣ управленіемъ Макса Эрдмансдерфера.

Симфонія эта, выдающаяся по своимъ

достоинствамъ, прекрасно исполненная г. Эрдмансдерферомъ, вызвала единодушное одобреніе публики и критики, тѣмъ интереснѣе было прослушать ее вновь. Первую часть *maestoso* и *allegro* г. Галкинъ провелъ въ общемъ удовлетворительно, скерцо тоже, но зато *andante* и въ особенности финаль, съ его причудливыми ритмическими фигурами, оставилъ желать многого. Вступительная тема *andante* и все ея послѣдующее развитіе взято было слишкомъ быстро, вслѣдствіе чего пропалъ совершенно интересный и въ высшей степени характерный эпизодъ мѣдныхъ духовыхъ, внезапно прерывающій плавное теченіе главной темы. Въ исполненіи Эрдмансдерфера этотъ именно перерывъ плавно льющейся мелодіи и придавалъ всей вещи совершенно своеобразный колоритъ; у г. Галкина же эпизодъ мѣдныхъ испортилъ всю эту часть: вмѣсто суровыхъ, медленно замирающихъ аккордовъ, отрывисто и несладко прорычали духовые, оставивъ скорѣе комическое впечатлѣніе. Финаль сыграли, какъ говорится съ плеча, лишь бы благополучно добраться до конца.

Въ этомъ же концертѣ исполнили два оркестровыхъ отрывка изъ «Бориса Году-

нова»—Мусоргскаго—преlestное вступле-
ніе и полонезъ.

Въ одномъ изъ русскихъ концертовъ по вторникамъ дебютировалъ двумя частями симфоніи молодой, начинающій композиторъ г. Траилинъ. Двухъ частей, конечно, недостаточно, чтобы дать правильную оцѣнку дарованію молодого композитора. Несомнѣнно г. Траилинъ слышалъ много хорошей музыки, и, какъ это вполне понятно для начинающаго композитора, не обходится безъ вагнеровскаго вліянія. Главная тема первой части такъ и отдаетъ монологами Вотана, и какъ то не вяжется съ дальнѣйшимъ блѣдноватымъ минорнымъ *allegretto*. Вообще, нелишенное интереса, и мѣстами недурно звуч. въ оркестрѣ, сочиненіе г. Траилина производитъ впечатлѣніе чего-то спутаннаго, неяснаго; то онъ берется за одну тему, поработаетъ надъ ней, проведетъ черезъ одинъ, другой инструментъ, потомъ броситъ и принимается за другую. Болѣе цѣльнымъ представляется вторая часть—*andante*; тема красива; она плавно и непринужденно переходитъ отъ одной группы инструментовъ къ другой, постепенно разрастаясь до *fortissimo*.—Но, увы, этотъ подъемъ оказался не по плечу молодому автору; основная тема, переданная группѣ мѣдныхъ, затерялась среди тромбонъ и трубъ; слышались лишь отдѣльныя ноты гармоній, аккомпаниментъ скрипокъ тоже пропалъ за усиленнымъ ревомъ музыки. Успѣхъ эти двѣ части симфоніи имѣли сверхъестественный—въ залѣ стоялъ стонъ; едва ли первые дебюты Берліоза, Вагнера и у насъ Чайковскаго сопровождались такими оваціями. Неистовствовали по преимуществу слушательницы, пришедшія въ восторгъ при появленіи на эстрадѣ автора—молодаго гвардейскаго офицера.

Если мы отмѣтили нѣкоторую скудость программъ симфоническихъ вечеровъ нынѣшняго сезона, то нельзя сказать того же про платные вечера. На этихъ вечерахъ воистину вавилонское столпотвореніе, смѣшеніе племенъ и языковъ! Пресловутая музыкальность нашей публики получила здѣсь надлежащую оцѣнку; я не говорю исключительно о павловскихъ жителяхъ, въ настоящемъ случаѣ надо брать вообще петербургскую музыкальную публику, ибо за отходомъ Акваріума и др. подобныхъ учреждений подъ специфическій видъ зланныхъ мѣстъ, павловскіе музыкальные ве-

чера являются единственнымъ близъ Петербурга мѣстомъ, гдѣ въ лѣтнее время вообще можно найти хорошую музыку.

Чрезвычайно интереснымъ представлялся платный вечеръ 27 іюля, съ участіемъ четы Ставенгагенъ. Программа была посвящена корифеямъ нѣмецкой музыки—Бетховену, Веберу и Вагнеру. Бергардъ Ставенгагенъ съ присущей ему виртуозностью и пониманіемъ исполнилъ Бетховенскій концертъ для рояля съ оркестромъ и рапсодію Листа. Г-жа Ставенгагенъ мастерски спѣла арію Елизаветы изъ Тангейзера и арію Агаты изъ Фрейшица. Съ большимъ увлеченіемъ провела г. Ставенгагенъ увертюру къ Тангейзеру, вступленіе къ Мейстерзингерамъ и (вмѣсто назначеннаго «Мазепы» Листа) *Feuerzauber*—Вагнера. Несмотря на такую программу и участіе въ концертѣ первоклассныхъ артистовъ, въ лицѣ четы Ставенгагенъ, публика блистала своимъ отсутствіемъ; почему—очень понятно, и вовсе не по причинамъ, указаннымъ въ нѣкоторыхъ отзывахъ печати по поводу этого вечера. Публика, видите ли, по мнѣнію г. репортеровъ «слишкомъ часто слушаетъ увертюры къ «Тангейзеру», «Мейстерзингерамъ» или «Волшебный огонь» (странный переводъ!) Вагнера, чтобы нести деньги за эти же пьесы, продирижированныя капельмейстеромъ, хотя бы онъ носилъ въ этой области имя и гораздо болѣе громкое, чѣмъ г. Ставенгагенъ...» Отсутствіе публики въ первомъ вечерѣ при участіи извѣстныхъ артистовъ при хорошей музыкальной программѣ, и обиліе ея на второмъ, гдѣ устроители рѣшили потрафить публикѣ, притащить цыганскій таборъ и разрѣшить гнусную баталію конфетти—это безобразное развлеченіе, достойное разудалыхъ фабричныхъ—въ достаточной мѣрѣ иллюстрируетъ настоящее положеніе дѣла; чѣмъ же это явленіе объяснить, какъ не отсутствіемъ дѣйствительно музыкальной публики, какъ не полнѣйшимъ равнодушіемъ это расфранченной толпы ко всякимъ Бетховенамъ, Веберамъ, Вагнерамъ, Чайковскимъ, Ставенгагенамъ и т. д., которая и даромъ-то не умѣетъ слушать дѣйствительно прекрасное и возвышенное, которая неумолкаемымъ говоромъ, шарканьемъ и смѣхомъ мѣшаетъ слушать тѣмъ немногимъ, которые дѣйствительно хотѣли бы прослушать исполняемое.

Дѣло вовсе не въ платѣ,—назначте

плату еще выше, но дайте этимъ любителямъ и знатокамъ музыки (я убѣжденъ что 80% этой толпы мнѣть себя знатоками и цѣнителями) ревушихъ цыганъ въ мишурныхъ шутовскихъ нарядахъ, дайте хоръ кривляющихся обезьянъ и играющихъ на какихъ-либо дикихъ инструментахъ Кликю, Маргариту и т. п., и публика повалитъ валомъ, мѣсть не хватитъ, а если къ этому присовокупить блистательный фейерверкъ и милое, невинное, острое засыпанье другъ дружкой глазъ пескомъ и грязью, то успѣхъ вечера будетъ гарантированъ вполне. Такой успѣхъ имѣлъ второй вечеръ съ участіемъ г. и г-жи Ставенгагенъ, при чемъ, какъ сказано выше, главнымъ гвоздемъ вечера былъ цыганскій хоръ и конфетти, отмѣненные и вновь разрѣшенные. И на этотъ разъ музыкальное отдѣленіе представляло крупный интересъ. Г-жа Ставенгагенъ прекрасно исполнила заключительную сцену изъ Тристана и Изольды—смерть Изольды; г. Ставенгагенъ, какъ и въ первомъ вечерѣ, выступилъ въ качествѣ дирижера и пианиста. Оркестръ подъ его управленіемъ блестяще исполнилъ увертюру «Леоноръ» Бетховена, вступленіе къ Парсифалю и Полетъ валькирій—Вагнера. Въ качествѣ пианиста, г. Ставенгагенъ познакомилъ насъ съ собственнымъ концертомъ для фортепiano съ оркестромъ и венгерскую фантазію Листа. Концертъ изобличаетъ въ авторѣ солидныя познанія въ музыкѣ; онъ прекрасно владѣетъ оркестромъ; все сочиненіе отлично звучитъ, хотя фп., собственно говоря, предоставлено скорѣе второе мѣсто, оно входитъ какъ необходимое въ данномъ случаѣ дополненіе къ оркестровому сочиненію. О подробностяхъ исполненія распространяться излишне, т. к. игра г. Бернгарда Ставенгагена, какъ первокласснаго виртуоза, хорошо извѣстна.

Въ среду, 15 іюля, состоялся обычный концертъ устраиваемый ежегодно нашей талантливой артисткой М. И. Долиной въ пользу сберегательно-вспомогательной кассы служащихъ на Царскосельской жел. дор. Такъ какъ цѣль этого вечера была благотворительная, то не мудрено, что были пущены въ ходъ всѣ пружины, дабы обезпечить возможно крупный сборъ. Успѣхъ этого вечера былъ полный, ибо устроители дѣйствительно позаботились о возможномъ разнообразіи программы. Оставивъ въ сторонѣ разныя хоры дѣвиць трубившихъ на

мѣдныхъ инструментахъ и игравшихъ на скрипкахъ, фальшивившихъ неимоვნю, но имѣвшихъ, тѣмъ не менѣе, солидный успѣхъ, обратился къ серьезной музыкальной части этого вечера. Крупный интересъ представило появленіе за дирижерскомъ пюпитромъ г. Камилла Шевильяра, талантливаго сотрудника г. Ламурэ въ Парижѣ. Г. Шевильяръ еще молодой человекъ, прекрасно ведетъ оркестръ и видимо серьезно относится къ своему дѣлу. Съ большимъ воодушевленіемъ и съ отдѣлкой мелкихъ деталей исполнилъ онъ «Антара» Н. А. Римскаго-Корсакова, за что ему слѣдуетъ сказать большое спасибо; эту удивительную вещь, очень трудную для оркестра и дирижера, исполняютъ у насъ не особенно часто, и если и исполняютъ, то лишь бы свалить, а какъ, это особая статья. Г. Шевильяръ выступилъ и съ собственными сочиненіемъ—симфонической балладой, вещью небольшой, отлично сдѣланной, но, насколько можно судить по одному разу, недостаточно рельефной, онъ имѣлъ вполне заслуженный успѣхъ, какъ дирижеръ и композиторъ. Г-жа Долина исполнила тоже два его романса—Attente и Chemins d'amour—послѣдняя вещь интересна своей оригинальной темой униссона и заключительнымъ эпизодомъ—неожиданное fortissimo—на слова «pour tous les chemins». Обычный успѣхъ имѣли г. Вержбиловичъ и баритонъ нашей оперы г. Смирновъ. Нескончаемыми оваціями встрѣчали и провожали устроительницу настоящаго вечера М. И. Долину, съ присущей ей мастерствомъ сѣвшей, помимо названныхъ романсовъ г. Шевильяра, арію изъ новой оперы г. Иванова «Забава Путятища». Въ заключеніе исполнена была увертюра къ Тангейзеру, и публика, уставшая слушать и сидѣть смирно, предалась любимому удовольствію—bataille des fleurs—затрубили, заиграли дамскіе оркестры, затрещали бураки и ракеты—общее довольство и въ результатъ хорошій сборъ, на посрамленіе трескучаго Вагнера, скучнаго Бетховена, дикаго Корсакова и всѣхъ этихъ никому не нужныхъ симфонистовъ, отравляющихъ существованіе зимой и въ особенности лѣтомъ—такіе разговоры слышались въ толгѣ.

В. Ш.

Русская опера в Аркадіи.

Симпатичное оперное товарищество, работающее теперь в закрытом театре сада «Аркадія», имѣетъ «свои» оперы, которыя оно ставитъ и разучиваетъ съ особенной тщательностью, которыя у него идутъ почти безукоризненно, а потому и представленія которыхъ посѣщаются публикой съ особенной охотой. Такова была постановка «Пиковой дамы», которой оперное товарищество и дебютировало, сразу зарекомендовавъ себя съ хорошей стороны, такъ обстоитъ дѣло и съ «Маккавейми» — одной изъ наименѣе извѣстныхъ петербургской публикѣ оперъ покойнаго А. Г. Рубинштейна, поставленной въ срединѣ іюня. Для этого спектакля товарищество приготовило свѣжую, очень милую обстановку и вообще разучило оперу болѣе чѣмъ добросовѣстно, имѣя для главныхъ партій такихъ прекрасныхъ артистовъ, какъ г-жа Сюннербергъ (Лія) и г. Максаковъ (Иуда); первую въ срединѣ сезона замѣнила г-жа Карпова-Сукъ, не давшая, однако, такого дѣльнаго характера, какой выходилъ въ передачѣ г-жи Сюннербергъ, артистки съ чудеснымъ артистическимъ темпераментомъ, отлично поставленнымъ голосомъ и положительной сценической опытностью. Г-жа Сюннербергъ въ роляхъ, однородныхъ съ Лией, приближается къ тѣмъ превосходнымъ типамъ, которые создаетъ г-жа Славина. Во всякомъ случаѣ, для всякой оперы это артистка приобрѣтеніе счастливое, и нужно только удивляться, что заправила (правда, *былые!*) московской оперы рѣшилися отпустить ее.

Остальные члены-товарищи также вполне освоились съ партіями, въ особенности г. Максаковъ и одинъ изъ артистовъ (не помню фамиліи), играющихъ роль еврея, который прерываетъ пѣснь ликующей Лии извѣстіемъ о нападеніи на станъ и гибели евреевъ. Хорошо выдѣляется голосъ г. Тарасова, которому недостаётъ еще сценической опытности; молодой пѣвецъ ограничивается, покуда еще самими казенными «оперными движеніями». Кстати, о послѣднихъ. Рубинштейнъ точно парочно наполнялъ свои оперы такими эволюціями, которыя въ оперныхъ постановкахъ всегда внушаютъ курьезное недоумѣніе. Въ «Демонѣ» это безобразное нападеніе на станъ Синодала, въ оперѣ всегда выходящее лубочной «битвой съ кабардинцами»; въ

«Маккавейхъ» такое жесѣмьшное недоумѣніе вызываетъ нападеніе на еврейскій лагерь ночью, во время шабаша; самое смѣшное въ этомъ — убійство четырехъ священнослужителей во время ихъ пѣнія, которыя падаютъ точно Петрушка, прибитый Городовымъ въ народномъ представленіи «петрушекъ». Еще маленькое замѣчаніе по поводу «оперныхъ движеній» (въ данномъ случаѣ неподвижности) въ аркадіскомъ товариществѣ. Колѣнопреклоненныя еврейскія дѣвушки, окружающія Лию (въ I актѣ) во время благословенія плодовъ, никакъ не могутъ удержаться отъ самыхъ палочковыхъ улыбокъ. Быть можетъ, онѣ и убѣждены въ нелѣпости оперныхъ дѣйствій, но тѣмъ самымъ еще усиливаютъ кажущуюся нелѣпость, такъ какъ портятъ настроеніе зрителей, внимающихъ восторженной Лии.

А Лія у Рубинштейна дѣйствительно вышла восторженной; это у него очень удавшійся типъ, дѣльный, выдержанный, хотя и однообразный. Для артистки — это выигршная роль, чего нельзя сказать объ остальныхъ партіяхъ этой оперы. «Маккавей» какъ музыкальное произведеніе — очень и очень недурны, какъ опера — слабы и даже невозможны. Въ этой партитурѣ, какъ нерѣдко у Рубинштейна, имѣются прекрасныя страницы, красивыя и звучныя (хоры, въ особенности въ I актѣ), милыя и мендельсоновски-сентиментальныя (Клеопатра, любовный дуэтъ, два младшихъ Маккавеевъ, исполняющіеся женскими голосами), мѣстами даже нервныя (нѣкоторыя сцены Лии, ея пѣсня «Бейте въ тимпаны» — ликующая пѣсня обезумѣвшей); но въ нихъ нѣтъ силы, нѣтъ движенія. Какъ оперное произведеніе — ей именно недостаётъ этихъ двухъ послѣднихъ качествъ. Либретто «Маккавеевъ», несмотря на то, что оно принадлежитъ «драматическимъ дѣламъ мастеру», самое безпардонное «оперное», заурядное; все скроено изъ отдѣльных хоровъ, арій, дуэтовъ, грубость, та ой отвратительной либретной работы! особенно рѣзко сказывается это въ самомъ драматическомъ пунктѣ оперы — когда для того, чтобы Лии дать снѣтъ ея самую драматическую арію, не только понадобилось привязать ее къ декоративному дереву, но понадобилось только для этого согнать весь народъ съ площади... И изъ такихъ глупостей, въ сущности, построено и все либретто. «Маккавей» по типу своей музыки приближаются скорѣе къ раторіи,

чѣмъ къ оперѣ. Сцена мѣшаетъ этой красивой и милой музыкѣ, какъ та, въ свою очередь, не даетъ ей никакихъ движеній. А отъ концертовъ въ костюмѣ пора уже отстать. Гораздо лучшее впечатлѣніе произведутъ красивые хоры и ансамбли «Маккавеевъ» на концертной эстрадѣ, нежели въ оперномъ театрѣ, гдѣ ходульность положенія дѣйствующихъ лицъ, придуманность отдѣльныхъ сценъ противны здравому смыслу.

Въ послѣднее время товарищество поставило двѣ большихъ оперы Мейербера, идущія на сценѣ нашего Маринскаго театра — Гугеноты и Африканка и здѣсь повторила ошибку, случившуюся и съ «Жидовкой» Галеви. Такъ наз. «большія оперы» французскаго стиля положительно не по плечу частнымъ опернымъ предпріятіямъ, какъ по сложности постановки, такъ и по трудности и многочисленности опернаго персонала, требующихся для этихъ отживающихъ свой вѣкъ оперъ. Гораздо цѣлесообразнѣе былъ постановленъ «Фра Діаволо», который до сихъ поръ слушается съ извѣстнымъ интересомъ.

За время съ 11 іюня по 20-е іюля товариществомъ были даны слѣдующія оперы: Жизнь за Царя (2 раза), Демонъ (2), Маккавеи (6), Мазепа (2), Онѣгинъ (4), Пиковая дама (6), Галька (2), Жидовка (3), Гугеноты (2), Африканка (1), Фра Діаволо (1), Балъ Маскарадъ (2), Фаустъ (2), Карменъ (2) Самсонъ и Далила (2). Изъ этого перечня видно, что наибольшее число представлений выдерживаютъ оперы Маккавеи, Пиковая дама и Онѣгинъ; нельзя, однако, не замѣтить обозначившееся крайне неравновѣсіе въ репертуарѣ въ отношеніи постановокъ русскихъ оперъ къ иностраннымъ. Русское оперное товарищество должно имѣть въ

виду, главнымъ образомъ, русскую оперу, а не стараться напоминать публикѣ о старой иностранной завали.

Н. Ф.

Разныя извѣстія.

Въ Маринскомъ театрѣ въ началѣ сезона предполагается возобновить оперы: «Свѣгурочка» Римскаго-Корсакова, «Корделія» Соловьева, «Фераморскъ» Рубинштейна. Изъ новыхъ оперъ намѣчены «Сказки Гофмана» (оперетта Оффенбаха!)—на ноябрь, «Далиборъ» Сметаны на январь и, кромѣ того, въ теченіе сезона будутъ поставлены слѣдующія оперы: «Жизнь за Царя», Русланъ и Людмила, «Дубровскій», «Опричникъ», «Евгевій Онѣгинъ», «Пиковая дама», «Демонъ», «Князь Игорь», «Русалка», «Рогнеда», «Севильскій цирюльникъ», «Травиата», «Фаустъ», «Ромео и Джульетта», «Карменъ», «Паяцы», «Самсонъ и Далила», «Мефистофель», «Лоэнгринъ», «Іоаннъ Лейденскій», «Эсکلармонда», «Гензель и Гретель», «Фра-Діаволо», «Донъ Жуанъ», «Сомнамбула», «Аида», «Африканка» и «Винзорскія кумушки».

— Государь Императоръ подарилъ болгарскому народному театру богатую коллекцію театральныхъ костюмовъ. Всего послано 3,292 костюма, состоящихъ изъ 8,635 вещей. Въ составъ коллекціи входятъ костюмы для оперъ: Жизнь за Царя, Русланъ, Демонъ, Неронъ, Онѣгинъ, Русалка и для цѣлага ряда иностранныхъ оперъ. Быть можетъ, дирекція императ. театровъ нашла бы возможность съ своей стороны предоставить болгарскому театру нѣкоторыя оркестровки русскихъ оперъ, тогда, нужно было бы ожидать, что и въ Болгаріи узнаютъ выдающіяся русскія оперныя созданія.



МУЗЫКА ВЪ ПРОВИНЦИИ.

Гельсингфорсъ. Въ минувшемъ маѣ здѣсь съ успѣхомъ была поставлена новая оп. «Король Христіанъ II», Юг. Зибелюса.

Намъ пишутъ изъ Новгорода: «25-го іюня въ зданіи духовной семинаріи открыты педагогическіе курсы, на которыхъ главнымъ предметомъ поставлено церковное пѣніе. Слушатели курсовъ состоятъ исключительно изъ учителей и учительницъ церковно-приходскихъ школъ. Всѣхъ слушателей 110;—изъ этого числа 47 учительницъ, остальные учителя.

Весьма недурный хоръ, составленный изъ всѣхъ слушателей, въ видахъ практическихъ упражненій, участвуетъ во время богослуженія въ церкви Антонова монастыря, въ которомъ находится зданіе семинаріи. Завѣдуетъ курсами мѣстный епархіальный наблюдатель П. Н. Спасскій. Пѣніемъ руководятъ преподаватель пѣнія Духовной Семинаріи А. М. Покровский, которому помогаетъ наблюдатель церковныхъ школъ Тихвинскаго уѣзда священникъ Михаилъ Смѣлковъ. Слушатели, сообразно ихъ познаніямъ и музыкальному развитію, раздѣлены на двѣ группы, старшую и младшую. Исключая хоровыхъ классовъ, обѣ группы занимаются отдѣльно. На курсахъ предполагается пройти осмогласіе, элементарную теорію, и дать методическія указанія, для чего предполагается набрать небольшую школу.

Кромѣ курсовъ въ музыкальной жизни тихаго и незамѣтнаго Новгорода нельзя не отмѣтить весьма пріятнаго факта появленія на сценѣ хорового общества любителей пѣнія, составленнаго стараніемъ энергичной и неутомимой графини А. Д. Медемъ. 23-го апрѣля Новгородская публика была пріятно удивлена, услышавъ въ залѣ купческаго клуба сильный и стройный хоръ, съ большимъ искусствомъ исполнявшій русскія пѣсни, помѣщенные въ народный картинѣ «посидѣлки». Весь хоръ (40 чел.) былъ въ русскихъ костюмахъ. 3-го мая тѣмъ же хоромъ Мерянскаго въ театрѣ былъ весьма удачно исполненъ хоръ изъ оперы «Снягурочка» Римскаго-Корса-

кова—Проводы масленицы и встрѣча весны (прологъ)».

Одесса. Мѣстное отд. «Общ. русскихъ композиторовъ», устроило собраніе въ память покойнаго Г. А. Лишина, о 10-лѣтіи со дня смерти котораго (15 іюня) мы уже сообщили. Въ этотъ день утромъ была отслужена панихида въ соборѣ, посланъ красивый вѣнокъ на его могилу, а 29-го іюня вечеромъ въ залѣ мѣстн. отд. И. Р. М. О. состоялся концертъ, состоявшій изъ произведеній покойнаго.

Концертъ начался прочтеніемъ г-мъ Ерошенко біографіи Лишина. На эстрадѣ красовался портретъ Лишина, утопавшій въ зелени пальмъ, присланныхъ изъ оранжереи г. Баржаскаго. Сборъ съ концерта,—назначенный для сооруженія бюста Лишину, оказался достаточнымъ. Бюстъ будетъ заказанъ одному изъ лучшихъ скульпторовъ Одессы. Напоминаемъ кстати, что покойнымъ Лишинымъ былъ написанъ «Прологъ» на открытіе новаго городского театра (1887 г.).

Намъ пишутъ изъ Орла. Минувшій музыкальный сезонъ въ Орлѣ былъ далеко не изъ блестящихъ. Оперное товарищество подъ управленіемъ Н. В. Унковскаго потерпѣло порядочную неудачу. Артисты получили немного болѣе 20 коп. на марку. Но къ чести орловской публики нужно отнести, что не она была виновницей этой неудачи. Любимецъ публики, г. Унковскій, по болѣзни ни разу не могъ выступить въ теченіе всего сезона. Труппу онъ составилъ почему-то съ значительнымъ запозданіемъ. Понятно, что при такихъ условіяхъ, ему пришлось пригласить въ члены товарищества артистовъ, не приглашенныхъ другими товариществами и антрепренерами. Къ счастью г. Унковскаго, въ его товарищество попало нѣсколько лицъ только что окончившихъ курсъ консерваторій и московскаго филармоническаго Общества. Между ними положительно талантливыми оказались г-жи Петрова, Сперо, гг. Званцевъ, Мосинъ, Фильшинъ и др. Но ихъ неопытность часто затмѣвала ихъ достоинства. Впрочемъ,

г. Званцевъ составляетъ между ними исключеніе. Не обладая особенно большими, сравнительно съ другими, голосовыми средствами, онъ часто, благодаря своей сценической талантливости, заставляетъ забывать объ этомъ. Вообще онъ производилъ впечатлѣніе опытнаго, талантливаго артиста. Выдающимися и опытными артистами можно назвать г-жу Андрееву и г. Поплавскаго. Опера въ Орлѣ, къ удивленію, держится уже второй годъ. По составу труппы, прошлый годъ былъ болѣе удачный. Главное — тогда пѣлъ самъ г. Унковскій. Но кромѣ него были и еще выдающіеся артисты, какъ, напр., г. Серебряковъ (теноръ) и г-жа Балабанова. Оба они съ хорошими голосовыми средствами, но, къ сожалѣнію, оба отчаянно форсировали своими голосами, т. е. не столько пѣли, сколько кричали, хотя голосовыхъ средствъ у нихъ настолько достаточно, что они могли бы значительно выиграть, если бы не прибѣгали къ этому дешевому и не эстетичному способу имѣть успѣхъ. Оправдывались они тѣмъ, что акустическія условія нашего городского театра неблагоприятны.

Орель несомнѣнно принадлежитъ къ числу городовъ, весьма мало музыкальныхъ, хотя здѣсь и существуетъ не одно, а цѣлыхъ два музыкальныхъ общества. Одно называется «Литературно-музыкально-драматическое Общество», а другое «Общество изящныхъ искусствъ». И то, и другое, конечно, влечетъ несчастные дни своего существованія, но ни одно изъ нихъ не желаетъ составить одно цѣлое общество, гдѣ могли бы соединиться всѣ мѣстныя музыкальныя силы. Наоборотъ, они враждуютъ между собой и стараются, при удобномъ случаѣ, подставить ножку одно другому, или, какъ здѣсь характерно выражаются, «подложить свинью». Но о дѣятельности этихъ обществъ, а также и о выдающихся музыкальныхъ явленіяхъ въ Орлѣ постараюсь сообщить въ слѣдующій разъ.

В. К.—нъ.

Рига. Осенью нынѣшняго года мѣстное литер. муз. общ. «Ладо» справляетъ 35-лѣтній юбилей своего существованія.

Въ виду этого, также въ виду той роли, какую оно играетъ въ русской музыкальной Ригѣ съ момента утвержденія ходатайства объ учрежденіи въ г. Ригѣ «рижскаго отдѣленія Императорскаго Русскаго Музыкальнаго общества», заимствуемъ нѣкоторыя свѣдѣнія о его дѣятельности за послѣднее время изъ статьи «Ладо» 1888—1898 гг., напечатанной въ «Прибалт. Л.» (№ 128). Статья эта сообщаетъ довольно печальный фактъ — «число дѣйствительныхъ членовъ общества уменьшилось къ концу десятилѣтія въ значительной степени», въ виду этого, безъ сомнѣнія и оказалось, что въ настоящее время въ кассѣ «Ладо» довольно пусто, но все же у общ. нѣтъ долговъ, а есть кое-какой инвентарь: порядочная нотная бібліотека съ дорогими клавираустройствами русскихъ оперъ, посуда для чая, входящаго въ традиціи «Ладо», и вполне исправный, дорогой концертный рояль! Дирижеры за послѣдніе 10 лѣтъ были слѣдующіе: О. Лозе (1888—90), К. Ваакъ (съ осени 1890 до 1892), Д. М. Яичковъ (1892—94), А. Якобъ (осень 1894), К. Ваакъ (1895), В. В. Сластунинскій (1896) и И. О. Недѣля (съ осени 1886 г. и понынѣ). Обыкновенно дирижеръ получалъ 300 р. за сезонъ, но одно время общество платили по-концертно, по 75 р. за каждый поставленный концертъ (последняя система, разумѣется, предпочтительнѣе: дирижеры ставятъ больше концертовъ). Изъ концертной дѣятельности общ. можно отмѣтить 3 вечера, данныя въ честь А. Г. Рубинштейна (16 ноября 1889 г.), М. И. Глинки (26 декабря 92 г.) и въ память П. Чайковскаго (10 декабря 93 г.).

10 окт. п. г. общее собраніе постановило: принять инициативу объ открытіи въ г. Ригѣ «рижскаго отдѣленія Императорскаго русскаго музыкальнаго общества», не предрѣшая вопроса о ликвидаціи дѣлъ «Ладо» и слиянія его съ будущимъ отдѣленіемъ. Совѣтъ въ собраніи 29 апрѣля 1898 г. постановилъ: исполнить это постановленіе.

МУЗЫКА ЗАГРАНИЦЕЙ.

Музыкальные собранія настоящего года. — Вѣнская и Берлинская музыкальные выставки. — Вагнеріана. — Новые памятники. — Юбилейное торжество Терезы Мальтенъ. — Новые произведенія. Фед. Вейнгартнеръ въ Лондонѣ,

Лѣтній сезонъ, по справедливости пользующійся у насъ названіемъ «мертваго», сезонъ скуки, пыли, шансонетки, канкана и современныхъ цыганъ въ открытыхъ и закрытыхъ заведеніяхъ, проводится у нашихъ западныхъ сосѣдей совершенно иначе. Конечно, и у нихъ не мало шансонетокъ и т. п. дрянн въ разныхъ «Etablissements», этихъ кабаковъ разврата, гдѣ кромѣ водки и вина продается прикрашенное женское тѣло, но это далеко не наиболѣе спасительная «художественная» станція отъ скуки. Впрочемъ, оставляю этотъ вопросъ, такъ какъ насъ интересуетъ исключительно музыка, и музыка исключительно художественная, а не та, которая намъ сервируется въ складкахъ шелковыхъ юбокъ, и не та, которая разыгрывается военнымъ оркестромъ среди пыли городскихъ садовъ. Лѣтномъ за границей (нѣмцы и швейцарцы главнымъ образомъ) совершенно избѣгаютъ скуки, по крайней мѣрѣ, въ музыкальномъ отношеніи. Они не убѣгаютъ изъ своего отечества, а приманиваютъ къ нему; для этого у нихъ достаточно и здраваго смысла, и любви къ дѣйствительно прекрасному, достаточно и своей чудесной природы, и чудеснаго искусства (въ послѣднемъ отношеніи швейцарцы исключаются — ихъ художественная продуктивность лишена творчества и самостоятельности). Нѣмцы не засиживаются лѣтомъ въ душныхъ театрахъ и концертныхъ залахъ, но и не избѣгаютъ ихъ. Они соединяютъ пріятное съ полезнымъ — украшаютъ залы и наружныя стѣны театральныхъ залъ гирляндами, расцвѣчиваютъ свои славные городки флагами, сзываютъ гостей — художниковъ и простой людъ — и устраиваютъ выставки или музыкальные фестивали. Звуки льются вмѣстѣ съ пивомъ; между Вахомъ и Рих. Штрауссомъ можно выкурить добрую сигару; послѣ Палестрины или Орландо Лассо въ старомъ соборѣ съ волшебнымъ освѣщеніемъ, получающимся

благодаря удивительному сочетанію двѣт-ныхъ стеколъ, — послѣ этихъ ангельскихъ, чистыхъ хоровъ или послѣ приводящаго въ трепеть «Tuba mirum» Берлиоза — побѣдка по Рейну. Итакъ, у нихъ лѣтомъ всегда и повсюду не только не забывается музыка, но они ее слушаютъ въ большей свободѣ, среди благоухающей растительности, большей частью на берегу Рейна. И сколько здѣсь воспроизводится прекраснаго, и какъ это прекрасное можно слушать, наслаждаться!...

Предлагаю читателямъ краткій и сухой перечень главнѣйшихъ музыкальных фестивалей уже кончающагося лѣта въ хронологическомъ порядкѣ (въ датахъ придерживаясь вездѣ *новаго* стиля).

15 мая, въ *Дюссельдорфѣ* состоялся IV народный музыкальный праздникъ, посвященный, главнымъ образомъ, Бетховену (увертюры «Къ освященію дома» и Эгмонтъ, фантазія для фп. съ оркестромъ, арія «Ah! perfido»), прошедшій подъ упр. муз. директора Штейнхауера.

15—16 мая, въ *Дортмундѣ*, подъ упр. Юліуса Янзена состоялся V вестфальскій музыкальный праздникъ (Musikfest). Эти фестивали за послѣднее время чрезвычайно выдвинулись и стали привлекать все большее и большее число исполнителей и слушателей. Въ нынѣшнемъ году оркестръ состоялъ уже изъ 114 членовъ, а весь составъ исполнителей = 854! Среди солистовъ находилась такая крупная сила, какъ Тереза Каррено. Въ программу обоихъ концертовъ вошли: 8-ми голосная «Триумфальная пѣсня» съ оркестромъ Брамса, Tod und Verklärung Рих. Штраусса, заключительная сцена изъ «Мейстерзингеровъ» Вагнера, D-moll'ный концертъ Рубинштейна (Каррено); 6-я симфонія Чайковскаго, 2 части (Весна и осень) изъ «Время года» Гайдна, «Kaisermarsch»; Вагнера и т. д.

19 мая, въ *Аусбургѣ* мы снова встречаемся съ фестивалемъ въ память Бетховена! Ему предшествовало вступленіе на органѣ и стихи Пауля Гейзе (чит. Эрнстъ Поссартъ) и «Missa solemnis», исп. въ церкви утромъ, а затѣмъ концертъ, состояв-

пій изъ ув. Леонора № 3, Es-dur'наго фт. концертъ (Каррено) и IX симфоніи. Торжествомъ управлялъ муз. директ. Веберъ. Хотѣлось бы прибавить къ этому нѣсколько словъ, относящихся къ нашимъ русскимъ музыкантамъ и творцамъ, но... стыдно стало за «своихъ», которые стараются тѣшить лишь себя, а Глинку (единственнаго Глинку!) оставляютъ въ удѣль... павловскихъ концертовъ!...

29—31 мая, въ *Кельнѣ* состоялся 75-й Нижнерейнской музыкальный праздникъ. «Нижнерейскія празднества», едва ли не старѣйшія въ Германіи, и до сихъ поръ пользуются славой и любовью. Особое значеніе они приобрѣтаютъ тѣмъ, что, главнымъ образомъ, исполняютъ *крупныя* произведения (въ этомъ лишь иногда конкурировали съ нимъ «Собранія музыкальныхъ художниковъ», о которыхъ рѣчь впереди). Такъ, въ нынѣшаемъ году были исп.: I. Двойной хоръ Баха «Nun ist das Heil und die Kraft», 7-я симфонія Бетховена, ораторія «Дебора» Генделя (въ обработкѣ Кризандера). II. 98-й псаломъ для двойнаго хора, орк. и орг. Мендельсона, 2-я симфонія Шумана, «Проклятіе Фауста» Берліоза; III. Вступленіе къ «Мейстерзингерамъ», F-moll'ный концертъ Шопэна, Пѣсня судьбы Брамса, симф. поэма «Эйленшигелъ» Р. Штраусса, ув. Оберонъ, Прощаніе Брунгильды и поѣздка по Рейну изъ «Гибели Боговъ», Польская фантазія Падеревскаго, пѣсни, концертъ Шпора и, наконецъ, финаль изъ «Фиделіо». Сколько чудесныхъ произведеній и всего въ теченіе 3-хъ концертовъ! То, что мы не услышимъ и за года, нѣмцы успѣваютъ разучить и исполнить для 3-хъ дней! Среди исполнителей отмѣчаю Падеревскаго; празднествомъ заправлялъ проф. Вюльнеръ изъ Кельна же.

4 и 5 іюня, въ *Мюнхенѣ*, подъ управ. новаго мюнхенскаго капельмейстера Берн. Ставенгагена, занявшаго, послѣ Веймара, мѣсто Рих. Штраусса, поступившаго, въ свою очередь, въ берлинскую оперу (на мѣсто Вейнгартнера), состоялось музыкальное празднество, открывшее мѣстную художественную выставку. Въ программу вошли въ историческомъ порядкѣ произведенія отъ Генделя до Брукнера.

12 и 13 іюня, въ *Кильѣ*, состоялся V Шлезвигъ - гольштейнскій музыкальный праздникъ, подъ упр. проф. Штанге (хоръ) и Ставенгагена (оркестра); въ хорѣ уча-

ствовало около 500 чел., въ оркестрѣ—81. Изъ болѣе крупныхъ произведеній исп.: кантата «Ein feste Burg» Баха, героическая симф. Бетховена и «Ода св. Цициліи» Генделя.

25—28 іюня, въ *Майнцѣ*, состоялось нынѣшнее «Собраніе музыкальныхъ художниковъ» (Tonkünstlerversammlung) Всеобщаго нѣмецкаго музыкальнаго собранія, о прошлогоднемъ музыкальномъ празднествѣ котораго я въ прошломъ же году говорилъ довольно подробно. Нынѣшнее собраніе имѣло особенный интересъ не столько по своей музыкальной программѣ (которая на этотъ разъ много уступала какъ программамъ предшествовавшихъ годовъ этого общества, такъ и музыкальнымъ празднествамъ н. г., устроеннымъ въ другихъ городахъ), сколько по вопросу, возбужденному членами этого чрезвычайно распространеннаго общества и предложенному комитетомъ его на разсмотрѣніи *общаго* собранія. Этотъ вопросъ касался значительнаго измѣненія въ уставѣ этого общества, къ членамъ котораго принадлежатъ выдающіеся нѣмецкіе композиторы (среди основателей общества былъ и Фр. Листъ), и касался назначенія *вознагражденія за право исполненія музыкальныхъ произведеній*. Этотъ желательный для каждаго композитора и музыкальнаго издателя вопросъ возникъ недавно и въ послѣднее время сталъ интересовать музыкальныхъ дѣятелей едва ли не всѣхъ европейскихъ націй. Ранѣе всего право музыкальной собственности было узаконено, если я не ошибаюсь, въ Италіи, Франціи и Бельгіи; о хлопотахъ въ Бельгіи было у насъ въ свое время сообщено. Въ самое послѣднее время къ французскому обществу музыкальныхъ писателей примкнуло и австрійское (о чемъ также было у насъ сообщено; кстати, благодаря послѣднему союзу, «обстоятельства» австрійскихъ композиторовъ стали исправляться, такъ какъ нѣкоторые города уже заключили контракты на право исполненія произведеній членова общества въ теченіе извѣстнаго періода времени за довольно солидное вознагражденіе). Теперь очередь настала за Германіей, и можно предположить, что вознагражденіе за право исполненія будетъ узаконено и въ ней.—Мы до этого еще не доросли, и это вполне понятно, такъ какъ въ отношеніи музыкальнаго искусства, какъ и изящныхъ искусствъ вообще, русскіе — одна изъ самыхъ млад-

пихъ надій (моложе насъ лишь шведо- норвежды и, отчасти, швейцарцы; современные греки почти, а прочіе балканскіе народы еще не начинали жить для искусства, а турки даже и къ «пеленкамъ» музыки не приближались); слабымъ отголоскомъ явилась и у насъ мысль о музыкальной «тантьемѣ» среди музыкантовъ Москвы, но она была, полагаю вполне основательно, найдена многими еще преждевременною...—Музыкально-удовольственная часть «Собрания музыкальных художниковъ» состояла изъ двухъ камерныхъ концертовъ, двухъ же большихъ концертовъ и 3-хъ веселыхъ собраний, въ которыхъ воздавалась честь пиву и ѣдѣ. Не скажу, чтобы программа музыкальной части была бы очень интересной. Въ камерныхъ концертахъ были исп.: трио Брамса и Шарвенки, органная прелюдія и fuga Брамса, сонаты Георга Шумана, М. Пухать, квартетъ В. Рабля и пѣсни Конр. Анзорге (исп. чудесный др. Людвигъ Вюльнеръ изъ Берлина), Арн. Мендельсона, Р. Бука, Корнеліуса и Л. Шпора (съ сопровожденіемъ кларнета и фп.). Въ 1-мъ большомъ концертѣ были исп. новая симф. В-dur В. Бергера, «Разсказъ Дитриха» Ганса Пфитцнера, ув. Леонора № 3, фп. фантазія съ оркестромъ оп. 56 Чайковского (Фр. Ламондь), финаль изъ «Мейстерзингеровъ» и разныя пѣсни. Въ день 1-го концерта (26-го іюня) утромъ во время богослуженія въ соборѣ были исп. 5-ти голосныя хоровыя—месса *Kyrie* († 1609), *O salutaris* Орл. Лассо и офферторій *Justus ut palma* Палестрины. Весь 2 й большой концертъ заняло «Проклятіе Фауста» Берліоза (М. Прежи, др. Л. Вюльнеръ, Систермансъ и Штралманъ). Дирижерами въ концертахъ были Эм. Штейнбахъ и Фритцъ Фольбахъ. «Собраніе» завершилось чудесной поѣздкой по великолѣпному Рейну къ Нидервальду. Изъ вышеприведенной программы видно, что общество въ особенности заботится о пропагандѣ молодыхъ композиторовъ (Анзорге, А. Мендельсонъ, Г. Шуманъ, Бергеръ, Пфитцнеръ, Пухать, Рабль), удѣляя лишь незначительное мѣсто своимъ музыкальнымъ героямъ. Я не думаю, чтобы это было вполне справедливо, тѣмъ болѣе, что почти всегда бываетъ среди званныхъ мало избранныхъ, а ради первыхъ не должно забывать хотя бы и стариковъ. Для русскихъ пріятно отмѣтить постоянное присутствіе

имени Чайковского въ программахъ Собраній этого общества.

Наконецъ, отмѣчу еще одно музыкальное празднество—въ Норвегіи, на родинѣ славнаго Эдварда Грига—въ Бергенѣ, гдѣ съ 27 іюня по 3 іюля состоялся рядъ концертовъ, посвященныхъ исключительно сѣвернымъ композиторамъ (Свендсена, Грига, Югана Зелмера, Зиндинга, Оле Ольсена и др.), которые и дирижировали своими произведениями.

Своего рода «музыкальные фестивали» представляютъ и двѣ выставки—одна въ Вѣнѣ—«юбилейная», въ честь имп. Іосифа, въ которой и музыкальной индустріи отведено не послѣднее мѣсто, другая въ Берлинѣ—«всеобщая музыкальная», пѣль которой, какъ было у насъ въ свое время сообщено, заключалась въ томъ, чтобы собрать фондъ для постановки памятника Рих. Вагнеру. О «юбилейной» вѣнской выставкѣ писать нечего, такъ какъ она показываетъ, главнымъ образомъ, прекрасное состояніе фабрикаціи музыкальныхъ инструментовъ въ Австро-Венгріи.—Какъ оказалось, чего-либо особенно выдающаго не представила, однако, и берлинская, специально музыкальная, выставка. Хотя она должна была бы быть посвящена Вагнеру, но собственно великому Рихарду въ ней отведено мало мѣста. И вообще, несмотря на довольно эффектное открытіе выставки, печать вскорѣ заговорила о ней въ довольно минорномъ тонѣ. Выставка помѣщается въ Messpalast'ъ (110, Alexandrinenstrasse) и въ далеко не лучшей части этого зданія. Она была открыта въ полдень 7 мая, подъ предѣтельствомъ покровительницы выставки, наслѣдной принцессы Шарлотты Мейнингенской, при звукахъ «Kaisermarch'a» Вагнера съ приличными случаю рѣчами, тостами и т. д. За днемъ открытія все какъ-то стихло, посетители бродили по неустроеннымъ заламъ, которые лишь мало-по-малу стали приходить въ надлежащій видъ. Изъ экспонатовъ выдаются коллекціи—старинныхъ музыкальныхъ инструментовъ, принадлежащихъ королю, музыкально-историческаго музея Ник. Манскопфа, изъ Франкфурта-на-Майнѣ (портреты, каррикатуры и рукописи), коллекція портретовъ и либретто М. О. Лессмана, выставка театральныхъ постановокъ и костюмовъ фирмъ Гартвигъ—въ Берлинѣ, Верхъ и Флотовъ и др. Также обращаютъ на себя

вниманіе комната Лева, извѣстнаго композитора балладъ, и собраніе образцовъ историческаго развитія нотнаго письма В. Тапперта. Къ сожалѣнію, какъ это почти всегда бываетъ, далеко не все на выставкѣ можно хорошо разсмотрѣть или изучить, такъ какъ большинство книгъ, рукописей и т. п. запрятано въ витринахъ, переплетаетъ и рамкахъ такъ, что посѣтителю остается лишь удовлетворяться чтеніемъ однихъ названій въ каталогахъ или на корешкахъ. Центральная часть выставки заключается въ шести группахъ, въ которыхъ наиболѣе любопытными являются лишь нѣкоторые экспонаты, такъ: въ группѣ I—партитуры Моцарта, Брамса, Вагнера; II—коллекція театральныхъ афишъ; III—посвящена «Музыкальной педагогикѣ»; IV—показываетъ развитіе музыкальныхъ инструментовъ; въ V—музыкальннхъ біографическаго характера; VI—посвящена этнографіи. Многіе сѣтуютъ на то, что выдающіеся музыкальные дѣятели, вошедшіе въ составъ обязательнаго «комитета» выставки, не ударили пальца о палець, чтобы поспособствовать ея украшенію. Безъ сомнѣнія, многіе изъ нихъ обладаютъ рядомъ музыкальныхъ рѣдкостей и т. п., но они наши достояніемъ, что поставили свое имя во главѣ комитета. Много ли наберутъ для фонда на постановку памятника Байрейтскому мастеру— скоро будетъ видно! Но если на памятникъ Вагнеру нѣмцы не хотятъ расщедриться, зато они щедро прибавляютъ ему памятные доски. Такъ, въ Магдебургѣ, гдѣ Вагнеръ дирижировалъ въ городскомъ театрѣ въ 1834—1836 гг., 21 мая прибиты дѣлныхъ 2 памятныхъ доски, одна въ Dreienelstrasse, у Городскаго театра, другая на домъ, въ которомъ В. въ этотъ же промежутокъ времени жилъ, въ Margaretenstrasse.

Подобная скупость у нѣмцевъ въ постановкѣ памятниковъ своимъ музыкантамъ меня крайне удивляетъ; у нихъ мало дѣйствительно хорошихъ памятниковъ и собственно въ Германіи ихъ едва ли не меньше, нежели въ одной Вѣнѣ, которая теперь уже, кромѣ памятника Брамсу, принялась хлопотать о постановкѣ памятника—какъ бы вы думали, кому?— королямъ вѣнскаго вальса—Штраусу-отцу и Ланнеру! Но не одни вѣнцы падали до памятниковъ. Точно въ пику ретивымъ вагнеріанцамъ, которые любятъ Вагнера болѣе «платонически», штирійцы уже со-

орудили памятникъ не такъ давно скончавшемуся Ант. Брукнеру. Памятникъ, прекрасный по работѣ (скульптора Церритша, увѣнчавшаго памятникъ отличнымъ бюстомъ композитора, работы Тильгнера, нынѣ тоже покойнаго, чудеснаго мастера многихъ памятниковъ въ Вѣнѣ), поставленъ въ Steyer'ѣ, 19 мая, во время 9-го «верхне-австрийскаго-зальцбургскаго» музыкальнаго праздника.

Отъ юбилеевъ и торжествъ *мертвымъ*, къ празднеству юбилея живой и великолѣпной артистки—Терезы Мальтень. Въ послѣдней книжкѣ Р. М. Г. былъ данъ краткій біографическій очеркъ замѣчательнѣйшей Брингильды—Мальтень. Дополняю его краткими свѣдѣніями о самомъ празднованіи. Оно состоялось 18 іюня, въ дрезденской оперѣ, при чемъ г-жа Мальтень выступила въ «Тангейзерѣ», въ роли Елисаветы. Нечего и говорить, съ какимъ восторгомъ была принята гениальная артистка! Вся площадь передъ театромъ была запружена народомъ и... цвѣтами. Утромъ въ день спектакля Т. Мальтень получила тысячи разныхъ привѣтствій и подношеній, изъ которыхъ выдѣлились серебряно-золотой костюмъ Брингильды и золотая корона, въ которой артистка и выступила вечеромъ въ роли королевы Елисаветы. Славное было торжество, вполне достойное этой славной художницы!

Въ заключеніе своего «заграничнаго обзрѣнія» приведу списокъ новыхъ оперъ, появившихся за послѣднее время, и извѣстіемъ о поѣздкѣ одного талантливѣйшаго изъ молодыхъ нѣмцевъ, Фел. Вейнгартнера, въ Лондонъ, гдѣ онъ (въ іюлѣ) дирижировалъ двумя концертами въ Хрустальномъ дворцѣ. Его «Король Лиръ» (симф. поэма) очень понравился. Янки пришли въ восторгъ и угощали счастливаго Феликса оваціями и кексами. Въ благодарность за это Вейнгартнеръ «не высидѣлъ» два вечера въ Лондонской оперѣ и разругалъ англичанъ за ихъ своеобразное исполненіе «Мейстерзингеровъ» Вагнера, но зато и восхитился *красотой тѣла*, которой, по его словамъ, такъ недостаетъ его милымъ соотечественникамъ.

Такъ какъ большинство оперныхъ театровъ лѣтомъ закрываются, то и фонтанъ «новыхъ» оперъ въ этотъ сезонъ изсыкаетъ; послѣдними новинками были: «Стелла» де-Нардиса (Chieti), «Камень красоты»



КРИТИКА И ОТЗЫВЫ.

С. Г. Рыбаковъ. Музыка и пѣсни уральскихъ мусульманъ. Съ очеркомъ ихъ быта. Спб. 1897. 8 д. VIII + 230 стр. + 1 карта. Цѣна 3 руб. (Записки Имп. академіи наукъ. По истор.-филол. отд. т. II. № 2).

Трудъ г. Рыбакова, появившійся въ декабрѣ прошлаго года, безъ сомнѣнія долженъ считаться однимъ изъ серьезнѣйшихъ и крупнѣйшихъ изданій по музыкѣ, появившихся за послѣднее время на русскомъ языкѣ, и однимъ изъ наиболѣе солидныхъ и важныхъ въ отрасли пѣсеннаго творчества нашихъ инородцевъ; въ послѣднемъ отношеніи я не могу даже подыскать ему равнаго, такъ какъ труды г. Мошкова, собиравшаго и изслѣдовавшаго татарскіе напѣвы, далеко не отличаются такой полнотою и разносторонностью. Несмотря на то, что районъ разслѣдованія музыкальной (вѣрнѣе художественной) способности и продуктивности среди нашихъ инородцевъ, въ данномъ случаѣ, не былъ слишкомъ обширнымъ (г. Рыбаковъ обратилъ особенное вниманіе на менѣе обслѣдованную до сихъ поръ область *башкирскихъ* напѣвовъ и уже по необходимости присовокупилъ образцы пѣсеннаго творчества татаръ и некрупной отдѣлы пѣсенъ, встрѣченныхъ имъ у теп

тярей), но зато собранный имъ матеріалъ оказался чрезвычайно обширнымъ и перво-степенной важности, по своему богатству и разнообразію. Въ небольшой библиографической замѣткѣ нельзя сдѣлать подробной оцѣнки этого прекраснаго труда, поэтому ограничиваюсь лишь краткимъ указаніемъ собственно содержанія этого изданія, подобнаго которому, повторяю, трудно сыскать въ нашей молодой литературѣ по музыкѣ. Напомню здѣсь же, что нѣкоторые отрывки изъ этого обширнаго труда печатались въ періодическихъ изданіяхъ (а статья о «Кураѣ» въ нашемъ изданіи) и что съ нѣкоторыми изъ нихъ мы въ свое время уже познакомили читателей.

Какъ я уже сказалъ, г. Рыбаковъ собралъ (въ свои поѣздки по Уфимской и Оренбургской губ. въ 1893 и 94 г.) данныя о характерѣ музыкальнаго творчества и образцы пѣсеннаго и сказочнаго искусства инородцевъ Урала: татаръ, башкиръ и тептярей (немногочисленная народность, исповѣдующая исламъ, родственная башкирамъ, боѣле ихъ бѣдная въ физическомъ и нравственномъ отношеніяхъ; «тептярь»

по татарски значить «бродяга»), а также бакалинцев (Нагайбаковъ), крещеныхъ татаръ Белебеевскаго уѣзда Уфимской губ. Трудъ г. Рыбакова раздѣленъ имъ на три отдѣла, изъ которыхъ каждый самъ по себѣ имѣетъ свое значеніе—1) историко-этнографическое (очеркъ быта и современнаго состоянія инородцевъ Урала), 2) музыкальное, отчасти филологическое, собственно сборникъ пѣсень названныхъ 4-хъ народностей, и 3) этнографическо-литературное (пѣвцы и музыканты—въ очеркахъ путешествія).

Для насъ наибольшее значеніе имѣетъ *второй* изъ этихъ отдѣловъ, въ которомъ г. Рыбаковъ приводитъ массу образцовъ инструментальныхъ мелодій и пѣсень этихъ народностей (каждая разсматривается и характеризуется авторомъ отдѣльно) и изслѣдуетъ ихъ. Всѣ эти народности, какъ мы видимъ, обладаютъ инструментальной музыкой и народными напѣвами. Индивидуальнѣе всего башкиры—наиболѣе любимыя г. Рыбаковымъ инородцы—онъ и относится къ нимъ съ особенной симпатіей;—у нихъ имѣется и свой характерный для нихъ инструментъ *курай*, тогда какъ татары почти исключительно довольствуются заимствованными отъ русскихъ скрипкой, балалайкой и гармоникой, какъ и тептяри и бакалинцы; у послѣднихъ, впрочемъ, авторъ нашелъ еще *сыбузгу* (чибузга)—кстати о послѣдней: меня удивляетъ, что чибузга не встрѣтилась г. Рыбакову у природныхъ башкиръ, тогда какъ уже по указанію С. Т. Аксакова (природнаго оренбуржца) этотъ инструментъ также составилъ характерную особенность башкиръ?—Всѣ пѣсни (джыръ) можно подраздѣлить на

	<i>протяжная</i>	и	<i>скорая</i>
у татаръ	узункуй		такмак
у башкиръ	куйлай		жиньль-куй
у тептярей	{ муныкуп	{	такмак
	{ узункуй	{	кыскак

Эти простѣйшіе классы у отдѣльныхъ народностей г. Рыбаковъ раздѣляетъ на разные виды по строенію (у татаръ: про-

стыя и сложныя, послѣднія изъ 2-хъ частей: собственно пѣсня—узункуй—и припѣвъ—такмак, въ болѣе скоромъ темпѣ) или характеру (у башкиръ: пѣсни въ честь героевъ и т. п., описательныя, звукоподражательныя, плясовыя; любопытно, что и героическіе напѣвы встрѣчаются даже между *инструментальными* мелодіями). Кромѣ того, у каждой народности встрѣчаются пѣсни (какъ и инструменты, и произведенія народнаго эпоса) заимствованныя ими отъ русскихъ, но передѣланныя сообразно съ характеромъ народности. Лишь немногія изъ пѣсень составляютъ достояніе *общее* этимъ народностямъ, какъ, напр., прекрасныя «тафельская» пѣсня, встрѣчаемая также у башкировъ и тептярей и распѣваемая даже русскими на слова Лермонтова «Хасбулатъ удалой, Вѣдна сакля твоя»... Но изъ всѣхъ вариантовъ пѣсни (№№ 26, 66, 67, 159 и 179) цѣльнымъ и художественнымъ кажется мнѣ первый—татарскій (№ 26). Вообще значительное число приводимыхъ г. Рыбаковымъ пѣсень и инструментальныхъ мелодій поражаютъ своей свѣжестью, дѣйствительно своеобразной красотой и даже задушевностью, грустью (какъ только-что названная—тафельская). Это и не мудрено. Пѣсенники чрезвычайно распространены среди этихъ татарскихъ народностей, въ особенности среди башкиръ. Здѣсь почти всегда пѣсенникъ (онъ же въ большинствѣ случаевъ и игрокъ) соединяетъ въ себѣ даръ поэта и композитора. Пѣсни создаются легко, постоянно; каждое событіе, поэтическое созерцаніе природы и т. п., вѣроятно, сейчасъ же вызываютъ въ такихъ татарскихъ «Леляхъ» новую пѣсню, стихъ, мелодію. Съ одной стороны, это не такъ трудно, какъ въ русскихъ народныхъ пѣсняхъ, гдѣ текстъ сростается съ напѣвомъ и въ такомъ видѣ (лишь съ известными вариантами) передается изъ рода въ родъ;—въ татарскихъ пѣсняхъ текстъ не сростается съ мелодіей, они каждый самъ по себѣ независимы и даже въ музыкаль-

номъ отношеніи сохраненіе мелодіи съ припѣвомъ необязательны; исключенія встрѣчаются рѣдко. Въ большинствѣ случаевъ въ пѣсняхъ важны рѣмы, а о согласованіи содержанія пѣсни (часто очень короткихъ и состоящихъ изъ строфъ въ 2 стиха) съ напѣвомъ не можетъ быть и рѣчи. Вотъ первый попавшійся примѣръ (пѣсня № 35, стр. 79), въ переводѣ:

1. Утромъ и вечеромъ ты поли-
ваешь водой:

Есть ли въ твоёмъ саду цвѣты?

Притѣво

{ Асламчей музыканты
Уѣдутъ съ шумомъ.

2. Когда здоровъ, пѣсни най-
дутся,

Такіе люди, какъ ты, едва ли
найдутся.

Притѣво

Асламчей... и т. д.

(Нерѣдко даже татары начинаютъ свои пѣсни простымъ наборомъ словъ). Съ другой стороны, какъ замѣтилъ г. Рыбаковъ у башкировъ, пѣсни мѣняются съ каждымъ новымъ поколѣніемъ, которое не заботится о сохраненіи старыхъ пѣсень. Несмотря на это, какъ несмотря и на постепенное вліяніе русскихъ, во многихъ пѣсняхъ сохраняется своеобразный аромать ихъ дикости, мечтательности и задушевности. Съ научной стороны важно констатировать въ этихъ пѣсняхъ основу т. н. китайской (восточной) пятитоновой гаммы, замѣтно сказывающейся еще во многихъ приводимыхъ г. Рыбаковымъ образцахъ. И въ этомъ отношеніи трудъ г. Рыбакова даетъ обширный и важный матеріалъ.

Третій отдѣлъ—отдѣльные характеристики музыкантовъ и пѣсенниковъ, отъ которыхъ автору удалось слышать и записать пѣсни, заключается въ очеркахъ путешествія, которые, кромѣ этнографическаго, положительно имѣютъ еще интересъ литературный. Здѣсь мы знакомимся съ отдѣльными фактами, сценами и личностями, встрѣченными Рыбаковымъ на

пути и описанныхъ имъ съ такимъ талантомъ, съ такой теплой симпатіей и любовью къ этимъ инородцамъ, часто даже съ увлеченіемъ, что эти очерки могутъ доставить удовольствіе и читателю-неспециалисту (этнографу и музыканту). Г. Рыбаковъ предчувствовалъ, что инородцамъ присущи лучшія человѣческія ощущенія, что въ ихъ тѣлѣ живетъ душа, чуткая къ красотамъ природы ихъ, а потому и воспѣвающая ихъ и живыя существа ея населяющія,—и онъ не ошибся въ этомъ. Авторъ нашель, и съ избыткомъ, то, что онъ искалъ. Онъ также восхищается своими башкирами, ихъ степью, ихъ горами, какъ нѣкогда восхищался ими творецъ «Дѣтей Багрова—внука». И я долженъ признаться, что, читая книгу С. Л. Рыбакова, я восхищался этими отживающими народностями такъ же, какъ въ свое время вчивалъ аромать башкирскихъ степей, увлекаясь поэмой Аксакова.

Путешествія, статьи и изданія г. Рыбакова уже приносятъ плоды, какъ можно было судить по его лекціямъ—концертамъ (нынѣшней весны), посвященнымъ пѣсенному творчеству этихъ инородцевъ: они возбудили интересъ въ нашемъ обществѣ къ этимъ далекимъ народностямъ. Значить—сѣмя оказалось доброе и плодородное.

Необходимо еще отмѣтить рѣдкій фактъ: академическое изданіе книги, посвященной музыкѣ. Самое изданіе обставлено съ примѣрной тщательностью и заключается въ себѣ немаловажныя прибавленія, которыя еще увеличиваютъ значеніе книги: 1) Таблица скорости напѣвовъ по метроному, 2) Азіатскій музыкальный журналъ, издававшійся въ Астрахани, Ив. Добровольскимъ, въ 1816—1818 гг. (это одинъ изъ самыхъ первыхъ русскихъ музыкальных журналовъ, а потому перепечатка его—какъ чрезвычайно большой библиографической рѣдкости—достоинна особаго вниманія); 3) Указатель литературы инородческихъ пѣсень и 4) Карто-

Уфимской и Оренбургских губ. съ маршрутомъ путешествій автора.

Въ литературѣ по художественному творчеству нашихъ инородцевъ книга г. Рыбакова займетъ одно изъ важнѣйшихъ мѣстъ.

Ник. Ф.

Композиціи для хора *).

Продолжая свой краткій очеркъ о композиціяхъ для хора, упомянемъ прежде всего о хорахъ Гречанинова (о двухъ изъ нихъ я уже писалъ въ № 3 Русск. Муз. Газеты).

4 хора а capella сочин. А. Гречанинова. Ор. 4. Партитура, 75 к. (Бѣляевъ, Лейпцигъ).

1) «Въ заревѣ огнистомъ». Слова Сурикова. Изящная и не особенно трудная вещица. Очень интересна въ гармоническомъ отношеніи (G-dur, Es-dur, G-dur, C-dur, a moll и G-dur). Прекрасно передаетъ слова текста. «Звукъ свирѣли стройный льется» передается 2-мя сопрано, 2-мя альтами и 2-мя тенорами pp, что благодаря мелодіи первыхъ сопранъ сильно напоминаетъ издали доносящаяся звуки свирѣли. Замѣчательно просто, но и красиво, въ то же время, заключеніе.

2) «На зарѣ» — слова С. Надсона. Очень красивая вещь и благодарная для нюансировки. Трудна для ученическихъ хоровъ и интересна для хоровыхъ обществъ.

3) «За рѣченькой яръ хмѣль» — слова Мея. Вещица обработана въ народномъ духѣ и очень удачно. Тонъ D-dur остается все время, не отклоняясь въ другіе лады, какъ и подобаетъ народной пѣснѣ. Удобна и для ученическихъ хоровъ, и для хоровыхъ обществъ, особенно для тѣхъ изъ нихъ, коимъ дорога русская народная пѣсня.

4) «Надъ неприступной крутизной» слова А. Толстого. Хоръ этотъ настоящій кладъ для хоровыхъ обществъ. Написанный широкой и мощной кистью худож-

ника пейзажъ этотъ—дивно красивъ. Замѣчательно красивое голосоведеніе, прекрасная гармонизація и сила впечатлѣній его замѣчательны. Какъ сильно передается впечатлѣніе ледяного холода басами; какъ разыгралась вьюга и мятель въ большомъ crescendo при словахъ «Тамъ ночь, тамъ снѣгъ; тамъ арагъ веселья сѣдой морозъ играетъ вьюгой и мятелью, ярься уста прикнулъ къ ущелью и воетъ въ ихъ гранитный рогъ». Послѣ c-moll и G-dur, мимоходомъ захваченнаго, сильно и ярко звучатъ свѣтлый C-dur сначала въ однихъ женскихъ голосахъ, потомъ постепенно сливаясь съ примыкающими къ женскимъ голосамъ тенорами и басами (въ словахъ: «Но здѣсь благоухаетъ розы и т. д.). Пройдя черезъ нѣсколько ладовъ, мелодія оканчивается въ C-dur, успокаивая такимъ окончаніемъ слушателя послѣ бурнаго C-moll (при описаніи мороза и вьюги). Позволимъ себѣ отъ души пожелать, чтобы талантливый композиторъ подарилъ нашу хоровую и сравнительно бѣдную литературу новыми произведеніями, за которыя такъ благодарны ему всѣ любители хороваго пѣнія.

Два хора для женскихъ или дѣтскихъ голосовъ съ сопровожденіемъ фортепiano. Соч. 24. А. Копылова. Партитура 75 к.

(Бѣляевъ, Лейпцигъ). Довольно легкія хоряки для 2-хъ сопранъ и альты. Первый «Горныя вершины», второй «Сосна». Удобны для ученическихъ хоровъ.

Шесть хоровъ музыка Бларамберга. Изданіе В. Бессель и К^о. Три тетради, стоющія (вмѣстѣ съ партитурой и голоса) по 1 р. 50 к. Голоса отдѣльно по 30 к. за листъ.

Нельзя прежде всего не похвалить на крайнюю дороговизну этого изданія, что особенно рѣзко выдѣляется при сравненіи съ изданіями г. Бѣлева. Изъ хоровъ заслуживаютъ вниманія № 2 «Острою сѣкирою» (слова А. Толстого)—для смѣшаннаго хора. Красивая вещица, доступная и ученическимъ хорамъ. № 4 «Даруетъ небо челоуѣку» (слова Пушкина) для 3-хъ

*.) Продолженіе, см. № 3, мартъ.

женскихъ голосовъ. Выдержанъ восточный колоритъ; № 3 «Свѣтитъ солнышко», слова Кольцова. Написанъ въ народномъ стилѣ и очень красиво. Доступенъ скорѣе для хоровыхъ обществъ, которыя съ удовольствіемъ поработаютъ надъ этой вещицей, являющейся достойнымъ товарищемъ для написанныхъ въ народномъ же стилѣ двухъ вещицъ А. Гречанинова, о которыхъ я говорилъ выше. № 6. «Спи, мое дитя» для 4-хъ мужскихъ голосовъ. Красивый хоръ, по нѣсколько однообразный. Всѣ 6 хоровъ Вларамберга а capella (piano ad lib).

«Думскій кружокъ». 3 выпуска по 1 р. каждый. Изданіе П. Юргенсона.

Сборники эти представляютъ репертуаръ кружка любителей хороваго пѣнія въ Петербургѣ. Каждый выпускъ заключаетъ въ себѣ 9 вещицъ а capella и одинъ съ сопровожденіемъ фортепiano. Всѣ пьесы для 4-хъ голоснаго мужского хора. Въ нихъ можно найти русскія народныя пѣсни («Ты взойди, солнце красное» въ переложеніяхъ Римскаго-Корсакова и Мусоргскаго, «У воротъ, воротъ» — Мусоргскаго, «Ужъ ты, воля моя» — его же, «Скажи, дѣвица милая» — его же, «Не бѣлы снѣги» Щиглева, «Эй, ухнемъ» изъ сборника М. А. Балакирева, «Эхъ, да разгуляйся» Тюменева (въ народномъ стилѣ); изъ пѣсенъ славянъ помѣщены «Сербская пѣсня» (переложеніе изъ сборника Лужичара) «Боже муй» (изъ стариннаго чешскаго сборника), «Галицкая народная пѣсня» и т. д. Хоровыя сочиненія Листа, Шуберта, Мейербера, Абта, Венделя, Пацуса и т. д. очень изящны и сравнительно легки. «Хоръ заключенныхъ» изъ Фиделіо Бетховена и «Хоръ матросовъ» изъ «Моряка-скитальца» — Вагнера помѣщены съ сопровожденіемъ фортепiano. Всѣ народныя пѣсни помѣщены въ этихъ сборникахъ въ лучшихъ переложеніяхъ нашихъ талантливыхъ композиторовъ. Переводныя вещицы выбраны со вкусомъ и, что очень рѣдко въ изданіяхъ переводныхъ хоровъ, — съ

хорошими литературными переводами текста. Каждый номеръ представляетъ благодарный матеріалъ для разучиванія и отдѣлки. Къ сожалѣнію, у насъ очень мало любителей пѣнія однимъ мужскимъ хоромъ. Сборники заслуживаютъ распространенія и въ учебныхъ заведеніяхъ.

Лаубъ. 10 пѣсенъ на слова изъ «Задуманнаго слова». Изданіе П. Юргенсона. Ц. 1 р.

Всѣ пѣсенки могутъ исполняться однимъ, двумя или тремя голосами. Предназначены онѣ для маленькихъ дѣтей и очень нравятся ученикамъ младшихъ классовъ. Нельзя не обратить вниманіе на это прекрасное изданіе. Въ большинствѣ случаевъ каждая изъ помѣщенныхъ въ сборникѣ пѣсокъ очень мила и проста для разучиванія съ дѣтьми. Нѣкоторыя изъ пѣсенокъ нѣсколько напоминаютъ солдатское пѣніе (припѣвъ въ «Летѣли двѣ птички», «Пѣвцы» и т. д.), но съ психологической стороны это вполне вѣрно, такъ какъ ребенокъ, слушая пѣніе проходящихъ солдатъ, часто улавливаетъ чуждыя незамысловатыя мотивы. Изящны «Пѣсня вокругъ елки», Колыбельная пѣсенка», «Первый цвѣтокъ», и т. д.

Съ юморомъ написанъ хоръ о собираніи «Грибомъ боровикомъ, что надъ всеми грибами полковникъ» — своей вѣрной арміи. Написанный въ формѣ марша — онъ очень смѣшитъ дѣтей и доставляетъ имъ истинное удовольствіе. Сравнительно легкій аккомпаниментъ дѣлаетъ это изданіе особенно пригоднымъ для ученическихъ хоровъ (младшіе классы).

Сборникъ украинскихъ писенъ для хору уложилъ А. Н. Артемовскій. 3 выпуска по 10 пѣсенъ въ каждомъ. Цѣна по 50 к. Изданіе Л. Пдзиковскаго. Кіевъ.

Эти сборники не представляютъ ничего выдающагося для любителя народной пѣсни, ни по своей гармонизаціи (сходной съ гармонизаціей церковныхъ мелодій, такъ распространенныхъ въ наше время композиторами, невѣдомыми міру!), ни выборами мелодій, среди которыхъ попадаются такіе «романсы», какъ напримѣръ: «Вхаль

казакъ за Дунай», «Віють витры», «Украина моя мыла» и т. д. Въ голосоведеніи преобладають (цѣлыми строчками) параллельныя терціи. Благодаря отсутствію техническихъ трудностей и дешевизнѣ, доступны для ученическихъ хоровъ (регентамъ придется переключать для дѣтскаго или смѣшаннаго хора въ такомъ случаѣ эти пѣсни).

М. Лисенко. Украински обрядови пѣсни у чотырехъ сборкахъ. Уложены для мѣшаннаго хору. (Ц. 50 к. + 50 к. + 20 к. + 50 к.).

Крайне интересное изданіе для хоровыхъ обществъ и ученическихъ хоровъ. Въ первыхъ двухъ выпускахъ помѣщены «Веснянки», въ 3-мъ «Купальска справа» и въ 4-мъ «Колядки и щедривки». Нельзя не пожелать самага широкаго распространенія этого прекраснаго изданія, которое любителямъ народной пѣсни доставитъ большое удовольствіе.

Его же. Шестъ сборниковъ пѣсень для хора. (По 50 к.) представляетъ крайне интересное изданіе. О нихъ я писалъ въ одномъ изъ своихъ писемъ въ редакцію «Рус. Муз. Газеты».

Для заключенія нынѣшняго обзора композицій для хора, остановлюсь на крайне курьезномъ сборникѣ, изданномъ у насъ въ Нижнемъ (а теперь, кажется, и Беселемъ въ Петербургѣ). Я имѣлъ въ виду сборникъ г. Попова, заглавіе котораго считаю не лишнимъ выписать.

«Сборникъ 77 пѣсень на два голоса для класснаго пѣнія учебныхъ заведеній патриотическихъ, историческихъ, военныхъ народныхъ русскихъ и малороссійскихъ, а также и другихъ пѣсень и хоровъ изъ оперъ, положенныхъ на два голоса. Составилъ П. Поповъ». Прежде всего не можемъ понять, въ какомъ учебномъ заведеніи возможно пѣть такіа прелести: «Языка даръ далъ намъ Богъ нашъ, онъ владѣть громомъ, кто же вырветъ Вожій даръ тотъ передъ смертью съ гробомъ», или: «Если также вдругъ надъ нами

грозно буря взвѣется, скала треснетъ, дубъ гдѣ сломить, земля распадется» и т. д. (№ 9). «Запоемъ мы прытко, хватко, прожитье-бытье солдатско» (№ 15). «Ужъ какъ хочешь браить, хоть тресни, такъ не спѣть тебѣ французъ» (?) «Пѣсни золотыа, удалыа, не нѣмецкіа!» (Еще был!) (№ 16); у казаковъ «на шапкахъ тумакы и живутъ богато» (№ 17) или пошлая серенада «Закинувъ плащъ» и т. д. Пришлось бы выписать почти половину сборника и тогда не перечислить бы всѣхъ прелестей, заключающихся въ его текстѣ. Голосоведеніе самое примитивное и часто представляетъ просто партіи дискантовъ и альтовъ изъ 4-хъ голосныхъ переложеній. Цѣна (40 копѣекъ за 77 пѣсень) можетъ привлечь довѣрчивость покупателей, почему мы и считаемъ долгомъ предостеречь ихъ отъ напрасной траты.

К. Н.

В. В. Березовскій. «Русская музыка». Критико-историческій очеркъ. С.-Петербургъ. 1898. 8 д. 524 стр. Ц. 1 р. 90 к.

Книга г. Березовскаго слишкомъ толста и въ этомъ — ея серьезный недостатокъ; ибо бываетъ толщина здоровая, нормально вызванная заботливой и внимательной обработкой слишкомъ широкаго содержанія, и толщина ненормальная — болѣзненная, водяночная припухлость. Книга г. Березовскаго больна водянкой. Пустословію отведено въ ней почетное мѣсто и, изъ 500 страницъ ея объема, страницъ 400 занято подробными пересказами всѣмъ извѣстныхъ оперныхъ либретто («Жизнь за Царя», «Русланъ», «Русалка», «Демонъ», «Онѣгинъ» и пр.), наряду съ біографическими очерками, составленными преимущественно, по Стасову. Сопровождающія этотъ ассортиментъ либретто и біографій, разужденія критическаго пошиба проводятъ твердую (и неоспоримую) мысль, что въ Россіи имѣется собственная національная музыка и притомъ — музыка хорошая или плохая. Последней, кажется, больше... Среди разсужденій попадаются изрѣдка удачныя

взгляды, но ограниченное количество их образуетъ вмѣстѣ съ остальными словами 500 страницъ растворъ, слишкомъ слабый и лишенный какой бы то ни было силы. Въ стремленіи всѣми средствами удлинить свой трудъ, авторъ съ вѣтренно-юношескимъ удовольствіемъ налѣпляетъ марки собственной учености на тѣ или иные мѣста. Такъ, мы узнаемъ, что индійскіе цыгане, плясавшіе во 2-мъ актѣ «Млады», были *паріями*, а фамилію творца «Мертвыхъ Душъ» слѣдуетъ произносить не иначе, какъ «Гоголь-Яновскій». Все это длинно и страшно длинно, какъ дневникъ человѣка, старательно заносащаго на бумагу мысли и факты, прочтенные накануне, безъ малѣйшей заботы о соответствіи вчерашней мысли съ сегодняшней. Трудъ г. Березовскаго названъ *критико-историческимъ очеркомъ* на обложкѣ и *конспектомъ*—въ предисловіи, и хотя характеръ книги не позволяетъ упрекнуть послѣднее названіе въ излишней скромности, но несравненно правильнѣе было бы обозначить ея содержаніе словами: «приблизительно точный инвентарь русской музыкальной литературы»; ибо, какъ конспектъ, сочиненіе грѣшитъ излишествомъ критическихъ рекомендацій (см., напр., изложеніе «Бориса» Мусоргскаго, гдѣ указанія на «поразительное безвкусіе» и «безобразіе до смѣшнаго» начертали съ непреложностью «мани-факель-фаресь»), и богатствомъ разнообразныхъ недостатковъ иного вида. Приведемъ коротенькій, поверхностно и наскоро сдѣланный списокъ послѣднихъ. Разсѣянность, заставляющая автора забывать предыдущую страницу, — примѣръ: унисонный хоръ «Богиня Лада» (въ оп. *Млада* Р.-Корсакова) въ музыкальномъ отношеніи «одинъ изъ лучшихъ нумеровъ оперы» (стр. 213); апоэозъ оперы «мало оригиналенъ и опера достойна лучшаго конца» (стр. 219). Необходимо замѣтить для лицъ незнакомыхъ съ *Младой*, что апоэозомъ оперы является тотъ же хоръ *богини Лады*, только

въ болѣе пышномъ и торжественномъ изложеніи. 2) Бѣсъ глубокомыслия, наталкивающая автора на ни къ чему не служащія комбинаціи словъ: — «музыка *Млады* разработана *строго-научно*, въ смыслѣ соответствія духу эпохи или колориту мѣстности и времени» (стр. 219). 3) Шаловливая беззаботность относительно русской литературы: — для своей первой оперы Корсаковъ взялъ сюжетомъ драму *Мея Царская Невѣста* (*sic*) и назвалъ ее *Псковитяжкой* (стр. 176). Склонность къ фантастическимъ напраслинамъ: — партіи гудочниковъ («Игорь») написаны «большей частью обыкновеннымъ говоромъ, т. е. не нотированы, подобно роли (*parlé*) русалочки въ «Русалкѣ» (стр. 163); Игорь дѣлаетъ въ своей аріи удареніе «ни сна, ни отдыха» (стр. 165). 5) Слишкомъ вольныя отступленія отъ подлинника, излагаемаго собственными словами: «Садко (окончаніе 2-й картины) въ глубокомъ раздумьи остается одинъ на берегу озера» (стр. 232); во 2-мъ актѣ «Снѣгурочки» появляется *жена царя Берендея*, Прекрасная Елена (стр. 202); въ 1-мъ актѣ той же оперы послѣ аріетты Снѣгурочки «входятъ дѣвушки съ парнями и любовно ссорятся между собой» (стр. 200). 6) Недостатокъ безъ названія:—*антрактъ къ 4-му д.* («Русланъ»), въ *major-minor'н* (?), представляетъ знаменитый *маршъ Черномора* (*sic*); «4-ое дѣйствіе («Русланъ») открывается балетомъ, музыка котораго характерна по восточной капризности и чудесности, — ея первую тему составляетъ мелодія одной турецкой пѣсни, гармонизованной въ ритмѣ $\frac{6}{8}$; прелестный *хорикъ усыпленія* и финальный *маршъ* оканчиваютъ 4-е дѣйствіе; финальный квартетъ 3-го акта поютъ Русланъ, Ратмиръ, Горислава и Фарлафъ» (стр. 74—76)... Закроемъ книжку и пожелаемъ ей скорѣе попасть въ ученическія читальни и бібліотеки, гдѣ ей указано мѣсто недавнимъ допущеніемъ подобной же «перловой» работы г. Баскина, «Чайковскій». Въ случаѣ

2-го изданія, совѣтуемъ автору выбросить всю 1-ую главу, лукаво продиктованную вышеупомянутымъ бѣсомъ глубокомыслія, и—кромѣ того—свести болѣе короткое знакомство хотя бы съ Гликинскимъ «Русланомъ».

М.

Н. Дмитріевъ. Императорская оперная сцена въ Москвѣ. 1898 г. Москва, въ 16 д., 128 стр.

Рядъ статей, напечатанныхъ въ фельетонахъ «Московскихъ вѣдомостей», авторъ издалъ отдѣльной книжечкой и хорошо сдѣлалъ. Во-первыхъ, «Моск. вѣд.» многіе, конечно, не читаютъ, а не прочитать любителю музыки о томъ, что трактуется статьями г. Дмитріева, прямо-таки грѣшно; во-вторыхъ, статьи, сконцентрированные въ одной книжечкѣ производятъ большее впечатлѣніе, чѣмъ при чтеніи въ отдѣльныхъ фельетонахъ газеты. Книжечка г-на Дмитріева представляетъ собою горячій, страстный протестъ противъ рутинъ, свившей себѣ прочное гнѣздо въ Московскомъ Большомъ театрѣ. Русскія оперы игнорируются, нѣкоторые композиторы такъ, надо полагать, и не попадутъ на сцену Большого театра, а попавшіе не могутъ быть удовлетворены, такъ какъ постановка двухъ, а то и одной изъ ихъ оперъ не представляетъ для нихъ ничего пріятнаго. Съ одной стороны, привязанность къ той или иной оперѣ ведетъ къ «заигрыванію» ихъ, съ другой же—композиторъ ничѣмъ не огражденъ отъ самыхъ неожиданныхъ и грустныхъ явленій: темпы берутся произвольные, указанія композитора какъ бы необязательны для г. дирижера (г. Альтани), обстановка такихъ шедевровъ, какъ «Игорь», самая скромная, а рядомъ «Мелюзина», «Сверчки» (балетъ) и т. д. пользуются ничѣмъ необъяснимой заботливостью постановки. Такія силы, какъ г. г. Антоновичъ, Преображенскій и г-жи Александровичъ, Цвѣткова и т. д. уходятъ со сцены, а оставшіеся подчинены традиціямъ (часто идущимъ во вредъ оперѣ) или хотя бы г-на дирижера (стр. 88 и 89).

Бѣдное русское искусство,—такъ и чудится при чтеніи каждой страницы труда г-на Дмитріева,—какъ бы спрашиваетъ г-на Альтани и «театральную контору»: за что, отцы оперной постановки, вы меня гоните въ дверь изъ «русского» національнаго театра?

Авторъ заканчиваетъ книжку пожеланіемъ успѣха завѣдующему опернымъ театромъ г-ну Погожеву. Пожелаемъ и мы силъ и умѣнья очистить русскую сцену отъ рутинъ и культивировать русскую, главнымъ образомъ, оперу. Стыдно русской публикѣ: она только въ послѣднее время начинаетъ сознавать силу роднаго искусства и своимъ vox populi заставила-таки поставить «Игора»... давно бы ей надо догадаться, а не ждать отъ людей, коимъ русская музыка не по плечу, когда они будутъ ставить оперы нашихъ гениевъ музыкальныхъ. Какъ ни какъ, а публика идетъ впередъ и скоро, кажется, будетъ, вопреки здравому смыслу, не «театръ—школа народа», а «народъ—школа театру». Цѣна брошюры не велика (30 к.), и каждый, прочитавшій ее, не пожалѣетъ потраченнаго на чтеніе времени.

К. Н.

О. и А. Гла—вы. Л. Г. Яковлевъ. Новые лавры въ вѣнкѣ художника. Спб. 1898 г. въ 8 д. 23 стр. ц. 25 к.

Являясь продолженіемъ или, вѣрнѣе, добавленіемъ къ книжечкѣ тѣхъ же авторовъ: «Л. Г. Яковлевъ.—Мысли и впечатлѣнія изъ области изящнаго», данная брошюра не представляетъ интереса, какъ отдѣльное изданіе. Не читая предыдущей работы, мы не можемъ сказать о ея значеніи и о значеніи данной брошюры, какъ добавленія къ той. Можетъ быть, какое-либо значеніе вмѣстѣ онѣ и имѣютъ, хотя, судя по добавленію, значеніе это врядъ ли значительно. Брошюра представляетъ горячій панегирикъ талантливому премьеру Императорской оперы. Буквально каждая ея страница пересыпана горячими похвалами артисту. Похвалы эти вполне заслужены и справедливы, но значенія брошюры мы

не понимаемъ. Каждый, слышавшій талантливаго артиста, и самъ, безъ помощи брошюры, знаетъ, что Л. Г. Яковлевъ и пѣвецъ, и артистъ хорошій, что голосъ его «человѣчскій» (стр. 7), и что онъ выше многихъ «пломбированныхъ» (стр. 12) знаменитостей. Въ такомъ случаѣ, зачѣмъ же говорить о томъ, что можно видѣть и слышать въ исполненіи г. Яковлевымъ ролей мистера Форда (Виндз. кумушки) и князя Вязминскаго. Самъ г. Яковлевъ въ рекламѣ не нуждается. Нѣсколько отступленій отъ темы и горячая филиппика по адресу итальянскихъ пѣвцовъ значенія брошюрѣ не придаютъ. Такимъ образомъ, приходится констатировать бесполезность данной брошюры при дорогой, сравнительно, ея цѣнѣ къ тому же.

К. Н.

Der Vortrag in der Musik am Ende des 19 Jahrhunderts. Von Franz Kullak. 1898. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leyckart. 8 d. 128 стр. + 2 прил.

Авторъ этой весьма интересной книги разсматриваетъ современное исполненіе, главнымъ образомъ, со стороны *динамическихъ оттѣнковъ* и *тактовой свободы* (иначе не беремъ перевести его «Taktfreiheit»). Для этой цѣли онъ разбираетъ цѣлый рядъ классическихъ произведеній, вѣрнѣе отрывковъ изъ нихъ, показываетъ недостатки современнаго исполненія, протѣствуетъ противъ укореняющейся пошлости въ немъ и указываетъ на то, какъ исполняли или какъ заботились объ исполненіи выдающіеся творцы, мастера и педагоги. Г. Куллакъ тщательно разбираетъ первыя гзданія Бетховена и критически изслѣдуетъ ихъ редакціи и примѣчанія Авт. Шиндлера, стараясь установить подлинность указаній и желаній великаго Лудвига. Дальше онъ переходитъ къ двумъ выдающимся дирижерамъ-исполнителямъ—Бюлову и Вагнеру, оцѣнивая ихъ дѣятельность какъ исполнителей и припоминая характеръ и способы ихъ исполненія тѣхъ или другихъ произведеній. Наконецъ, онъ подвергаетъ анализу

систему динамическихъ оттѣнковъ исполненія извѣстнаго педагога Гуго Римана и пользуясь всѣми прежними выводами, требуетъ и кладетъ въ основу художественнаго исполненія соблюденія динамики и свободы такта. Книга г. Куллака написана горячо и убѣдительно. Въ доказательство онъ приводитъ неистощимый рядъ цитатъ и примѣровъ изъ трактатовъ и произведеній выдающихся музыкальных дѣятелей и художниковъ.

L.

Gesammelte Aufsätze über Hugo Wolf. Mit einem Vorwort von Hermann Bahr. Berlin, Verlag S. Fischer, 1898. 16 d. 98 стр.

Это очень странная брошюра, показывающая, что и нѣмцамъ свойственна черта ломанія стульевъ тамъ, гдѣ оно не слѣдуетъ. Въ Вѣнѣ живетъ молодой композиторъ Гуго Вольфъ, пѣсни котораго, внезапно появившіяся въ значительномъ числѣ, сразу завоевали нѣсколькихъ очень горячихъ поклонниковъ; онъ же написалъ оперу (Der Corregidor), довольно курьезную по сюжету, неимѣвшую особеннаго успѣха. И вдругъ въ Вѣнѣ уже образовалось общество имени молодого музыканта (Hugo Wolf—Verein) и это общество уже успѣло собрать и издать (*первый* сборникъ—значить послѣдуютъ еще и другіе) нѣсколько незначительныхъ статейъ и отзывовъ о романсахъ и оперѣ г. Вольфа! Вотъ ужъ истинно ломаніе стульевъ, котораго и Вагнеръ не дождался такъ скоро, а наши бѣдняки Глинка, Даргомыжскій и Чайковскій не дождутся еще дольше! Правда, что для литературы о Вагнерѣ не хватило бы и тысячи томовъ, а для перепечатки литературы о Вольфѣ на первый случай хватило маленькой брошюры въ 100 страницъ, цѣль которыхъ вполне не понятна, т. к. перепечатанные отзывы о г. Вольфѣ очень незначительны, поверхностными и никакой цѣли имѣть не могутъ. Курьезно, что нѣмцы могутъ себя тѣшить такимъ вздоромъ.

L.

ПЕРІОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ О МУЗЫКѢ.

Вагнеръ и наши репортеры.

Съ легкой руки г. Кюи, призывавшаго въ «Новостяхъ» громы и молніи на главу Вагнера и объявившаго поклонниковъ его крестинами и психопатами, и въ другихъ изданіяхъ нѣтъ - нѣтъ да и проскользнетъ, хотя и не очень храброе, но все же пренебрежительное фырканье по адресу Байрейтскаго колосса. Дескать, мы вовсе не кретины и не психопаты, и мы можемъ обругать его въ наилучшемъ видѣ! Конечно, почему бы и не поширѣть маленькимъ критикамъ (?) съ большой амбиціей въ соотвѣтствующихъ изданіяхъ, — но на страницахъ серьезнаго органа, какимъ бесспорно является «Новое Время», помѣщать отзывы, процѣженные съ высоты величія, о томъ, что не исполнялось — стыдно. Въ отчетѣ о 10-мъ симфоническомъ вечерѣ въ Павловскѣ («Новое время», 19 іюля, № 8042) читаемъ:

«Въ заключеніе исполнены были прощаніе Вотана, волшебный огонь изъ «Валкири» и «венгерскій маршъ» Берліоза.

Первое сочиненіе пора бы было отложить на время; каждый прїѣзжій дирижеръ считаетъ своимъ долгомъ поднести намъ отрывки «Валкирій», слышанныя нами безконечное число разъ. Если еще г. Галкинъ начнетъ постоянно угощать публику этими заигранными произведеніями, нѣтъ ничего удивительнаго, что посѣтители Павловскаго вокзала постараются избѣгнуть подобнаго наслажденія».

За позднимъ временемъ г. Галкинъ, не мало не сумняшеса, выкинулъ Вагнера со сѣмь, исполнивъ лишь маршъ Берліоза къ явному неудовольствію многихъ изъ слушателей, покинувшихъ залъ; въ это время г. репортеръ, безъ сомнѣнія, прелюбопытно катилъ во свояси изготовить рецензію о не дослушанномъ и при сей вѣрной оказіи глубокомысленно брыкнуть по адресу Вагнера и исполненія его произведенія, вовсе не исполнявшагося!.. Какъ наши репортеры не умѣютъ своевременно «затыкать свои фонтаны»!

НЕКРОЛОГЪ.

Ю. К. Арнольдъ. Всего лишь около полтора года тому назадъ (1 ноября 1896 г.) въ Петербургъ справляли 60-ти лѣтній юбилей одного изъ старѣйшихъ русскихъ музыкальных дѣятелей—проф. Юрія Карловича Арнольда (род. 1 ноября 1811 года), и вотъ недавно телеграфъ принесъ извѣстіе о кончинѣ его, послѣдовавшей 7-го іюля въ имѣніи Каракашъ, близъ Симферополя. оплакивая кончину этого достойнаго дѣятеля, свидѣтеля блестящаго расцвѣта русской музыки, не будемъ повторять сказаннаго еще недавно въ его біографическомъ очеркѣ, напечатанномъ у насъ (1896 г., декабрь) по поводу означеннаго юбилея.

Несмотря на свой весьма преклонный возрастъ покойный Ю. К. не оставлялъ самой оживленной дѣятельности. Въ послѣднее время онъ напечаталъ «Теорію постановки голоса по методу старой итальянской школы» и еще недавно (въ мартѣ текущаго года) демонстрировалъ изобрѣтенный имъ «дем-

плификаторъ» — это приспособленный къ фортепіано аппаратъ, при помощи котораго вибрація металлическихъ струнъ фортепіано сливается съ вибраціей деревяннаго резонансоваго дека; получающіеся звуки при этомъ нѣсколько продолжительнѣе, чѣмъ въ рояляхъ обычнаго устройства.

Наиболѣе крупное значеніе покойный проф. Арнольдъ приобрѣлъ своими учеными трудами, въ области греческой и православной церковной музыки; далѣе онъ былъ однимъ изъ первыхъ русскихъ музыкальныхъ теоретиковъ-педагоговъ, однимъ изъ первыхъ русскихъ музыкантовъ, работавшихъ заграницей въ недавнюю блестящую пору вмѣстѣ съ Листомъ. Наконецъ, Ю. К. хорошо былъ знакомъ со многими наиболѣе выдающимися русскими музыкантами (Глинкой, Даргомыжскимъ, Сѣровымъ, Рубинштейномъ и мн. др.), о сношеніяхъ съ которыми онъ оставилъ полныя интереса «Воспоминанія». (1892—93 г.).

Редакторъ-Издатель *Ник. Финдейзенъ.*

Въ виду крайней недостаточности существующихъ въ Россіи, основанныхъ на удовлетворительныхъ началахъ, театралныхъ агенствъ, редакція выходящей въ Одессѣ газеты «Театръ» вызываетъ желающихъ открыть при ней бюро, посвященное посредничеству по различнымъ отраслямъ артистической дѣятельности.

Адресовать заявленія: въ гор. Одессу, Канатная ул., д 8, кв 6, редактору-издателю газеты «Театръ» А. Ф. Федорову.

ПРОЕКАТЬ.

ПРОДАЖА.



НАСТРОЙКА.

ПОЧИНКА.

ФОРТЕПІАННЫЙ
МАГАЗИНЪ И МАСТЕРСКАЯ

К. Шредеръ

Литейный проспектъ, № 52.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

307-8-1

Въ Конторѣ Редакціи «Русской Музыкальной Газеты» (М. Морская, 6, кв. 21) и во всѣхъ книжныхъ и музыкальныхъ магазинахъ продаются слѣдующія книги по музыкѣ.

*Берліозъ, Гекторъ. «Мемуары» (перев. съ франц. ч. I и II. 490 стран. дѣна 1 р. съ перес. 1 р. 25.

Веймаръ, П. П. Очеркъ исторіи оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя» 162 стр. 86. 1—
» Цезарь Антоновичъ Кюи, какъ романистъ. Музык. очеркъ Сиб. 1896. — 30

Глинка, М. И. Забѣтки объ инструментовкѣ. Съ примѣчаніями А. Н. Стрѣва (Общедоступная музыкальная бібліотека) 36 стр. 95, съ пер. — 12
Содержаніе. Тональность и характеръ оркестрныхъ инструментовъ. — Духовые деревянные. — Смычковые инструменты. — Приложение инструментовки къ музыкальному сочиненію.

*Коптяевъ, А. П. Ц. А. Кюи, какъ фортепіанный композиторъ. Музыкально-критическій этюдъ. Спб. 1895. — 60

Курдюмовъ, Ю. В. Классификація гармоническихъ соединеній. Спб. 1896 1. 20

Кюи, Ц. А. Русский романсъ. Очеркъ его развитія. Съ портретомъ автора. Спб. 1896. Въ изящ. папкѣ, 75 к. съ перес. 1. —

*Липаевъ, Ив. Музыка на XVI Всероссийской выставкѣ 1896 г. въ Н.-Новгородѣ Спб. 1896 — 50

*Разумовскій, прот. Дм. Патріаршіе пѣвчіе діаки и поддіаки, и Государевы пѣвчіе діаки, съ портретомъ и факсимиле Разумовскаго, біографич. очеркомъ и спискомъ его печатныхъ трудовъ. Цѣна — 50 к.

Рыбановъ, С. Г. Церковный звонъ въ Россіи. (Значеніе звона у христіанскихъ народовъ; звонъ въ Западной Европѣ; церковный звонъ въ Россіи; историческій очеркъ послѣдняго; одинъ изъ современныхъ представителей искусства звона). Съ портр. прот. Израилева и нотными приложеніями. Спб. 1896, Ц. 40, съ пер.—50

*Стасовъ, В. В. Листъ, Шуманъ и Берліозъ въ Россіи. Спб. 1896. — 50

Стрѣвъ, — Письма Александра Николаевича Стрѣва къ его сестрѣ С. Н. Ду-Тюръ изданныя Ник. Финдейзенъ. 200 стр. Спб. 96, ц. 75 коп. съ перес. 1. —

*Финдейзенъ, Н. Библиографическій указатель музыкальныхъ произведеній и критическихъ статей Ц. А. Кюи. 1894 — 30

* — Музыкальные очерки и эскизы. (Оп. «Фиделио» и ув. «Кориоланъ», Бетховена, — «Садоко» муз. карт. Н. Римскаго-Корсакова. — Оп. «Пиковая Дама», П. Чайковскаго, — «Эдвардъ Григъ» очеркъ) съ нотными примѣрами. 68 стр. 1891 — 50

* — Глинка въ Испаніи и записанные имъ испанскіе народныя мотивы. Съ приложеніемъ 16 нотныхъ записей испанскихъ пѣсенъ съ 4 каррикаурами на путешестве Глинки въ Испанію. А. Н. Степанова Спб. 1896. — 60

— Михайлъ Ивановичъ Глинка. Его жизнь и творческая дѣятельность. Часть I. Родъ М. И. Глинки, его предки, родословная и семья отца. Спб. 1896. (Гл. I. Польскій корень фамиліи Глинокъ. Гл. II. Дворянскій родъ Глинокъ въ Смоленскомъ воеводствѣ Гл. III. Дѣды и бабушка М. И. Глинки. — Ихъ семья. Гл. IV. Женитьба отца. — Его семья и родные. — Новоспасское. — Помѣщичья жизнь. — Приложенія). Къ настоящему изданію приложены: 2 иллюстр. на отдѣльныхъ листахъ и родословное дерево. Ц. 1 р. съ пер. 1. 25

* — Средневѣковые мастерзингеры и одинъ изъ блестящихъ представителей мастерзинганга. Спб. 1897. (съ 6 иллюстр. и прилож. 1 хромолитогр. снимка). Ц. — 40.

* Шуманъ, Робертъ. Изъ записной книжки маэстро Раро, Флорестана и Эйзебиа. Переводъ И. Корзухина, 42 стр. 93. — 35

Чешихинъ, Всеволодъ. Краткія либретто. Содержаніе 100 оперъ современнаго репертуара. 276 стр. 94. Съ пер. 1. 35

— Отголоски оперы и концерта. Забѣтки музыкальнаго литератора (1888—1895 гг.) 255 стр. 96. 1. 50

Яичковъ, Дмитрій. Школьный хоръ. Классное пособіе при обученіи пѣнію, приспособленное для низшихъ и среднихъ учебныхъ заведеній. 96. 2-е изданіе — 30

Лица, выпысывающія перечисленныя здѣсь книги, обозначенныя *звѣздочкой* (*), за пересылку ихъ ничего не платятъ.

Выписка наложеннымъ платежомъ (стоимость книги+17 к. за налогъ платежа) принимается.

СПБургъ. М. Морская, 6, кв. 21. Редакція «Русской Музыкальной Газеты».

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА

ЕЖЕМѢСЯЧНОЕ ИЗДАНИЕ

„РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА“

(СЪ ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ).

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ:

НА 1 ГОДЪ. НА 1/2 ГОДА.

Съ доставкой въ С.-Петербургѣ.	3 р.	—	1 р.	75
Съ пересылкой въ Россіи.	3 „	50	2 „	—
» за границей.	4 „	—	2 „	50

Подписка принимается въ С.-Петербургѣ въ Отдѣленіи Конторы—музыкальномъ магазинѣ **И. Юргенсона** (Б. Морская, 9), а также во всѣхъ книжныхъ и слѣдующихъ музыкальныхъ магазинахъ: **В. Бессель** и **К. М. Васильева**, «Сѣверная Лира» и **К. Леопаса**.

Въ **Москвѣ**: въ отдѣленіи Конторы—въ Музыкальной Торговлѣ **Вас. Бессель** и **Комп. Петровка, 12**.

Въ **Кіевѣ**: въ отдѣленіи Конторы—въ Книжномъ и Музыкальномъ магазинѣ **Леона Идзиковскаго**, Крещатикъ, д. **Попова**.

Отдѣльные №№ газеты можно получать, кромѣ Главной Конторы и отдѣленій ея, въ вышеуказанныхъ музык. магазинахъ въ С.-Петербургѣ и въ Газетной торговлѣ **Кузьмина** въ **Пассажд.**

Объявленія принимаются въ Главной Конторѣ, съ платою по 20 коп. за строку четита въ одинъ столбецъ—позади текста.

За объявленія впередитекста и на обложкѣ, а также за разсылку объявленій—по соглашенію.

За перемѣну адреса городского или иногороднаго подписчика взимается 20 коп., которыя могутъ быть присылаемы почтовыми марками. — При переходѣ городскихъ подписчиковъ въ иногородные доплачиваются 60 коп.—Перемѣна адреса должна быть сообщаема заблаговременно, при чемъ сообщаются старый и новый адреса полностью, съ обозначеніемъ ближайшаго почтового учрежденія, четко написанные.

→ Въ виду того, что въ настоящемъ году «Русская Музыкальная Газета» пересылается гг. подписчикамъ при посредствѣ почтовыхъ трантовъ, при чемъ сдача журнала на почту происходитъ каждый разъ подъ росписку Газетной Экспедиціи:—жалобы на неполученіе какой либо книжки «Р. М. Г.» просятъ присылать немедленно (не позже полученія слѣдующей книжки) исключительно въ Гл. Контору (СПБ. М. Морская, 6, кв. 21), съ обозначеніемъ № адреса и не иначе, какъ съ приложеніемъ удостовѣренія мѣстной почтовой конторы въ томъ, что книга журнала дѣйствительно не была получена той конторой.

Статьи, присылаемыя въ редакцію, должны быть за полною подписью второвъ, съ адресомъ, четко написаны; въ противномъ случаѣ онѣ возвращаются не прочитанъ ными.—Рукописи, признанныя Редакціей неудобными къ печати, хранятся 1/2 года; для возвращенія рукописи слѣдуетъ прилагать почтовые марки соотвѣтственно стоимости ихъ пересылки заказными пакетами.—Гонораръ за принятые статьи назначается по соглашенію.—Статьи, на которыхъ не обозначены условія, считаются безплатными.—Въ случаѣ надобности, статьи могутъ быть Редакціей сокращаемы.

☞ О всѣхъ присылаемыхъ въ Редакцію книгахъ и музыкальныхъ пьесахъ (за исключеніемъ танцевальной музыки) печатаются отзывы или извѣщенія о выходѣ таковыхъ въ свѣтъ. Личныя объясненія на квартирѣ Редактора-издателя—**М. Морская 6, кв. 21**,—по пятницамъ отъ 1 до 3 ч. пополудни.

Редакція и Главная Контора: **С.-Петербургъ, М. Морская, № 6.**

Цѣна сего № 50 коп., съ пересылкой 60 коп.

Столичная Скоропечатня. Гороховая ул., № 12!