

ТЕАТРАЛЬНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВѢСТНИКЪ.

годъ пятый.

№ 28.

17 ЮЛЯ 1860 Г.

Цѣна 10 р. с. въ годъ; съ доставкою на домъ 11 р. с.; иногородные прилагаютъ за пересылку 1 р. 50 к. с.

Подписка принимается: въ Конторѣ журнала въ С. Петербургѣ, при музыкальномъ магазинѣ О. Стелловскаго, поставщика Двора Его Императорскаго Величества, въ Большой Морской, д. Лауферта; въ газетныхъ экзедияхъ. Въ Москвѣ, въ магазинахъ: музыкальномъ Ленгольда, и въ книжномъ Базупова. Желающіе подписаться могутъ получить Вѣстникъ съ № 1-го со всеми приложениями.

Къ № 28-му прилагается: вальсъ „Les bords du Rhin“, соч. Гюнтена.

Содержаніе: Вѣсти отсюда. — Россини (его жизнь и сочиненія) (продолженіе). — Музыкальныя произведенія.

ВѢСТИ ОТСЮДУ.

Къ числу новостей полумузыкальныхъ должно отнести данный въ бенефисъ г. Страуса, въ прошедшую субботу въ Павловскомъ воксалѣ маскарадъ (bal masqué champêtre). Это былъ первый садовый маскарадъ, данный въ С. Петербургѣ. Новость всегда бываетъ привлекательна, и первый лѣтній маскарадъ, сопровождаемый интересной музыкальной программой, привлекъ много публики. Но какъ у насъ обыкновенно мало думаютъ о публикѣ, для которой устроивается какое-либо развлеченіе, то и въ этотъ разъ, разные промахи администраціи желѣзной дороги, и всего болѣе избалованно-капризный бенефициантъ были причиною того, что маскарадъ получилъ нѣсколько батальный характеръ. Такимъ образомъ маскарадъ этотъ во всѣхъ отношеніяхъ былъ новъ и замѣчательнъ вообще, тѣмъ болѣе, что, какъ мы слышали, это былъ первый и послѣдній лѣтній маскарадъ.

Маскарадъ — вѣдь это не болѣе какъ публичная игра взрослыхъ въ жмурки и жаль, очень жаль, что такъ неудачно сгруппировались причины, побудившія играющихъ смѣшать эту мирную игру съ приемами бокса. Расскажемъ подробнѣе:

Когда два или три поѣзда привезли массу публики въ Павловскъ, воксалъ былъ еще запертъ, и внутри находились одни только полотеры; публика посердилась, пождала, но нако-

нецъ терпѣнье лошнуло: сдѣланъ былъ натискъ на двери вокзала, и входъ сдѣлался свободнымъ. Затѣмъ дѣйствіе переходитъ въ садъ:

Г. Страусъ, послѣ нѣсколькихъ сыгранныхъ имъ пьесокъ, чисто музыкальнаго свойства, пожелалъ, чтобы публика проплясала передъ нимъ кадрили на пескѣ, подъ открытымъ небомъ. Разъ ригурнель — пары не становятся. Второй, третій — желающихъ танцевать не оказывается. Эдакіе песаухи подумалъ обожатель кринолиновъ и ушелъ.

Музыканты потащили свои инструменты въ воксалъ; публика вообразила, что кадрили хотятъ играть въ самомъ воксалѣ, усталилась въ пары и ждетъ. Но вдругъ, совершенно неожиданно, вмѣсто оркестра, на эстрадѣ появляются беарнскіе пѣвцы. А какъ подъ пѣніе этихъ господъ, давно уже всѣмъ насоллившее, танцевать кадрили неудобно, то публика и потребовала оркестра.

Пѣвцы, ошканенные на повалъ, благородно ретировались; ихъ мѣсто заступилъ оркестръ, но безъ Страуса, которымъ въ это время, какъ говорятъ, овладѣла какая-то маска и увлекла его, ради таинственнаго муссированія, въ уединенное мѣсто.

Что же это значитъ? подумала публика. Мы пріѣхали на бенефисъ Штрауса; онъ пригласилъ насъ слушать себя, а теперь выставилъ передъ нами какого-то другаго пѣмца — это обидно. Подайте намъ Штрауса закричала тысячестная толпа. Мы заплатили ему деньги и онъ обязанъ потѣшать насъ собственнымъ смычкомъ.

Штраусъ явился; но, вѣроятно, муссированіе маски не было еще приведено къ надлежащему окончанію, потому что бенефициантъ предсталъ передъ публикою во всеоружіи гнѣва и злобы. Публикѣ показалось это еще болѣе оскорбительнымъ. Пары разошлись, за исключеніемъ двухъ или четырехъ, возмѣтившихся отличиться самымъ отчаяннымъ канканомъ. Залъ огласился свистомъ и шиканьемъ. Штраусъ вспорхнулъ и укрылся подъ крылышко той же обольстительной маски.

Началась другая кадрили и опять безъ Штрауса. Такъ вотъ какъ поступаютъ съ нами! заревѣла неистово маскарадная публика. Штрауса сюда, Штрауса! во чтобы ни стало! но Штраусъ уже не показывался.

Тутъ какому-то господину пришла мысль въ голову сдѣлать визитъ бенефицианту въ его квартирѣ, въ томъ же воксалѣ. Мысль эта принята была единодушно и публика, густою массою, повалила къ квартирѣ бенефицианта, которая оказалась запертою. Начали штурмовать; во второй этажъ подставили лѣстницы, и чрезъ нѣсколько минутъ послѣ этой баталіи не осталось въ цѣлости ни дверей, ни оконъ, и предъ глазами наблюдателя представилась картина полного разрушенія. Самъ Штраусъ нанесъ спасеніе въ постыдномъ бѣгствѣ, и, сдѣлавъ умно, разумѣется, а то бы пришлось перенести какую-нибудь несприятность. Русскій человекъ вообще кротокъ и переносчивъ, но когда его выведутъ изъ терпѣнія, то ужъ лучше утекать по добру, по здорову.

Дамы были весьма недовольны тѣмъ, что не нашли въ воксалѣ ни домино, ни масокъ, хотя дирекція публиковала о томъ, что можно будетъ получить и то, и другое.

Изъ-за границы никакихъ интересныхъ новостей нѣтъ.

Говорятъ, что г-жа Тедеско начнетъ свое возвращеніе на оперную сцену въ Парижѣ ролею Фидесы въ «Пророкѣ».

Кромѣ оперы «Трубадура» сестры Маркизио будутъ пѣть еще въ «Моисей», въ роли Синаиды, царицы египетской и Аиан. На дняхъ, на сцену комической оперы поступитъ теппоръ Карре, уже пѣвшій съ успѣхомъ на Лирическомъ театрѣ. Г. Карре, будетъ дебютировать въ шекспировской пьесѣ «Сонъ въ лютную ночь».

Г. Карль Гюго написалъ новую комедію, которую теперь разучиваютъ на театрѣ Водевилья, она произвела большой эффектъ при чтеніи; пьеса пойдетъ въ концѣ текущаго мѣсяца.

О пьесѣ Понсара поговариваютъ, будто она встрѣчаетъ затрудненія со стороны цензуры. Самыя главныя затрудненія находятся въ сценѣ, гдѣ выставлены два контраста, — дама большого свѣта, богатая, и простая женщина, бѣдная. Хотя первая и приходитъ къ послѣдней съ благотворительной цѣлью, но все-таки находить опаснымъ выставить такой рѣзкій контрастъ роскоши и нищеты.

Въ настоящее время комическая опера въ большомъ торжествѣ. Возвращеніе на сцену г-жи Угальдъ и г. Роже привлекаютъ многочисленную публику.

Водевиль давалъ недавно двѣ небольшія пьески, имѣющія литературное достоинство; одна подъ названіемъ «Le très or de Blaise», а другая фантастическая поговорка «Toute seule».

РОССИИ,

ЕГО ЖИЗНЬ И СОЧИНЕНІЯ.

(Продолженіе.)

Третій въ-отвѣственный періодъ россиниевой дѣятельности.

VII.

Россини во Франціи. — Вильгельмъ-Теалъ.

Россини имѣлъ въ Парижѣ многихъ поклонниковъ, имѣлъ и закоренѣлыхъ враговъ. Театръ Итальянской Оперы, имѣлъ

спокойный и мирно преслѣдующій свои цѣли, былъ въ тѣ времена чѣмъ-то въ родѣ Марсова поля, на которомъ съ ожесточеніемъ выступали противники, — одни, геройски сражались за юнаго побѣдителя, другіе, упрямо придерживались завышенной старины, и подымая мечъ во имя Пафизисла. Каждый вечеръ обѣ враждебныя партіи сталкивались въ театрѣ, а самъ директоръ театра, извѣстный Паэръ, показывалъ видъ совершеннаго равнодушія къ этому непримиримому спору.

Хитеръ и опытенъ въ наукѣ лицемѣрія былъ авторъ Гризельды и Агнесы; искусный композиторъ, въ которомъ талантъ доходилъ до гениальности, настоящій музыкантъ междуцарствія, онъ, вмѣстѣ съ Майромъ, занималъ самое почетное мѣсто въ промежуткѣ между Чимарозой и Россини. Нѣмецъ по фамиліи, Паэръ родился однако-же въ Парижѣ; онъ принадлежалъ къ числу тѣхъ тонкихъ и прозорливыхъ людей, для которыхъ талантъ — суцна бездѣлица, если, посредствомъ его, нельзя пускать пыли въ глаза своимъ собратьямъ. Одаренный прекрасной паружностью, искательный въ обществѣ женщинъ, онъ легко добился милостиваго вниманія разныхъ вельможъ. Въ поступкахъ его видѣли были ловкій придворный и потѣшный шутъ. Наполеонъ узналъ его въ добрый часъ, полюбилъ и сдѣлалъ своимъ канцелямейстеромъ. То было золотое время для Паэра, который не преминулъ воспользоваться новымъ званіемъ для распространенія своей славы и для устроенія собственнаго благосостоянія. Впрочемъ, надо отдать ему справедливость — красивый камергерскій мундиръ былъ ему весьма къ лицу; взглядъ его былъ живой, приемы аристократическіе, нога ловко обтянута шелковымъ чулкомъ, и щегольская наружность кавалера нисколько не повредила успѣхамъ маэстро. Ордена какъ-то были у мѣста у него въ петлицѣ; безпрестанныя награды дождемъ лились на его голову; золотыя табакерки съ брилліантовымъ вензелемъ наполняли его коммоды; но — времена перемѣнились, обстоятельства стали тѣснѣе, и роскошный маэстро умеръ въ преклонныхъ лѣтахъ, съ единственной табакеркой въ карманѣ, на рукахъ своей хозяйки, подъ крикъ любимаго попугая! «смерть неизбежна, забудемъ-же объ ней», пишетъ въ одномъ мѣстѣ Бейль; того-же мнѣнія придерживался и авторъ Гризельды и Агнесы. Послѣ паденія Имперіи, наполеоновскій канцелямейстеръ предложилъ свои услуги реставраціи, и былъ принятъ въ службу новаго короля. Получивши мѣсто директора итальянскаго театра, Паэръ поклялся ставить свои оперы и не допускать на сцену россиниевыхъ, а въ случаѣ, если общественное мнѣніе потребуетъ постановки произведеній юнаго маэстро, то исполненіемъ ихъ отбить у публики всю охоту до оперъ итальянскаго композитора. Всѣ первыя пьесы Россини, игранныя въ Парижѣ, обставлены были самымъ жалкимъ образомъ. И до сихъ поръ не могу забыть перваго представленія «Итальянки въ Алжирѣ». Въ Pietra del Ragione, хотѣли даже исключить два мѣста, которыми эта опера обязана своею славою*). Но гнусный замыселъ былъ открытъ, и дирекція итальянскаго театра нашла себѣ сильное подкрѣпленіе въ лицѣ Бейля и еще одного самостоятельнаго человека, который въ то время завѣдывалъ фельетономъ журнала «Преній».

Такое было настроеніе умовъ въ Парижѣ, когда прибылъ Россини съ женой, десятаго ноября 1823 года. Въ самый день пріѣзда, авторъ «Семирамиды» отправился въ оперу. Странное стеченіе обстоятельствъ! въ театрѣ, въ этотъ вечеръ да-

*) Бейль. Жизнь Россини, т. I, стр. 28.

вали, угадайте, что?... «Деревенского колдуна»! Представьте себя Россини, сидящего въ бенуарѣ и внимающаго этому образцовому произведенію добродушнаго Жанъ-Жака! «Вы, вѣрно, подумали, что попали на луну?» говорили ему на другой день послѣ этого представленія. — О нѣтъ! отвѣчалъ маэстро, клянусь вамъ, что я и не ждалъ ничего лучшаго; это фило-софская музыка!»

Дѣйнадцатаго ноября давали «Севильскаго Цирюльника», въ бенефисъ Гарчин. Знали заранее, что Россини будетъ присутствовать на этомъ вечерѣ; зала была биткомъ набита зри-телями. Не успѣлъ Россини показаться въ своей ложѣ, какъ раздались рукоплесканія; оркестръ и пѣвцы, оживленные при-сутствіемъ маэстро, казалось превзошли самихъ себя. Послѣ финала перваго дѣйствія авторъ долженъ былъ выйти на сце-пу, дождь цвѣтовъ и громъ рукоплесканій встрѣтили его поя-вленіе. Во второмъ актѣ, восторгъ публики дошелъ до неистов-ства, и вечеръ кончился серенадой подъ окнами маэстро, въ которой участвовали, всѣ артисты итальянскаго театра. Въ ско-ромъ времени Россини сошелся со всѣми парижскими знамени-тостями, въ художественномъ, литературномъ и свѣтскомъ отно-шеніи. Почтительный и полный снисхожденія къ знаменитымъ ветеранамъ консерваторіи, ласковый и простой съ славными своими сверстниками, обходительный и добрый совѣтникъ съ талантами начинающими, вѣрный товарищъ и веселый собе-сѣдникъ, онъ умѣлъ себя поставить на видное и независимое мѣсто въ новомъ для него обществѣ. Онъ посѣтилъ главныхъ представителей музыкальнаго искусства во Франціи: Рейха, знатока фуги и контрапункта, Керубини, гения науки, мужа почтеннаго во всѣхъ отношеніяхъ, но человѣка себя на умѣ, нѣчто въ родѣ музыкальнаго Ройс-Кольера, который совершенно невинно проведетъ васъ такъ, что вы не замѣтите его хи-тростей. На этотъ разъ, впрочемъ, авторъ «Водовоза», явилъ себя милостивымъ вельможей и обошелся съ Россини какъ равный съ равнымъ — обстоятельство, на которое маэстро обратилъ должное вниманіе, и за каждое ласковое слово воз-давалъ сторицею любезному собесѣднику. И надо отдать спра-ведливость обоимъ итальянцамъ: каждый изъ нихъ могъ въ равной степени похвалиться прозорливостью и тонкостью ума; оба арусинія, старикъ и юноша, съ перваго-же взгляда оцѣ-нили другъ друга и поняли, что имъ не придется столкнуться на одной дорогѣ и дѣйствовать враждебно.

Видъ этого круга ветерановъ, куда надо отнести и благо-роднаго Лесюера, таланта съ наклонностями эпитическими, че-ловѣка, добродушіемъ своимъ напоминающаго Лафонтена, — видъ этого академическаго, изолированнаго отъ общества круга, проживала въ Парижѣ цѣлая толпа композиторовъ, находив-шихся въ ближайшихъ отношеніяхъ съ публикой. Живо и ве-селый Боельдье, истинный рыцарь французской музыки; меч-тательный и нѣжный Герольдъ, руководимый къ безсмертію Мо-цартовой звѣздой; даровитый и увлекательный рассказчикъ Оберъ, этотъ Ривароль комической музыки, — весь цвѣтъ тогдашняго музыкальнаго міра столпился около зидительнаго центра, около главнаго свѣтила, къ которому притягивала ихъ первѣйшая родственная сила. Россини познакомился и сблизил-ся съ этими людьми, которые, какъ пѣкогда Далайрокъ и Гре-три, поднавшие подъ вліяніе Моцарта и Чимарозы, должны были, не утрачивая своей самобытности, не измѣняя особен-ностямъ своей родины, отдаться всеувлекающему потоку рос-синиевыхъ идей. Такъ одинъ изъ нихъ неизбѣгнулъ этого влія-

нія въ своей «*Dame blanche*», другой въ «*Марин и Цампѣ*» третій въ «*Фенелѣ*».

О Галевн, въ то время, еще не было разговоровъ, хотя и опъ, подъ впечатлѣніемъ россиниевой музыки, написалъ, если не ошибаюсь свою «*Кларн*», посредственную оперу, которой не могла вынести на своихъ плечахъ даже сама Малибранъ. Галевн суждено было впоследствии выйти на другую, лучшую дорогу. Не будь «*Роберта*», — кто знаетъ: измѣли-ли-бы мы «*Жидовку*»? Но въ это время Мейерберъ самъ искалъ вдох-новенія въ итальянской музыкѣ, и не думалъ еще выступать на то широкое поприще, на которомъ панель онъ столько послѣдователей.

Россини посѣщалъ и свѣтское общество, но былъ крайне остороженъ и предусмотрителенъ въ обращеніи съ его чле-нами. Какъ человѣкъ порядочный, онъ понималъ, что веселость уже болѣе не въ ходу въ парижскомъ свѣтѣ, и потому, не смотря на всю живость своего характера, онъ, на время, отка-зался отъ своей веселости — обстоятельство, весьма ограни-ченное многихъ людей, которые ждали разныхъ разговорныхъ любезностей отъ человѣка, блестящаго умомъ и неподдѣльной веселостью въ своихъ гениальныхъ произведеніяхъ. Притомъ-же эта осмотрительность давала ему возможность, держать, на приличномъ разстояніи, толпу любовныхъ и осаживать без-покойныхъ просветелей. Показавъ себя Россини въ своемъ на-стоящемъ видѣ, предстанъ онъ передъ парижской публикой въ качествѣ весельчака, насмѣшливаго, и подчасъ, дерзкаго эпи-курейца, который смѣется вамъ прямо подъ носъ, и который, въ Неаполѣ, безъ церемоніи скинулъ съ себя сорочку передъ монсиньоромъ прелатомъ, давая тѣмъ знать, что не музыкаль-ному гению, а скульптурной красотѣ греческихъ формъ преж-де всего надо дивиться въ великомъ маэстро, — явись Рос-сини въ этомъ природномъ своемъ видѣ, злые языки разсла-вили-бы по всей столицѣ разные анакреонтическія выходки за-вѣжнаго итальянца. Прежде чѣмъ измѣнить свой стиль, онъ из-мѣнилъ свое обхожденіе и привычки, вполне убѣдившись въ глубокой истинѣ, что въ стилѣ отражается самъ человѣкъ. И онъ смирилъ самаго себя, сталъ поодаль, но какъ человѣкъ, вполне сознающій свое достоинство и не желающій, чтобы вѣрили его мнимому ничтожеству. Подъ этой личной ничто-жества и добровольнаго смиренія, таилось сознаніе своего ари-стократическаго превосходства, готовое вспыхнуть при малѣй-шемъ поводѣ. Однажды, на вечерѣ, гдѣ присутствовали: Паста, Тальма, Марсъ и другія знаменитости того времени, Лесюеръ предложилъ тостъ за его здоровье; Россини всталъ и выпилъ здоровье Моцарта. Эта надменная выходка, желаніе высказать свое величіе не ускользнули отъ общаго вниманія, тѣмъ болѣе, что въ числѣ пирующихъ были почтенные представители фран-цузской школы. На этотъ разъ чувство собственнаго величія взяло верхъ надъ вѣжливостью и приличіемъ. По самому есте-ственному закону общенія, ему слѣдовало-бы провозгласить здоровье Боельдье или Керубини, а онъ пьетъ здоровье Мо-царта, какъ-будто, въ этомъ собраніи современныхъ знамени-тостей, не нашлось ни одного имени, достойнаго стать рядомъ съ его славнымъ именемъ.

Но особенно сильно проявилось это высокомеріе и над-мѣнность въ Лондонѣ, куда чрезъ нѣсколько недѣль отпра-вился маэстро съ своей супругой *).

*) Россини и его жена выѣхали изъ Парижа въ декабрѣ 1823 года, заключивши на три мѣсяца условіе съ Лондонскимъ королев-

ступилъ на землю Брумели, и, не прибѣгая къ дерзкимъ выходкамъ, доказалъ по крайнѣй мѣрѣ, что онъ съумѣетъ и передъ британскимъ обществомъ выдержать трудную роль моднаго челоѣка. Удостоенный милостиваго вниманія короля Великобританіи, онъ былъ непремѣннымъ членомъ задушевныхъ бесѣдъ въ Брайтонѣ. Георгъ IV, душою преданный словеснымъ наукамъ, отличался любовью и къ музыкѣ, и минуты досуга посвящалъ игрѣ на виолончели. Россіинъ правился ему за остроумныя бесѣды и за то прямое удовольствіе, съ которымъ онъ, безъ просьбы, садился за фортепіано; только бѣда была употребить во зло это веселое расположеніе духа: маэстро, въ ту-же минуту, переставалъ играть, не стѣняясь присутствіемъ царственной особы, и какъ-бы считая себя въ кругу своихъ собратьевъ, художниковъ. Вапне величество, отвѣчала онъ однажды Георгу IV, который упрямивалъ его продолжать игру, — на пынѣнный день довольно! Если позволите, мы побережемъ эту арію до слѣдующаго раза. Когда друзья совѣтовали ему просить извиненія за эту неумѣстную фамильярность, которая, по словамъ ихъ могла обратиться во вредъ знаменитому маэстро, то получили отъ него слѣдующій отвѣтъ: «Что же бояться мнѣ? Меня приглашали въ Англію, какъ челоѣка гениальнаго, а въ этомъ отношеніи я никому не уступлю первенства. Притомъ-же я на своемъ вѣку столько видѣлъ королей, что право, мнѣ очень ловко въ ихъ компаніи, и я не вижу причины зачѣмъ мнѣ скрываться предъ ними?»

Изъ Лондона Россіинъ опять возвратился въ Парижъ. Реставрація, которая, надо отдать ей справедливость, нитала живѣйшее сочувствіе къ искусствамъ и къ ихъ представителямъ, обратила свое вниманіе на великаго маэстро. Османнѣй ласкамъ двора и преимущественно Герцогини Беррійской, онъ не видалъ конца наградамъ и отличіямъ, королевскій домъ желалъ почитать автора «Тапкреда», какъ своего соотечественника, и поставилъ его наряду съ Ламартинонъ, Викторонъ Гюго и другими національнымъ знаменитостями, которыя пахотились въ числѣ королевскихъ пансіонеронъ. Ларошфуко, въ рукахъ котораго находилась тогда администрація изящныхъ искусствъ, предложилъ Россіинъ мѣсто директора итальянскаго театра, отъ котораго, впрочемъ, онъ отказался, находя болѣе выгоды въ званіи ординаторнаго композитора, которое доставило ему болѣе власти и вліянія на общество. Съ того-же дня оперы Россіинъ почти исключительно завладѣли сценой; онъ самъ лично завѣдывалъ ихъ постановкой, и занятіе это не стояло ему большихъ трудовъ, состоя, благодаря старинному итальянскому обычаю, въ перекраиваніи игранныхъ оперъ и изданіи ихъ подъ новыми именами. Такъ, по случаю коронаванія Карла X, написалъ онъ «Путешествіе въ Реймсъ», легкую пьеску, порожденную обстоятельствами, гдѣ въ числѣ различныхъ отрывковъ изъ прежнихъ сочиненій, встрѣчаются два, три прекрасныхъ пассажа, которые въ послѣдствіи попали въ его «Графа Ори».

скимъ театромъ, который обязался выплатить имъ сумму въ 62.500 франковъ. Давши слово поставить новую оперу, безпечный маэстро ограничился однакожъ постановкой «Зельмиры». Опера эта, передѣланная въ третій разъ, не имѣла большого успѣха, за то удостоилась восторженнаго приема «Севильскій Цирюльникъ», въ которомъ очаровала публику знаменитая Каталани, — обстоятельство, которое пришлось не совсѣмъ по душѣ супругѣ маэстро. холодно принятой въ «Зельмирѣ»; но Россіинъ, какъ философъ, не обратилъ на то большаго вниманія.

Между тѣмъ королевская академія музыки положила тоже имѣть свои права на произведенія гениальнаго челоѣка, прославленнаго цѣлою Европой. Россіинъ вспомнилъ о «Магометѣ», этой грандіозной оперѣ, неопѣленной въ Неаполѣ и Венеціи и еще неизвѣстной въ Парижѣ, и, разрушивши до основанія прежнее зданіе, изъ развалинъ ея воздвигъ новый памятникъ своей творческой дѣятельности, извѣстный подъ названіемъ «Осады Коринѣа». Тотъ-же самый процессъ повторился и надъ «Моисеемъ», предѣлы этой ораторіи расширились, увеличились ея мелодическія богатства, и она явилась на французской сценѣ, точно преображенная этимъ дивнымъ искусствомъ, свойственнымъ однимъ мастерамъ, которое состоитъ въ согласованіи общаго тона картины съ принятыми убѣжденіями той страны, для которой назначается произведеніе.

Послѣднее двадцатипятилѣтіе было самымъ цвѣтущимъ временемъ французской оперы, которымъ она обязана болѣею частью иностраннымъ композиторамъ. «Фенелла» и «Жидовка», хотя и принадлежація французскимъ авторамъ, родились подъ непосредственнымъ вліяніемъ россиіевой и мейерберовой музыки. А за исключеніемъ этихъ двухъ оперъ, какія еще произведенія утвердили славу французской оперы? «Вильгельмъ Тель», «Гугеноты», «Фаворитка» французскія оперы, писанныя нѣмецкими и итальянскими авторами. И называю ихъ французскими, потому что Парижъ и Франція имѣютъ несомнѣныя права на эти произведенія, которыя, въ существующемъ видѣ, не могли родиться ни въ Неаполѣ, ни въ Берлинѣ, ни въ Вѣнѣ. Въ наше время, Парижъ сдѣлался средоточіемъ новѣйшей оперы, не потому, чтобы въ немъ явилось большее число образцовыхъ твореній, но единственно потому, что въ Парижѣ родилась новая система музыкальной драмы, которая первенствуетъ теперь въ цѣломъ свѣтѣ. И въ самомъ дѣлѣ, что такое была французская опера въ первую четверть пынѣшняго столѣтія? Ничтожная и однообразная музыка, пробавлявшаяся отчасти достояніемъ великаго прошедшаго, отчасти подражаніемъ итальянцу Россіинъ, котораго имя гремѣло по всѣмъ угламъ Европы. Съ блаженными днями имперіи исчезъ величественный героическій стиль Лессюера и Спонтини, который такъ приличествовалъ воинственнымъ наклонностямъ эпохи, и который состоялъ почти въ такомъ-же отношеніи къ великой манерѣ Глюка, какъ живописи Давида къ произведеніямъ античнаго искусства. Тогда пастушило царство Боельдье, который своими пѣснями усаждалъ миролюбивыхъ соотечественниковъ, знакомя ихъ и съ произведеніями итальянской музы, и котораго можно упрекнуть развѣ въ излишнемъ пристрастіи къ романтизму трубадуровъ. Вскорѣ къ нему присоединились Герольдъ и Оберъ и на театрѣ появились одна за другой оперы: «Погоныщикъ лошаковъ и колокольчикъ», «Сигъ и Придворный концертъ».

При всемъ томъ это живое и остроумное направленіе не выполнѣ соотвѣтствовало потребностямъ времени. Романтическое движеніе разрушило враждебныя преграды, существовавшія дотолѣ между отдѣльными литературами. «Нѣтъ болѣе Пиренеевъ!» воскликнулъ нѣкогда Людовикъ XIV. Новое поколѣніе пошло дальше: оно торжественно провозгласило: пѣтъ ни Рейна, ни Альповъ, ни Ламанша! Со всѣхъ сторонъ чужестранныя гениальности врывались во Францію. «Ну, началось вторженіе варваровъ!» возопили поборники старины. Сохрани насъ Богъ осуждать послѣдствія этой переходной эпохи: если потоки не уносятъ земли за собою, они оплодотворяютъ орошаемую ими землю. Такъ обогатилась и французская

ская литература от знакомства съ невѣдомыми долготѣ произведеніями другихъ народовъ. Что ни говорите, а примѣсь новой крови не вредитъ никакой литературѣ, особенно, если чужестранцы варвары называются Шекспирами, Дантами, Кальдеронами и Гете!

Переворотъ, совершившійся въ области наукъ и искусствъ, отразился и въ музыкѣ, и въ оперово-«Фенеллѣ», впервые явилось сочиненіе всѣхъ этихъ элементовъ исторіи и поэзіи, личныхъ страстей въ связи съ жизнью народной, мѣстнаго колорита и интереса драматическаго, изъ которыхъ составляется нѣчто полное контрастовъ, прозрачности и фантазмагоріи, извѣстное подъ названіемъ новой оперы, мѣсто такъ называемыхъ концертныхъ оперъ, которыя расцвѣли въ Италіи со времени Гассы и писались исключительно для личныхъ средствъ того или другаго виртуоза, заступила драма въ нѣмѣ, гдѣ голосъ и искусство исполнителя перестаютъ быть цѣлью, а становятся только средствомъ и уступаютъ первенство основной идеѣ произведенія и массѣ всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, взятыхъ въ совокупности. Бывши до сихъ поръ только лирической вставкой, ничтожнымъ и однообразнымъ выраженіемъ нѣсколькихъ общихъ мыслей, хоръ выступаетъ теперь главнымъ героемъ и принимаетъ живѣйшее участіе въ дѣйствіи, въ которомъ прежде игралъ онъ весьма незначительную роль, по образцу древнихъ хоровъ, даже самые квартеты и секстеты исчезаютъ передъ хорами, какъ выраженіемъ всей музыкальной жизни драмы. О собственно такъ называемой аріи почти нѣтъ и помину, а повѣйшія соло — просто за просто баркаролы, мотивы которыхъ взяты изъ народныхъ пѣсней.

Не мѣшаетъ здѣсь войти въ нѣкоторыя подробности для точнѣйшаго опредѣленія новой оперы. Пржеіе художники, до Глюка и Моцарта, очень ясно понимали ту цѣль, къ которой стремились. Они довольствовались какой-нибудь кантатой съ драматическимъ характеромъ, брали какой-нибудь сюжетъ, и писали музыку, которая могла-бы выставить въ полномъ свѣтѣ искусство пѣвца; въ этомъ и состояла вся не хитрая задача ихъ дѣятельности, задача, которую многіе изъ этихъ композиторовъ выполняли очень удачно. Глюкъ тоже систематически преслѣдуетъ свою цѣль и движется къ опредѣленнымъ формамъ. По примѣру своихъ предшественниковъ, онъ пишетъ музыку на кантаты, только музыка его не служитъ единственно выраженіемъ личнаго искусства пѣвца; она имѣетъ высшую и благороднѣйшую цѣль, она возводитъ на высшую ступень выраженіе драматической жизни, заключающейся въ томъ или другомъ положеніи. За Глюкомъ слѣдуетъ Моцартъ, великій Моцартъ, у котораго всякая опера есть образцовое произведеніе, есть новый шагъ впередъ, новая попытка. Въ «Идоменеѣ» и въ «Титѣ», основанная на преданіи героическая форма расширила свои предѣлы, «Сватъба Фигаро» подарила германію комической оперой, этой живою картиною народныхъ нравовъ, которая обязана Франціи своимъ происхожденіемъ. «Волшебная флейта», вся пересыпанная народными мотивами, запечатлѣнная мѣстнымъ характеромъ волшебной вѣнской жизни, а отъ «Донъ-Жуана, этого колоссальнаго созданія, ведетъ свое начало романтическая опера. Въ области драматической поэзіи, двое великихъ современниковъ Моцарта, Шиллеръ и Гете преслѣдовали тѣ-же самыя цѣли, они тоже производили безпрестанныя попытки и этими многосторонними изслѣдованіями подготавливали въ нѣмецкой литературѣ ту эпоху броженія и первичности, которая въ музыкѣ послѣдовала за періодомъ моцартовой дѣятельности.

Старинные композиторы и либреттисты слѣдовали законамъ, освещеннымъ долголѣтними преданіями и неизмѣннымъ какъ египетскіе обряды. Въ блаженные времена, когда процвѣтала Гассъ и его послѣдователи, маэстро не подчинялся своей правнѣ фантазіи поэта, а поэтъ не могъ узаконить различныхъ причудъ маэстро. Либреттистъ, который вздумалъ-бы раздѣлить арію на три части, вмѣсто узаконенныхъ двухъ частей, музыкантъ, который захотѣлъ-бы этого, навѣрное, признанъ-бы былъ людьми сумасшедшимъ. Неумолимы формализмъ царилъ надъ вдохновеніемъ и художникъ обязывался творить по установленнымъ правиламъ. На долю новой оперы выпалъ трудъ свергнуть это насильственное иго и задача современнаго искусства состоитъ не въ употребленіи какой-нибудь отдѣльной формы, но въ признаніи законности всѣхъ формъ безъ исключенія. Эпопея и драма, музыка церковная и музыка балетная, народные пѣсни и концертныя пьески — таковы равнообразные до безконечности элементы, изъ которыхъ слагается странная и многосложная машина, именуемая оперой нашего времени. Встарину, опера обращалась преимущественно къ двору, къ аристократіи; новая опера имѣетъ дѣло съ публикой, съ этимъ новорожденнымъ существомъ, которое, благодаря урокамъ консерваторіи, эстетическому вкусу, чтенію журналовъ, въ умственномъ отношеніи стоитъ неизмѣримо выше черни, которое не можетъ выдавать своего сужденія за голосъ цѣлаго народа, а въ тоже время не можетъ и похвалиться запасомъ свѣдѣній, необходимыхъ для полнаго сознанія произносимыхъ приговоровъ.

Эта странная смѣсь, это собраніе противорѣчій, которое мы теперь разумѣемъ подъ названіемъ публики, какъ нельзя болѣе соответствуетъ идеѣ новѣйшей оперы. Въ сферѣ инструментальной музыки, въ отвлеченныхъ областяхъ симфоніи, царитъ одинъ композиторъ и господствуетъ на правахъ полнаго владыки. Въ оперѣ условія мѣняются, и публика предписываетъ законы музыканту, кто бы онъ ни былъ. Въ этомъ смыслѣ, «Фенелла» и «Вильгельмъ Телль» принадлежатъ къ новой оперѣ; скажемъ болѣе: отъ нихъ-то и ведетъ она свое начало.

Россіини присутствовалъ при шумномъ представленіи «Фенеллы»; онъ вѣрно понялъ смыслъ и направленіе новой оперы, и все-таки продолжать вести праздную и разгульную жизнь. Онъ жилъ тогда на Монмартрскомъ бульварѣ, и былъ въ кругу веселыхъ и безпечныхъ собесѣдниковъ. Вставалъ онъ поздно, въ первомъ часу принималъ гостей, которые приносили съ собой цѣлый запасъ новостей, толковали о театрѣ и о засѣданіи камеръ. Въ минуты задумчивости, онъ продолжалъ свои занятія, не обращая большого вниманія на разговоры своихъ гостей, и только мимоходомъ, вставляя слово по поводу какого-нибудь собственнаго имени, доставшаго до его слуха; въ минуты же добраго настроенія духа, не было предѣловъ его веселости. Анекдоты сыпались одинъ за другимъ, а рассказывать онъ былъ мастеръ, и рѣчь его была проникнута жаромъ и тѣмъ неподдѣльнымъ увлеченіемъ, съ какимъ, бывало, пѣвалъ онъ свою знаменитую арію Фигаро! Съ кѣмъ не встрѣчался онъ въ своей скитальческой жизни! Водилъ онъ знакомство съ папами и съ королями, съ актерами и министрами, съ знатными дамами римскаго общества и съ копадиками изъ Альбаго. Отъ князя Меттерниха переходилъ онъ къ Маркоини, отъ сопрано Крешпини къ любознательнымъ подробностямъ на счетъ папской коллегіи и рассказы его носили отпечатокъ сти-

ля Фоблаза, но отнюдь не Петгарки. Среди таких занятий наступало время большого выхода, который совершался в присутствии тех или других посетителей. За исключением Талейрана, может быть, один только Россини остался верен этому древнему обычаю. Он вовсе не думал выдавать себя за знатного вельможу, но примѣру некоторых современных шарлатановъ, но все заманки вельмож не раздѣльно слиты съ его личностью. Ему давали дорогу впередъ, и онъ нисколько не дивился этимъ знакамъ общественного уваженія; однимъ словомъ, онъ жилъ большимъ бариномъ. Никто не замѣчалъ за нимъ тѣхъ слабостей, которымъ на каждомъ шагу платятъ дань многіе знаменитости художественнаго міра. Однако же равнодушный, и къ похваламъ, и къ порицаніямъ, онъ какъ-будто не обращалъ вниманія на печатные отзывы о своей личности, и грубую брань предпочиталъ пошлomu напеснику услужливого. «Можно во всемъ сохранить благовидную наружность» говорить одинъ остроумный скептикъ того времени. Слова эти можно отнести къ Россини, который умѣлъ сохранить достоинство въ такихъ отношеніяхъ, гдѣ другіе измѣнили бы своему характеру: я говорю объ его дружбѣ съ Агүадо, которая продолжалась до самой смерти славнаго миллионщика; для такого маэстро, какъ Россини, который слытъ за порядочнаго сребролюбца, это безпрерывное обхожденіе съ богачемъ и могущественнымъ человѣкомъ могло имѣть пагубное послѣдствіе. Извѣстно къ какимъ жалкимъ перемѣнамъ въ характерѣ приводятъ подобныя отношенія. Отъ дружбы до лести одинъ только шагъ.

Россини понималъ невыгоды этого обстоятельства и сохранялъ крайнее благоразуміе въ своихъ поступкахъ. Надо тоже сказать, что и мщеніе умѣлъ цѣнить гениальнаго человѣка, который пыталъ къ нему искреннюю дружбу. Оба эти человѣка, равно великіе, каждый въ своемъ родѣ, какъ-будто имѣли нужду другъ въ другѣ: богачъ подавалъ руку даровитому человѣку на долгую и скучную жизненную путь. Оба они, пресытившіеся счастливцы, дѣлили пополамъ тяжелое для нихъ бремя жизни: — въ этомъ можетъ быть и состоитъ разгадка странной дружбы, которая въ равной степени приносила честь и музыканту и канигалесту.

Если у всѣхъ почти художниковъ, разнообразившихъ свои музыкальные приемы, перемѣна мѣстности отражалась въ различныхъ измѣненіяхъ чувства и мыслей, то врядъ-ли можно сказать тоже самое о «Вильгельмѣ Теллѣ». Трудно искусно скрыть свои приемы; ни тѣни суроваго обдумыванія дѣла не замѣтно въ этомъ произведеніи; та-же улыбка на устахъ, та-же веселая беззаботность сопровождали рожденіе этой образцовой оперы. Всѣ ожидали какого-нибудь смѣшаннаго произведенія, въ родѣ «Осады Коринѳа» и «Моисея», гдѣ, среди давно знакомыхъ отрывковъ старинныхъ оперъ, красуются три и четыре истинно-гениальныхъ мѣста, точно могущественныя каріатиды, поддерживающія карнизъ возобновленнаго зданія. Въмѣсто того зарождался «Вильгельмъ Телль», и зарождался среди шумныхъ пировъ и безпечной болтовни друзей, окружающихъ общаго любимца. Разъ утромъ, я зашелъ къ нему, и засталъ по обыкновенію человѣка двадцать посетителей, которые разговаривали и смѣялись во все горло, въ то время, какъ онъ занятъ былъ своей работой.

Какъ теперь гляжу я на него, стоящаго около фортепьяно и набрасывающаго таинственные знаки на листы потной бу-

маги. Окончивъ страницу, онъ ждалъ, пока высохнуть чернила, вставлялъ въ разговоръ два, три слова и потомъ опять принимался за дѣло. Когда на минуту стихалъ говоръ, слышенъ былъ скрипъ его пера, подъ которымъ казалось, всыхивала и загоралась бумага. Я подошелъ къ фортепьяно: то была увертюра «Вильгельма Телля». Рукопись эта сохранилась до сихъ поръ; на ней нѣтъ и слѣдовъ малѣйшей поправки.

Появленіе «Вильгельма Телля» было эпохой въ искусствѣ. Даже и тѣ, которые заранѣе предвидѣли чудо въ новой оперѣ, даже и тѣ остановились въ изумленіи передъ такимъ неслыханнымъ совершенствомъ человѣческаго гениа.

Уже не малая заслуга состояла въ отреченіи отъ итальянской рутины и выступленіи на новую дорогу французской школы; но умѣнье, съ которымъ пропитался авторъ духомъ новаго времени, освоился съ романтизмомъ, и выразилъ въ мелодіи лихорадочное волненіе современнаго общества, это умѣнье поразило и озадачило всѣхъ. Говоря правду, Россини принадлежить къ числу тѣхъ рѣдкихъ организацій, которыя обладаютъ счастливымъ даромъ приноровиться къ понятіямъ и чувствамъ всякой страны, куда-бы они ни были заброшены судьбой. Вотъ почему я всегда жалѣлъ, что послѣ «Вильгельма Телля» не обратилъ онъ своего вниманія на роскошный міръ Шекспира или Гете. Какъ-бы привольно было ему въ этомъ идеальномъ отечествѣ! Какой-бы Мефистофель вышелъ изъ-подъ пера его! Къ несчастію, Россини, по примѣру великихъ пѣвцовъ, предпочитающихъ плохую музыку хорошей, всегда пренебрегаетъ существенными достоинствами предлагаемаго ему либретто. Въ его глазахъ равны всѣ сюжеты, и вся сила заключается въ талантѣ музыканта. И надобно сознаться, что авторъ «Вильгельма Телля» оправдалъ на себѣ справедливость этого мнѣнія. «Пошлая любовь и чудовищныя страсти, которыми ежегодно наполняются цѣлыя сотни вздорныхъ романовъ, приносятъ музыку большую пользу; гениальный маэстро снимаетъ съ нихъ печать пошлости и возводитъ на степень возвышеннаго чувства». Такъ опредѣляетъ Бейль сущность музыкальной драмы, такъ смотритъ на нее Россини, такъ будетъ понимать ее и всякій равносильный ему художникъ, который способенъ изъ ничтожества создавать великое. Вспомнимъ «Вильгельма Телля»: какое либретто можетъ сравниться въ пустотѣ съ поэмой этой оперы! а между тѣмъ сквозь эту классическую шутку просвѣчиваетъ романтизмъ того времени; скажемъ болѣе, въ этой музыкѣ, написанной наканунѣ июльскихъ дней, слышно какое-то предчувствіе готовящихся событій. Мы говоримъ только о музыкальной идеѣ, но сколько она не зависитъ отъ сюжета, его выраженія и развитія.

Стоитъ только сравнить «Танкреда» съ «Вильгельмомъ Теллемъ», чтобы увидѣть, какъ далеко ушли впередъ общественныя идеи въ теченіи пятнадцати лѣтъ, раздѣляющихъ эти два произведенія одного и того же человѣка. Съ этихъ поръ Парижъ какъ-бы поглощалъ всѣ произведенія европейскаго гениа. Парижъ дѣлается средоточіемъ итальянской и пѣмецкой музыки; изъ него, какъ изъ всемірной мастерской, выходятъ новыя оперы — достояніе всего человѣчества, въ которыхъ Неаполь и Римъ, Вѣна, Берлинъ и Мюнхенъ отыскиваютъ впослѣдствіи, среди разнородныхъ элементовъ неизгладимую печать національности маэстро. Даже Испанія, которая никогда не славилась музыкантами, имѣла своего представителя на этомъ конгрессѣ искусства. Кто не помнитъ Гаспара Гомисъ, пату-

ру пылкую и страстную, возросшую на музыкѣ Гайдена и Моцарта и рано похищенную безжалостной смертью? Изъ всѣхъ юношей, окружавшихъ въ то время Россіи, знаменитый маэстро больше всѣхъ любилъ молодого испанца и возлагалъ на него большія надежды. Но этимъ надеждамъ не суждено было осуществиться. Гомистъ умеръ на тридцатомъ году своей жизни, истомленный мучительной жаждою дѣятельности, и единственная его опера «Мертвецъ», эта предсмертная лебединая пѣснь молодого художника, свидѣтельствуетъ ясно, до какой степени эта испанская натура, воспитанная на Моцартѣ и Гайденѣ, страстно влюбленная въ Россіи, находилась подъ вліяніемъ французской школы.

Всякій значительный успѣхъ неминуемо влечетъ за собой реакцію. Такъ было и съ Россіи. Въ то самое время, какъ щедрая на похвалы Франція, безъ всякой задней мысли, отдавалась обаянію гениальнаго чловека, суровая Германія болѣе и болѣе ожесточалась противъ славнаго маэстро, который, съ самаго начала своего поприща, пришелъ ей не по сердцу. «Волшебный стрѣлокъ» Вебера былъ національнымъ протестомъ германскаго духа противъ владычества Россіи, дошедшаго до крайнихъ предѣловъ. Литературный романтизмъ въ Германіи родился отъ ненависти къ Франціи и отъ пробужденія патріотическаго энтузіазма; романтизмъ музыкальный былъ противоположнѣйшимъ итальянскому началу въ искусствѣ. Подобно тому, какъ Шлегель и Тикъ провозгласили крестовый походъ противъ подражанія французской литературѣ, Веберъ и его послѣдователи выступили бойцами противъ злоупотребленія русиневскихъ формулъ, и того, что они называли условнымъ стилемъ итальянскаго маэстро. Страшное дѣло — та же самая Италия, на которую обрушивалось это проклятіе, доставляла безконечныя образцы поэтамъ молодого поколѣнія, заимствовавшимъ отъ нея формы для своихъ сонетовъ и пѣсенъ, и должна была въ послѣдствіи, въ лицѣ Мендельсона, способствовать обновленію нѣмецкой музыки! Надо замѣтить, что дѣло шло вовсе не изъ-за Россіи; имя его служило только предлогомъ для прославленія Асторгии Перголеза, которые для этихъ нео-романтиковъ были тѣмъ-же, чѣмъ Данте и Петрарка были для поэтовъ. Какъ-бы то ни было, только «Волшебный Стрѣлокъ», не смотря на свой огромный успѣхъ, не основалъ новой школы, и Веберъ по прямой линіи произвелъ только Маршнера, автора «Ганса Гейлинга» и Конрадина Крейцера, сочинителя «Ночи въ Гренадѣ», музыкантовъ замѣчательныхъ, но не выходящихъ изъ ряда обыкновенныхъ талантовъ. Благодѣтельными сѣмена, посѣянные Веберомъ въ «Волшебномъ Стрѣлкѣ» и другихъ образцовыхъ его произведеніяхъ, принесли плодъ только въ послѣдствіи, когда Мейерберъ возматилъ ихъ въ своихъ гениальныхъ созданіяхъ, въ составъ которыхъ вошелъ и элементъ русиневскій.

Справедливо названъ мейерберову музыку — энциклопедіей. Въ повѣйшія пріобрѣтенія музыкальнаго гения соединилъ Мейерберъ въ своихъ твореніяхъ, въ высшей степени замечательныхъ космополитическимъ характеромъ. Въ «Робертѣ Дьяволѣ» онъ довелъ до грандіозныхъ размѣровъ мѣстный романтизмъ автора «Волшебнаго Стрѣлка»; въ «Гугенотахъ» и въ «Пророкѣ» открылъ онъ новыя, неслыханныя до него пути для дѣйствованія цѣлымъ массамъ, и въ этомъ отношеніи нѣтъ ему соперниковъ. Россіи ограничился «Теллемъ», Оберъ — «Фенеллой», Мейерберу принадлежитъ честь созданія исторической оперы. Такъ въ «Гугенотахъ» борьба

протестантизма съ католицизмомъ не столько видна въ драматическомъ мотивѣ пьесы, сколько въ характерѣ самой музыки. Эта опера замечательна духомъ и колоритомъ того времени. Въ ней впервые высказалась въ музыкѣ противоположность двухъ великихъ людей, стремившихся къ обладанію міромъ. Тоже можно сказать и о «Пророкѣ», этомъ высочайшемъ созданіи мейербеерова гения, гдѣ, на мѣсто борьбы личныхъ страстей, выступаетъ борьба вѣчныхъ идей, представителями которыхъ служатъ историческія личности или цѣлыя народы.

Къ первому разряду композиторовъ, порожденныхъ во Франціи успѣхами Мейербеера, должно отнести автора «Книрской Царицы» и «Карла VI». По примѣру Герольда, котораго оперу «Людовикъ» онъ привелъ къ окончанію, по примѣру большей части музыкантовъ того времени, Галеві тоже поднялъ вліянію Россіи; только вліяніе это было болѣе косвенное, между «Вильгельмомъ Теллемъ» и «Жидовкой» «Робертъ-Дьяволъ» служилъ посредникомъ. Галеві много изучалъ въ своей жизни. Онъ выступилъ на музыкальное поприще въ полномъ вооруженіи, и пятнадцатилѣтняя дружба его съ Керубини сдѣлала изъ него глубокаго знатока контрапункта, который онъ изучилъ въ высшей степени, и который можно безошибочно назвать архитектурой звуковъ. Вотъ почему началъ онъ поприще съ полнымъ сознаниемъ своего дѣла, руководимый не столько врожденнымъ призваніемъ, сколько убѣжденіемъ эстетическимъ. Галеві представляетъ собою любопытное исключеніе въ исторіи повѣйшей французской оперы. Въ немъ нѣтъ и слѣдовъ той пріятной легкости, свойственной духу французскаго народа, того беззаботнаго кокетства, того мелодическаго увлеченія, которымъ отличается большая часть оперъ Босльде, Герольда и Обера, и признаки котораго видны даже въ пошлыхъ импровизаціяхъ Адама. У него повсюду видна метода и глубокой расчетъ; онъ имѣетъ какое-то пристрастіе къ трудностямъ изъ которыхъ почти всегда выходитъ побѣдителемъ. Съ этой точки зрѣнія «L'Eclair» (Молнія) считается самымъ совершеннымъ произведеніемъ Галеві. Надо сознаться, что опера, въ которой нѣтъ ни хорошихъ, ни дѣйствій, и которая написана исключительно для двухъ теноровъ и двухъ сопрано, была-бы и въ Италіи камнемъ преткновенія для композитора. Щеголяя безчисленными отгѣнками, Галеві раздражаетъ любопытство слушателей и доставляетъ особенное удовольствіе тамъ, гдѣ другой пагналъ-бы непременно скуку. Какъ и всѣ люди, одаренные болѣе умомъ, чѣмъ воображеніемъ, и въ которыхъ способность критическая беретъ верхъ надъ силой творческой, Галеві не основалъ новой школы и ни одна изъ его безчисленныхъ оперъ не произвела эпохи въ искусствѣ. Мы причисляемъ его къ послѣдователямъ Россіи, но его можно отнести и къ школѣ Мейербеера, потому что онъ ведетъ свое начало отъ этихъ обоихъ маэстро, и скорѣе отъ пѣвца Роберта и Гугенотовъ, нежели отъ автора «Вильгельма Телля».

(Окончаніе въ слѣдующемъ №-рѣ.)

Θ. СТЕЛЛОВСКІЙ,

С. Петербургскій 2-ой гильдіи купецъ, ноставщикъ Двора Его Императорскаго Величества, коммиссіонеръ придворной пѣвческой капеллы и дирекціи Императорскихъ театровъ, издатель музыки и владѣтель извѣстнаго музыкальнаго магазина И. Пеца, въ Большой Морской. въ домѣ Лауферта № 27, въ С.-Петербургѣ, снмъ имѣетъ честь увѣдомить господъ любителей музыки, содержателей музыкальных магазиновъ, и издателей потъ, что онъ приобрѣлъ покупкою право собственности на изданіе въ Россіи четырехъ актной оперы:

СОПЕРНИЦЫ,

МУЗЫКА

О. И. ДЮТША,

Капельмейстера Императорскихъ Театровъ.

ЛИБРЕТТО Н. И. КУЛИКОВА.

ОПЕРА СОСТОИТЪ ИЗЪ СЛѢДУЮЩИХЪ НУМЕРОВЪ:

УВЕРТИОРА.

I. ДѢЙСТВІЕ.

- № 1. Интродукція. Дуэтино. «Вотъ на горы» (Контральтъ и Бассъ).
- № 2. Хоръ и сцена. «Эй, эй, скорѣй».
- № 3. Дуэтъ. «Еще день... десь сомнѣнья» (Теноръ и Бассъ).
- № 4. Арія и дуэтъ съ хоромъ. «А! вотъ они! уйди!» (Сопрано и Теноръ).
- № 5. Сцена и застольная пѣсня. «Да! да, золотое здѣсь дно» (Баритонъ).
- № 6. Дуэтино. «Ушли проклятыя!» (Контральтъ и Бассъ).
- № 7. Финаль. Хоръ охотниковъ. «Измѣна! измѣна! стрѣль!»

II. ДѢЙСТВІЕ.

- № 8. Польской.
- № 9. а) Арія съ хоромъ. «Ахъ! я сама не знала чувствъ своихъ.» (Сопрано).
б) Мазурка.
- № 10. Дуэтъ. «Старикъ, ты правду говорилъ.» (Контральтъ и Бассъ).
- № 11. Трю. «Такъ не мечта любовь моя.» (Сопрано, Контральтъ и Теноръ).
- № 12. Хоръ. «Вивать, Магнатъ».

- № 13. Танцы. а) Цыганскіе. б) Венгерскіе.
- № 14. Финаль. Хоръ. «Что тамъ за насиле?»

III. ДѢЙСТВІЕ.

- № 15. Сцена и романсъ. «Придешь ли ты, мечта воображенья?» (Теноръ).
- № 16. Хоръ патруля. «Сережане и Кроаты».
- № 17. Речитативъ и пѣсня часовыхъ. «Живи, живи! какъ жизнь пріятна.» (Контральто).
- № 18. Сцена и дуэтъ. «Нѣтъ, не мечта воображенья.» (Сопрано и Теноръ).
- № 19. Квартетъ и Финаль. «Куда? куда? или къ врагамъ до рогу», (Сопрано, Теноръ, Баритонъ и Бассъ).

IV. ДѢЙСТВІЕ.

- № 20. Аптрактъ и военная пѣсня Венгерцевъ. Хоръ съ пѣсню венгерской.
- № 21. Романсъ. «Что жизнь для насъ.» (Контральтъ).
- № 22. Свадебный кортежъ.
- № 23. «Какой копецъ! мнѣ жизнь не въ радость.» (Баритонъ).
- № 24. Финаль. «А! вотъ они! дождусь... ихъ страшный ждетъ копецъ».

Въ самомъ непродолжительномъ времени поступить въ продажу нѣкоторые изъ означенныхъ нумеровъ, и Стелловскій, какъ законный владѣлецъ всей оперы «Соперницы» будетъ преслѣдовать согласно ценсурнымъ постановленіямъ и на основаніи законовъ, всѣ контрфакціи, передѣлки и аранжировки изъ этой оперы, какъ выходящія изъ Россіи, такъ и ввозимыя изъ-за границы.

Печатать позволяется. С. Петербургъ, 16 іюля 1860 года. Цензоръ А. Ярославцовъ.

Въ типографіи Θ. Стелловскаго.

Издатель Θ. Стелловскій.