

ТЕАТРАЛЬНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЪСТНИКЪ.

ГОДЪ ПЯТЫЙ.

№ 27.

10 ПОЛІА 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 экспедиціяхъ. Въ Москвѣ, въ магазинахъ: музыкальномъ Ленгольда, и въ книжномъ Базунова. Желающіе подписаться могутъ получить Вѣстникъ съ № 1-го со всеми приложениями.

Къ № 27-му прилагаются: „Chanson d'une orpheline“, мазурка для фортепіано, соч. Антона Ронтскаго.

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

ВѢСТИ ОТВСЮДУ.

На театрѣ Gaité, въ Парижѣ, была дана пяти-актная драма *La Petite Pologne*. Пьеса эта была выполнена удовлетворительно и пройдетъ, навѣрное разъ сто.

На театрѣ Императорскаго Цирка, было первое представленіе патріотической драмы *Bataillon de la Moselle*. Въ этой истинно военной пьесѣ есть все — и ружейные выстрѣлы и солдаты, и кушеты.

Къ осени готовится балетъ Оффенбаха. Мейербееръ обѣщаетъ свою *Африканку* къ зимѣ 1861—1862 г.

Наконецъ давали въ первый разъ на французскомъ языкѣ, россійевскую оперу *Семирамида*, переведенную извѣстнымъ писателемъ Мери. Представленіе это превзошло ожиданіе самыхъ даже взыскательныхъ аматоровъ. Оно было вполнѣ превосходно, какъ въ ансамблѣ, такъ и въ частностяхъ. Въ этой оперѣ дебютировали сестры Маркизіо, двѣ некрасивыя брюнетки, по обладающія замѣчательнымъ талантомъ. Въ особенности у Карлоты Маркизіо талантъ, можно сказать, комиче-

скій. Эта пѣвица съ перваго-же разу поставила себя высоко во мнѣніи знатоковъ, — она выполняла роль Семирамиды. Для того, чтобы отъ начала до конца выполнить съ одинаковой выдержанностію такую трудную партію сопрано, какъ эта, надо имѣть необыкновенно богатые вокальные средства и обширный талантъ. Карлота одержала побѣду надъ всѣми трудностями и постоянно, во время представленія, была покрываема аплодисментами публики; ее даже вызывали по срединѣ акта.

Превосходно спѣла она квартетъ *Di tanti regni e peroli*, и необыкновенно граціозна вышла у нея арія въ *саду*; также замѣчательна была сцена *клятвы* и сцена явленія тѣни Нина. Большой дуэтъ между Ассуромъ и Семирамидой, и оба дуэта царицы и Арсасы дали случай обѣимъ сестрамъ выказать всю роскошь своей вокализациі и драматизмъ. Прекрасный дуэтъ въ концѣ третьяго акта царицы и Арсасы былъ покрытъ самыми восторженными рукоплесканіями съ требованіями повторенія. Обѣихъ пѣвицъ вызывали нѣсколько разъ.

Барбара Маркизіо, въ роли Арсасы, имѣла огромный успѣхъ. Голосъ ея, контральто, полный и бархатный; метода превосходна. Ей много аплодировали, когда она пропѣла обѣ каватины, въ особенности чудную каватину перваго акта, *Ecco mi alfin in Babilonia*. Только не смотря на все это, жаль, что Барбара не поетъ эти каватины еще съ большимъ блескомъ и энергіей. Можетъ быть тому причиною служитъ ея затрудненіе произносить французскія слова.

Обенъ, выполнявшій роль Ассура, также имѣлъ большой успѣхъ; голосъ его, густой баритонъ, чистъ, съ хорошимъ тембромъ и въ добавокъ очень гибокъ. Какъ только онъ явился на сцену, успѣхъ его уже былъ угаданъ, его встрѣтили самыми громкими рукоплесканіями, и этотъ пріемъ еще болѣе способствовалъ къ удачному выполненію его партіи. Впрочемъ Обенъ прекрасный музыкантъ, умный, добросовѣстный актеръ; онъ всегда изучаетъ свои роли до мельчайшихъ подробностей постановки и костюмировки. Его костюмъ въ Ассурѣ — верхъ великолѣпія.

Переводъ либретто «Семирамиды» — истинный chef d'oeuvre въѣрности, изыскности и ризмованной версификаціи для музыки.

Постановка этой оперы великолѣпнѣе своихъ превзошла всѣ ожиданія и обѣщанія. Работы гг. Фланденъ, Лалрдъ и Костъ осуществили на сценѣ истинно древній Вавилонъ. Въ первомъ актѣ декорации, рисованныя гг. Камбонъ и Тьерри, представляютъ преддвѣріе храма, гдѣ на срединѣ стоитъ во весь ростъ статуя бога солнца. Всѣ символическія фигуры людей и животныхъ въ этой грандіозной архитектурѣ вылеплены съ оригиналовъ, паходящихся въ музеѣ. Еще замѣчательны въ декорации этого же акта, колоссальная фигура азіатскаго Геркулеса, обхватившаго одною рукой огромнаго льва, и крылатые быки съ человѣческими головами, служащіе каріатидами, на которыхъ лежатъ гигантскіе своды зданія.

Во второмъ актѣ представлены знаменитые висячіе сады Вавилопа, описанные столько разъ самыми волшебными красками разными писателями. Въ глубинѣ садовъ видна могила Нина.

Въ третьемъ актѣ представлена галлерей дворца Семирамиды. Эта декорация сдѣлана также съ помощью музея и совершенно согласно преданіямъ ассирійской археологій: фигуры, поставленныя въ фасъ, имѣютъ ноги въ профиль, а тѣ, у которыхъ головы въ профиль, глаза въ фасъ.

Наконецъ, въ четвертомъ актѣ представленъ огромный и глубокий криптъ, гдѣ находятся саркофаги вавилонскихъ государей. Эта декорация, воскресившая собой азіатскій древній міръ, возбуждаетъ сильное удивленіе въ нашей генерации, отвыкшей видѣть такія вещи. Людямъ нашего времени чужда эта поэзія колоссовъ. Никогда, ни одному современному архитектору не задумать того, что задумалъ Стасикратъ, который хотѣлъ изъ горы Авона сдѣлать статую Александра, держащую въ рукахъ городъ съ десятью тысячами жителей.

Костюмы при этой постановкѣ также великолѣпны. На всѣхъ — золото, сталь, парчи, камни и дорогіе шелковыя матеріи. Маги задрапированы въ тончайшія бѣлыя мантии, цари въ пурпуръ съ золотыми бахрамами, воины въ стальные блестящія кольчуги и короткія туники, обшитыя золотомъ. Тронъ царицы окруженъ разными символическими фигурами; колесница запряжена четвернею красивыхъ лошадей съ загнутыми на хребетъ головами разные фигуры воиновъ съ оружіемъ въ рукахъ боговъ и символическихъ животныхъ, все это полно интереса, въѣрности и безпримѣрнаго еще до сего времени великолѣпія, даже въ оперѣ.

Въ началѣ втораго акта вставленъ хорошенкій балетъ. Словомъ эта опера, поставленная такимъ образомъ есть цѣлое событіе, она будетъ имѣть огромное число представленій.

Въ январѣ будетъ поставлена опера *Tannhäuser* Вагнера, который дѣлаетъ большія измѣненія во второмъ актѣ.

Концерты въ Кіевѣ распределяются по тремъ обычнымъ порамъ. Конtrakтовое время, съ 15 или 20 января по 1 или 5 февраля, составляетъ настоящий, нашъ мѣстный, концертный сезонъ. Приливъ артистовъ разныхъ граданій бываетъ иногда до такой степени обильнымъ, что не достаетъ времени, и приходится двумъ концертамъ быть въ одинъ день. Самыя громкія европейскія имена, привлекающія собою публику и монету, красуются тогда на афишахъ и доставляютъ на нѣкоторое время живой матеріалъ обществу для разговоровъ и спора.

Великій постъ уже менѣе богатъ концертами, какъ по числу артистовъ, такъ и по ихъ значенію. Тогда остаются ар-

тисты меньшаго разбора, не получившіе днѣ въ контракты, потерпѣвшіе неудачу отъ большаго скопленія концертовъ: артисты, имена которыхъ или еще не признаны Европою, или которые, даже не разсчитывая на европейскую славу, довольствуются огласкою въ пяти-шести прилегающихъ губерніяхъ и скромною цифрою двухъ-трехъ сотенъ прихода; тогда какъ первостатейные концертисты нерѣдко на тысячи должны производить счеты своей кассы. Также великимъ постомъ иногда любители устраиваютъ концерты для благотворительныхъ цѣлей.

Осенью концерты рѣже всего бываютъ; но ни артистическое значеніе, ни денежный результатъ ихъ не можетъ сравниться съ великопостными, а еще болѣе съ контрактными концертами, которые съ незапамятныхъ временъ, многолѣтнею привычкою, утвердили за собою первенство.

Самое большое на то вліяніе имѣютъ условія контрактныхъ, какъ времени, когда народонаселеніе увеличивается пріѣзжими и шевелится болѣе противу обыкновеннаго, когда разные торговые и финансовыя сдѣлки пускаютъ въ обращеніе большую массу денегъ, отъ которыхъ малыя крохи отпадаютъ на долю общественныхъ удовольствій, при шумномъ и суетливомъ движеніи контрактной жизни.

Физиономія Кіева, обыкновенно малоподвижная и болѣе спокойная чѣмъ ожидать бы можно по числу жителей, въ контракты замѣтно измѣняется, оживляясь какимъ-то лихорадочнымъ движеніемъ на двѣ недѣли. Не говоря уже о пріѣзжихъ, которыхъ дѣла и денежные обороты, покупки и продажа, толкаютъ съ конца въ конецъ Кіева отъ зари до полуночи; на самыхъ жителей Кіева коренныхъ, замѣчается заразительное вліяніе рысать по городу и суетиться, хотябы не имѣлось въ виду никакого дѣла, ни особенной причины. Подолъ, какъ центръ этой лихорадки, привлекаетъ къ себѣ толпы людей изъ самыхъ отдаленныхъ частей города, вытягиваетъ изъ дому самыхъ отъявленныхъ домосѣдовъ. Не взглянуть хоть разъ на контрактный домъ, считается чѣмъ-то въ родѣ: былъ въ Римѣ и не видалъ папы! Съ утра до сумерекъ на Подолѣ шумъ, ѣзда, бѣготня, крикъ и говоръ тысячи голосовъ. Фасадъ контрактнаго дома унизанъ объявленіями, афишами; на крыльцѣ, чуть не на головѣ одинъ у другаго, толпятся сотни людей, кто за дѣломъ, кто безъ дѣла; внутри дома какъ въ муравейникѣ, когда его разгребутъ... На площадяхъ, по обѣ стороны Братскаго монастыря, разлеглись магазины и ряды балагановъ, а въ нихъ и между ними пестрая смѣсь товаровъ и людей, племенъ и одеждъ, языковъ и нарѣчій, желаній продать и искушеній купить. Даже монета, вещь неодушевленная, въ контракты, какъ-бы обнаруживаетъ жизненные признаки: такъ и на ровить перепрыгнуть изъ кошельковъ за прилавокъ — а товары такъ кажется и говорятъ: да купи-же меня, вишь какой я хорошій, а не то уѣду! И воротясь домой самъ себѣ удивляешься, какъ это, вышедши только поглазѣтьне думая, не гадая вовсе о покупкѣ, принесъ съ собою двѣ три бездѣлицы иногда совсѣмъ ненужныя?

Но къ вечеру, дѣла и торговля пріутихаютъ. Подолъ пустѣетъ, а движеніе переносится въ другія части города въ мѣста публичныхъ увеселеній. Прежде и эта сторона контрактной жизни помѣщалась на Подолѣ: тамъ нѣсколько лѣтъ былъ театръ, тамъ исключительно бывали прежде концерты, балы, маскарады.... словомъ, на Подолѣ сосредоточивалась вся жизнь и всѣ явленія контрактныхъ. Но съ пятидесятихъ годовъ, мало по малу, концерты начали перемѣщаться, то въ залу дворян-

скаго клуба, то въ залу университета или гимназій; а съ открытіемъ новаго театра, окончательно всѣ контрактныя публичныя увеселенія начали переходить съ Подола на Крещатикъ или на новое строеніе, оставляя на Подолѣ развѣ панораму, кабинетъ восковыхъ фигуръ или что-нибудь другое въ этомъ родѣ.

Въ пятницу, 8 іюля, на Каменноостровскомъ театрѣ дана была, между прочимъ комедія «Бѣдность не порокъ». Роль Любима Торцова игралъ въ первый разъ г. Бурдинъ; роль Мити — г. Пронскій и роль Любушки — г-жа Боброва. Игра г. Бурдина вызывала частыя рукоплесканія, и вообще превзошла ожиданія многихъ, которыя не вѣрили въ столь удачное исполненіе г. Бурдинымъ этой трудной роли. Болѣе подробный отзывъ объ этомъ спектаклѣ, который, по всей вѣроятности, повторится не одинъ еще разъ, мы скажемъ впослѣдствіи.

РОССИНИ,

ЕГО ЖИЗНЬ И СОЧИНЕНІЯ.

(Продолженіе.)

второй итальянскій періодъ—отъ Отелло до Семирамиды.

V.

Первыя слезы синьоры Кольбрандъ. — La Donna del Lago. — Maometto secondo. — Тайный бракъ.

Между тѣмъ, какъ звѣзда Россини съ каждымъ днемъ блистала ярче на безоблачномъ небѣ, звѣзда синьоры Кольбрандъ блѣднѣла все болѣе и болѣе. Не то, чтобы гордая примадонна достигла той поры, когда утрачивается все очарованіе женской красоты. Рожденная на роли театральныя царицы, Кольбрандъ надѣлена была той рѣдкой красотой, которая долго спорить съ властью всеразрушающаго времени. При томъ-же, ей едва только минуло тридцать-три года, а всѣмъ извѣстно, какой гордой и нѣжной граціей обладаютъ въ эти лѣта нѣкоторыя героини. Но если физическая красота ея и не потеряла отъ времени, за то сильно пострадалъ ея голосъ, утратившій прежнюю свѣжесть и силу. Въ довершеніе бѣды, появились на сценѣ опасныя соперницы: Пизарони, Чеккони, Фодоръ, полныя таланта, юности и надеждъ въ будущемъ, а публика, неблагодарная публика, встрѣчала ихъ съ восторгомъ! Изъ всѣхъ интригъ міра сего, самая искусная и ожесточенная та, которую ведутъ актрисы, сражающіяся за неприкосновенность своихъ владѣльческихъ правъ, *pro dominatione!* Случалось ли вамъ наблюдать этотъ микрокосмъ, называемый театромъ, императорскою академіею музыки, La Scala или Санъ-Карло, все равно? замѣтили-ли вы это столкновеніе разнообразныхъ интересовъ, эту затаенную борьбу, эту непримиримую ненависть? и все это изъ-за какой-нибудь аріи или каватины! Чего-же ожидать отъ тѣхъ рѣшительныхъ битвъ, въ которыхъ надо или побѣдить или пасть? Таково было положеніе синьоры Кольбрандъ. Ея козни, ея театральныя интриги опротивѣли всѣмъ, начиная съ самаго орудія ея деспотическихъ капри-

зовъ, съ медвѣдя Барбая, который рычалъ на цѣпи, по старой памяти повинуваясь волѣ вожака.

Публика замѣтно охладѣла къ первой пѣвицѣ; общее нерасположеніе росло съ каждымъ днемъ, и, казалось, выжидало только случая прорваться на руку. Четвертаго мая 1819 года происходило первое представленіе оперы *Donna del Lago*. Зрители были настроены весьма неблагоклонно во все продолженіе перваго акта. Видно было, что публика была одинаково недовольна и примадонной и маэстро, и, говоря правду, Россини, отдававшій всѣ свои роли синьорѣ Кольбрандъ, пренебрегая возрастающей ненавистью публики, вполне заслужилъ этотъ холодный и насмѣшливый приемъ. Надо еще дивиться, какъ могла эта предубѣжденная публика увлечься двумя-тремя пьесами. Восхитительный дуэтъ Елены и Губерта, каватина Малькольма вызвали нѣсколько рукоплесканій; но въ сложности вся музыка показалась холодной, и самый оссіановскій колоритъ этого перваго акта, неподходящій ни къ драмѣ, ни къ эпосѣ, навѣялъ на этихъ разочарованныхъ утомительное разнообразіе и скуку. Долго сдержимая злоба готова была разрѣшиться страшною бурей. Всѣ присутствующіе выжидали только удобнаго случая освистать пьесу, и когда въ финалѣ, синьора Кольбрандъ взяла свои варіаціи четвертью тона ниже, ропотъ неудовольствія разразился зловѣщей грозой. Въ первый разъ въ жизни увидѣла знаменитая пѣвица подобный приемъ. Задѣтая за самую чувствительную струну своего самолюбія, оскорбленная, какъ женщина и царица, гордая испанка встрѣтила съ твердостью непріятельскій вызовъ. Съ невозмутимымъ спокойствіемъ выдержала она огонь многочисленныхъ враговъ своихъ и не измѣнила себѣ до самаго конца оперы. Только, когда опустился занавѣсъ, дала она волю своимъ рыданіямъ и своему бѣшенству. Барбая, дожидавшійся своей султанши въ ея ложѣ, первый подпалъ ея гнѣву. Только на этотъ разъ терпѣніе Чичисбея истощилось; хитрый импресарио заупрямился и воспользовавшись случаемъ, объявилъ синьорѣ Кольбрандъ, что онъ не намѣренъ кидать деньги для освистанной пѣвицы. Затѣмъ онъ отвернулся и вышелъ изъ ложи, какъ Гамлетъ, принцъ датскій, совѣтуя своей покинутой любимицѣ удалиться въ монастырь: *Go to a nunnery, go to a nunnery!*

Барбая однако-жъ вскорѣ раскаялся въ своей опрометчивости и на другой день явился, съ повинной головою, къ первой пѣвицѣ. Его встрѣтили не совсѣмъ благосклонно, не вѣрили было даже принимать, но смягчившійся султанъ удвоилъ свои ласки, и трудно было устоять противъ его любви и царскихъ милостей. При второмъ представленіи приняты были всѣ мѣры для подавленія могущей возникнуть тревоги. До открытія кассы, восемь-сотъ янычаровъ, цвѣтъ султанской гвардіи, приставленные для сохраненія порядка, наполнили залу и спектакль прошолъ какъ нельзя благополучнѣе. Громкіе bravo, пуценные вмѣсто бомбъ въ непріятельскій лагерь, заставили замолчать оторопѣлыхъ филистимлянъ и честь первой пѣвицы была восстановлена. По окончаніи пьесы Елена, въ образѣ Кольбрандъ, была вызвана при восторженныхъ рукоплесканіяхъ зрителей, и когда она вышла, гордая и сіяющая величіемъ, букеты, вѣнки и сонеты посыпались къ ея ногамъ. Ударъ былъ силенъ, коварные замыслы враговъ уничтожены, побѣда осталась на сторонѣ обоихъ художниковъ. Благодаря союзу, заключенному вновь съ султаномъ Санъ-Карло, относительно наступательныхъ и оборонительныхъ дѣйствій, Россини и Кольбрандъ снова вступили въ свои права, и могли, по собственному произволу, управлять мнѣніемъ неаполитанской публики.

Главнымъ препятствіемъ въ этомъ дѣлѣ была Кольбрандъ, потому что Россини пользовался всеобщей любовью и уваженіемъ. Хитрый и проницательный дипломатъ Барбая, среди самыхъ любовныхъ занятій, не упускавшій изъ виду корыстныхъ цѣлей, былъ въ душѣ очень радъ этому примиренію съ примадонной, потому что удержалъ черезъ то знаменитаго маэстро. Публика была почти того-же мнѣнія и охотно готова была терпѣть пѣвицу, для того, чтобы сохранить композитора. Такимъ образомъ осуществлялись выгоды взаимно-обстоятельнаго договора между двумя лицами, изъ которыхъ каждое преслѣдовало свои цѣли. Россини понялъ, что положеніе его устоялось, и что ему можно безопасно отлучаться изъ Неаполя. Онъ отпраздновалъ въ Миланѣ, поставилъ на театрѣ La Scala новую оперу «Ванса е Галиго», которая, впрочемъ, не имѣла большого успѣха, и возвратился въ Неаполь, гдѣ, въ концѣ карнавала 1820 года, принялся за Маомета II. Однажды утромъ, аббатъ Тоттола, явившись на обычную аудіенцію къ Барбая, получилъ отъ него рукопись нѣкоего герцога Вентиньяно. «Возьми, братъ, эту рукопись, сказалъ импрессаріо, и просмотри ее къ завтрашнему дню; мнѣ рѣшительно нѣтъ времени читать все, что приносятъ, а между тѣмъ не хотѣлось-бы и оскорбить герцога, не отдавши ему отчета въ его поэмѣ. Почтенный либреттистъ поклонился и пошелъ къ дверямъ. — «Ахъ, да! остановилъ его Барбая: какъ заглавіе поэмы? — Аббатъ развернулъ либретто и прочелъ: *Maometto secondo!*

Чортъ возьми! воскликнулъ султанъ, выпуча глаза; да тутъ есть кое-что для Россини. *Маометъ II!* тутъ должно-быть все турки, и ничего болѣе, кромѣ турокъ, восточная роскошь! отлично! Скорѣй-же за работу, братецъ! Сокращай, мѣняй, рѣжь, прибавляй. Будь покоенъ; съ герцогомъ я улажу дѣло. Чтобы было три роли, слышишь? Мнѣ непременно нужно три первыхъ роли: одну, разумѣется, для Кольбрандъ, другую для Ноццари, а *Маомета* дадимъ мы Галли; то-то будетъ прелесть, какъ онъ запоетъ *vincemo* или *morte ai traditori*, въ чалмѣ, съ длинной бородой, съ огромной саблей и въ широкихъ шароварахъ!

Нечего говорить, что приказанія властелина исполнены были въ точности покорнымъ поэтомъ; надо замѣтить, однако-жъ, что первоначальное созданіе герцога Вентиньяно не принадлежало къ числу счастливыхъ поэтическихъ вымысловъ. Не смотря на всѣ поправки и улучшенія, сдѣланныя достойнымъ аббатомъ, либретто *Маомета II* осталось навсегда одной изъ самыхъ неудачныхъ компиляцій, которыми, какъ извѣстно, такъ богата итальянская сцена. И герцогъ Вентиньяно и аббатъ Тоттола, и даже Барбая, хитрый и проницательный Барбая — ошиблись всѣ; не ошибся одинъ Россини, который на это жалкое либретто написалъ музыку, которая полнотою стила, повпзною модуляцій и возвышенностію драматическаго выраженія, занимаетъ мѣсто на ряду съ лучшими созданіями этого маэстро.

Въ Неаполѣ, *Маометъ* не имѣлъ большого успѣха; публика осталась холодна къ этому великому созданію и не обратила должнаго вниманія на безчисленныя красоты, разбѣяныя въ интродукціи, заступающей мѣсто увертюры, въ патетической каватинѣ Анны, и въ очаровательномъ тріо, который такъ богатъ контрастомъ удачнѣйшихъ мелодій и самыхъ энергическихъ модуляцій. Говорить-ли о величественномъ финалѣ, о тріо втораго дѣйствія и о молитвѣ въ *fa mineur*, этихъ созданій здоровой и строгой фантазіи, въ которыхъ уже предчувствуется творецъ *Вильгельма Телля*? Въ Венеціи, тоже не со-

всѣмъ посчастливилось *Маомету*. На первый взглядъ, вину этого двойнаго неупѣха легко отнести къ убійственному вліянію либретто. А между тѣмъ, если вспомнить, какъ мало вниманія обращаютъ итальянцы на содержаніе оперы, если принять въ расчетъ, что эта непонятая въ Неаполѣ и Венеціи музыка имѣла громадный успѣхъ и въ Парижѣ и въ Вѣнѣ, придется поискать другой причины для объясненія этого обстоятельства. II въ самомъ дѣлѣ, приближалось то время, когда Россини, такъ долго жившій въ ладу съ своими соотечественниками, долженъ былъ торжественно разойтись съ ними.

Какъ-бы то ни было, только авторъ *Моисея* и *Маомета* обращалъ свои взоры на Германію и Францію, гдѣ надѣялся получить новую пищу для своего вдохновенія. Неаполитанцы, миланцы и венеціане не поддались обману; вотъ причина ихъ холодности и равнодушія. Странное дѣло — та-же самая опера, которая погубила его въ глазахъ соотечественниковъ, должна была впоследствии примирить его съ французами и *Маометъ II*, отвергнутый театромъ La Scala, непризнанный и театромъ Fenice, воскресъ, въ 1826 году, въ Парижѣ подъ именемъ *Осады Коринфа* и открылъ автору путь въ королевскую академію музыки.

До сихъ поръ, Россини не выѣзжалъ за предѣлы Альповъ, его кочующая жизнь проходила въ странствованіяхъ изъ Милана въ Венецію, изъ Венеціи въ Римъ, изъ Рима въ Неаполь или Болонью, услаждая Италію болѣе или менѣе серьезными, но всегда вдохновенными созданіями своего гения. А между тѣмъ, слава его гремѣла и въ отечественной землѣ, всѣ столицы Европы ожидали его пріѣзда, и Пезарскій лебедь взмахнулъ крылами при этомъ единодушномъ призывѣ Германіи, Франціи и Англіи, которыя манили его къ себѣ чрезъ моря и горы. «Послѣ смерти Наполеона, нашолся другой человекъ, о которомъ цѣлые дни говорятъ въ Москвѣ и въ Неаполѣ, въ Лондонѣ и въ Вѣнѣ, въ Парижѣ и въ Калькуттѣ. Слава этого человека не знаетъ предѣловъ, кромѣ предѣловъ цивилизаціи, а ему нѣтъ и тридцати лѣтъ отъ роду!» *) Слава налагаетъ обязанность на людей, осѣненныхъ ея блескомъ, и гениальный человекъ, которому суждено было такъ сильно дѣйствовать на сердца своихъ согражданъ, долженъ былъ, рано или поздно, покорить своимъ появленіемъ различныя метрополи своего царства. Подготавливая себя на этотъ новый подвигъ, Россини понялъ, что ему необходимо привести въ порядокъ свои житейскія обстоятельства. Это двумысленное, хотя и различное положеніе, въ отношеніи къ синьорѣ Кольбрандъ, пора было привести къ давно желанному концу и тѣмъ поставить себя въ полную независимость отъ ихъ общаго властелина, Барбая.

Кольбрандъ, въ этомъ случаѣ, вполне сочувствовала маэстро и съ нетерпѣніемъ ждала случая, чтобы отдать Россини свою руку и свое достояніе. Дѣло состояло только за тѣмъ, какъ-бы отстранить ревниваго Барбая. Разорвать открыто свои связи съ такимъ могущественнымъ владыкой, нажить себѣ непримиримаго врага въ лицѣ прежняго щедраго благодѣтеля, разсориться съ человекомъ, который въ одно и тоже время былъ директоромъ Санъ-Карло и банкиромъ азартныхъ игръ, и который готовился взять на откупъ императорскій вѣнскій театръ — было дѣломъ рѣшительно безразсуднымъ. Съ другой стороны, льститъ себя надеждою, что этотъ Оросманъ добровольно отка-

*) Вейль, жизнь Россини, стр. 6.

жется отъ своей Запры, оказывалось вполне бесполезнымъ. Нѣтъ спора, что, заслуживши немилость публики, Запра много уронила себя въ глазахъ падишаха; но кромѣ тщеславія, были и другія страсти, обуревавшія султанское сердце. Оросманъ былъ прежде всего человѣкъ, и, какъ всякій изъ насъ, легко отдавался прелестямъ привычки и готовъ былъ стать горою за предметъ долговременнаго обладанія. Такимъ образомъ, не успѣвши воспылатъ новой страстію къ очаровательной Чеккони, онъ вдругъ почувствовалъ въ душѣ своей прежнюю любовь къ Кольбрандъ! Съ какимъ смиреніемъ вымаливалъ онъ прощенье у примадонны и каялся въ минутныхъ заблужденіяхъ! Понятно, что такой Чичисбей не могъ охотно уступить свое мѣсто счастливому сопернику, которому не дешево обошлась-бы эта побѣда. И потому, для устраненія этихъ препятствій, положено было обвиняться тайно, и тотчасъ, послѣ окончанія брачнаго обряда, извѣстить о томъ донъ-Доменико Барбая, который, изливши напередъ свою желчь на коварныхъ измѣнниковъ, отстранивши ихъ отъ наслѣдства, въ заключеніе комедіи, какъ слѣдуетъ опекуну, тронется мольбами виновныхъ и наградитъ своимъ отцовскимъ благословеніемъ юныхъ и наивныхъ супруговъ, уже заранѣе соединенныхъ крѣпкими узами любви.

Въ одно прекрасное утро — это было восьмага мая 1822 года — синьйоръ Доменико Барбая, одѣтый, какъ донъ-Маньфико, въ великолѣпный халатъ съ разводами, развалился на диванѣ, давалъ аудіенцію своимъ придворнымъ и разыгрывалъ важнаго барина передъ толпой жалкихъ бѣднягъ, вымѣщая на нихъ свою злобу и неудовольствіе, подобно тому, какъ самъ онъ терпѣливо выносилъ упрёки и брань царедворцевъ короля Фердинанда и герцогини Флоридіа. Вдругъ въ переднюю, наполненную пѣвцами, танцовщицами, фигурантами, машинистами, поэтами и газетчиками, врывается запыхавшійся суфлеръ театра Санъ-Карло, и требуетъ, чтобъ его выпустили къ директору. Суфлеръ этотъ, нѣчто въ родѣ жалкаго и безобразнаго Труфальдина, исполнялъ при театрѣ двойную службу: кромѣ вечернихъ засѣданій подъ поломъ, въ своей будкѣ, онъ служилъ еще своему господину въ качествѣ шпіона и посредника въ не совсѣмъ честныхъ дѣлахъ. Приставленный евнухомъ къ гарему, онъ вполне сроднился съ своей должностію; главнымъ занятіемъ его было слѣдить за поступками той или другой примадонны и собирать различные слухи, ходящіе объ ней по городу. Этимъ объясняется, почему имѣлъ онъ свободный доступъ къ импрессарію и почему его побаивались даже первые тенора. Въ ту самую минуту, когда пришли доложить о Труфальдинѣ, Барбая шутилъ и любезничалъ съ синьйориной Чеккони, играя розой, которую сорвалъ онъ на груди прелестной пастушки. Не трудно представить себѣ впечатлѣніе, произведенное появленіемъ смущеннаго суфлера, который объявилъ своему покровителю о внезапномъ отъѣздѣ Кольбрандъ въ ея виллу Кастенато и о скоромъ бракѣ ея съ Россини. Вдохнувши свободно послѣ десятилѣтней неволи, Барбая положилъ свое сердце къ ногамъ нѣжной Чеккони и едва не задушилъ ее въ своихъ страстныхъ объятіяхъ.

Черезъ нѣсколько дней — пятнадцатаго мая 1822 года, совершено было въ Болоннѣ вѣнчаніе славнаго маэстро съ знаменитой примадонной. Пѣвцы: Ноццарі, Амброджи и Давидъ, эти рыцари круглаго стола, одержавшіе столько побѣдъ подъ знаменемъ Россини, присутствовали въ качествѣ свидѣтелей при этомъ торжествѣ, вѣсти о которомъ пошли гулять по всему городу. Неизбѣжны въ Италіи сонеты воспѣли это происше-

ствіе. Аббатъ Тотолла сочинилъ по этому случаю цѣлую поэму. Появились и эпиграммы, остроумныя шутки и злобныя статьи въ разныхъ журналахъ. «При подписаніи брачнаго контракта, писалъ одинъ газетчикъ, г-жа Россини пожелала передать все свое состояніе мужу, и сдѣлала непростительную глупость. Состояніе весьма значительно, а такъ какъ маэстро Россини, съ недавнихъ поръ, беретъ неслыханныя цѣны за свои оперы, то и выходитъ на повѣрку, что мужъ ея сдѣлался богачемъ, съ чѣмъ мы его отъ души поздравляемъ, тѣмъ болѣе, что онъ, какъ слышно, очень неравнодушенъ къ деньгамъ!»

VI.

Пребываніе въ Вѣнѣ. — Россини на Веронскомъ конгрессѣ. — Возвращеніе въ Венецію. — Семирамида.

Тотчасъ послѣ празднованія брачнаго торжества, Россини отправился съ женой въ Вѣну. Если счастливый авторъ столькихъ образцовыхъ произведеній и не могъ совсѣмъ безмятежно ступить на землю Гайдна и Моцарта, эту классическую землю, всегдашнюю соперницу мелодической Италіи, за то пріемъ, встрѣченный имъ въ Германіи, вскорѣ разсѣялъ его мрачныя мысли. Не успѣлъ проестись слухъ объ его прибытіи, какъ уже онъ сдѣлался предметомъ живѣйшаго любопытства. Когда онъ въ первый разъ появился въ театрѣ, въ ложѣ неаполитанскаго посланника, всѣ зрители встали съ своихъ мѣстъ и привѣтствовали его торжественными рукоплесканіями. На слѣдующій день, въ цѣлой столицѣ Австріи только и разговоровъ было, что о великомъ маэстро, который своею веселою, непринужденною обращеніемъ и пассивно вѣжливымъ разговоромъ приобрѣлъ себѣ большое уваженіе въ кругу свѣтскихъ людей. Лучшее торжество для композитора заключается въ выполненіи его произведеній; театры вполне сочувствовали обществу увлеченію, а Donna del Lago, Cenerentola, Zelmira *), почти не сходили со сцены. Россини завладѣлъ частными собраніями, публичными концертами, драматическими представленіями; оперы его пѣлись на языкѣ нѣмецкомъ, пѣлись и на итальянскомъ. Эта музыка, которая черпала новую силу и жизнь великаго художника, восторгала сердца, кружила головы; это было какой-то бредъ, френезія, истинное царство моды! И всѣ были въ ладоши, всѣ были довольны, всѣ, кромѣ критики, которая, увлекаемая неудержимымъ потокомъ, тащилась, прихрамывая за торжественной колесницей побѣдителя, ворча сквозь зубы на общество, промѣнявшее своихъ народныхъ маэстро на славу этого случайнаго музыканта. Россини потерялъ голову среди этихъ приглашеній, пировъ и торжествъ: салоны оспаривали его у театра; къ нему приставали съ вопросами, какъ нѣтъ тотъ или другой пассажъ и не успѣвалъ онъ отвѣтить тенору, примадоннѣ, басу-cantante, какъ являлся капельмейстеръ и тоже просилъ совѣта по своей части. Однажды, слѣдуя за репетиціей «Чеперентолы», переведенной на нѣмецкій языкъ, онъ остался недоволенъ слишкомъ

*) Zelmira, либретто которой заимствовано аббатомъ Тотолла изъ одной французской комедіи де-Белуа. была написана и представлена въ Неаполѣ въ 1822 году. Публика Санъ-Карло, не оцѣнившая «Магомета», пришла въ неистовый восторгъ отъ «Зельмиры». Рассказываютъ, что одинъ неаполитанскій критикъ, отличавшійся особеннымъ недоброжелательствомъ къ Россини, послѣ перваго представленія «Зельмиры» упалъ къ ногамъ маэстро и сказалъ: «прости меня, божественный маэстро, прости, что я не признавалъ тебя».

влялымъ, растянутымъ исполненіемъ ея; но такъ какъ дѣло шло о комической музыкѣ въ родѣ «Фіоравенты», извѣстной подъ именемъ *pota e parole*, то капельмейстеръ и замѣтилъ Россини, что пѣвщій языкъ не даетъ пѣвцу такой свободы въ быстротѣ произношенія, какою отличается языкъ итальянскій. «Какое мнѣ дѣло до самыхъ словъ? отвѣчалъ предобродушно Россини, мнѣ нуженъ эффектъ, понимаете-ли вы? *Che sono parole? effetto! effetto!*» Въ Вѣнѣ грѣхъ было Россини жаловаться на дурное исполненіе его оперъ. Успѣхъ «Зельмиры», представленной въ Каертнер-Тюр *) тридцатаго апрѣля 1822 года превзошелъ всякое ожиданіе; восторгъ доходилъ до неистовства. Маэстро вызывали послѣ каждой сцены, и г-жа Россини, исполнявшая роль, созданную ею въ Неаполѣ, раздѣлила съ своимъ знаменитымъ супругомъ торжество этого вечера. Россини, въ пылу творческаго жара, передѣлалъ потомъ свою *Mathilda di Schabran*, нѣкогда освищенную въ Римѣ, и теперь явившуюся въ лучшемъ обыкновенномъ видѣ подъ именемъ *Corradino*. Давали также «Елизавету», въ которой г-жа Россини достигла высшей степени совершенства, какъ актриса, «Сороку-воровку» и наконецъ «Ричарда» и «Зораиду», оперу значительно исправленную и сведенію въ одно-актную пьесу.

Въ этотъ вечеръ, послѣ представленія, Россини давалъ ужины въ честь своей жены, которая въ этотъ день справляла свои именины. «Я принималъ у себя въ гостиной, и принималъ бы въ передней, еслибъ имѣлъ ее, большую часть богатыхъ итальянскихъ дилеттантовъ, которые, подъ конецъ, дѣлаются sostenitori театровъ изъ любви къ какой-нибудь примадоннѣ; я мѣнялъ города и друзей три раза въ годъ, и благодаря моему имени, вездѣ принимали меня съ восторгомъ, на другой-же день моего прибытія въ городъ». Эти слова великаго маэстро объясняютъ намъ, изъ какихъ людей состояло его общество. Въ числѣ достоинствъ автора «Моисея» и «Отелло»; особенно одному придавалъ онъ много важности, чтилъ наравнѣ съ своимъ музыкальнымъ дарованіемъ: любовь къ гастрономіи была его слабой струной, и гости могли положиться вполнѣ на его познанія въ этомъ дѣлѣ. Пиръ шелъ своимъ чередомъ, яства смѣнялись одни другими, какъ у Лубулла, венгерскія и французскія вина играли и пѣнились въ прозрачномъ богемскомъ хрусталѣ; вдругъ среди звона стакановъ и оживленной бесѣды пирующихъ, раздается глухой и смутный шумъ народной толпы. Хозяинъ посылаетъ узнать о причинѣ этого смѣненія, слуги отворяютъ окна, гости выходятъ на балконъ. Двѣ, три тысячи любопытныхъ, обманутыхъ городскими слухами, собрались позъ окнами и ждали какой-то фантастической серенады. Велико было удивленіе Россини, который началъ уже опасаться, чтобы разочарованіе этихъ любителей не перешло въ явное возмущеніе; но такіе люди, какъ онъ, всегда найдутъ средство выпутаться изъ затруднительнаго положенія. «Пусть же не говорятъ, что столько добрыхъ людей прошли даромъ, сказалъ Россини; они ждутъ концерта, такъ что-же, господа? сыграемъ что-нибудь и для нихъ!» Сказано, сдѣлано; фортепiano выносятся на балконъ, и маэстро, завѣшенный салфеткой, начинается ригурнель одной сцены изъ «Елизаветы»; а жена его затягиваетъ самую арію. Рукоплесканія и громкое ура поднимаются изъ толпы: *Viva! Viva! sia benedetto! ancora, ancora!* Давидъ и дѣвица Экерлинъ выступаютъ впередъ и

поютъ дуэты: опять раздаются восторженные клики, опять слышны просьбы: *ancora, ancora!* Ноццари начинаютъ вступительную каватину изъ «Зельмиры»; публика не въ силахъ удерживать своихъ радостныхъ порывовъ, а Россини и жена его, въ видѣ заключенія, предлагаютъ слушателямъ великолѣпный дуэтъ изъ Армиды: *Caro per te quest'anima*. Между тѣмъ сосѣдніе улицы наполняются народомъ, въ ближнихъ домахъ отворяются окна. Не успѣли они кончить дуэта, какъ уже снова раздаются возгласы: *Fora, fora! il maestro!* Россини подходит къ самой рѣшеткѣ балкона и кланяется; но толпа не намѣрена отпустить его такъ скоро. Тогда маэстро, которому уже надоѣдалъ эта комедія, затягиваетъ своимъ звонкимъ голосомъ окончаніе аріи «Цирюльника, *Figaro qua, figaro là*, за тѣмъ гасятся свѣчи, затворяются окна, и веселая компанія удаляется во внутренніе покои. Толпа однако-же не унимается и не трогается съ мѣста. Въ первую минуту, восторженные клики смѣняются молчаніемъ, молчаніемъ обманчивымъ, злобнымъ, предвѣстникомъ скорой грозы; но, когда, очутившись снова въ египетской тѣмѣ, слушатели поняли, что все прошло безъ возврата, — глухой и страшный ропотъ вылетаетъ изъ толпы, растетъ и разражается неудержимой бурей, подобно тѣмъ гигантскимъ *crescendo*, на которыя такъ щедръ обожаемый маэстро въ своихъ вдохновенныхъ созданіяхъ. О, суетность славы, жалкое непостоянство міра сего! они бросаютъ камнями въ окна, кипятъ злобою противъ того, кто за минуту передъ тѣмъ улаживалъ ихъ роскошными дарами своей природы, и не вступилъ полиція, Богъ знаетъ чѣмъ кончилась бы эта ночная серенада!

Россини прожилъ въ Вѣнѣ три мѣсяца, въ продолженіе которыхъ онъ въ полномъ смыслѣ сводилъ съ ума публику *). Приведенный нами случай показываетъ, какое сильное впечатлѣніе производилъ Россини на массу. Очаровавши всѣхъ своими мелодіями, носимый на рукахъ высшимъ обществомъ, онъ имѣлъ рѣдкое счастье приобрести всеобщее сочувствіе въ странѣ, которая страдаетъ исключительностію во многихъ отношеніяхъ, и въ особенности въ дѣлѣ музыкантовъ.

*) Итальянская опера вскружила тогда голову и самымъ философамъ, которыхъ суровая важность не устояла противъ общаго увлеченія. Добродушный Гегель тоже поддался этой музыкальной эпидеміи. Выписываемъ нѣсколько строкъ изъ его письма къ женѣ: «Не успѣлъ я пріѣхать, какъ сей-часъ же отправился въ итальянскій театръ, гдѣ давали россиніеву «Зельмиру». Что за пѣвцы! что за голоса! что за стиль! Грація, страстность, сила — все соединено въ этой музыкѣ: Рубини, Донзелли, Лаблашъ, Ла-Фодоръ. Въ сравненіи съ этими чистыми звучными металлическими голосами, всѣ слышавшіе мною въ Берлинѣ, показались мнѣ тяжелы, грубы и однообразны, точь въ точь шиво на ряду съ яркими, чистыми, прозрачными виномъ. У этихъ артистовъ есть особенное, имъ однимъ принадлежащее выраженіе, какая-то особенная манера. Теперь мнѣ понятно, отъ чего мы, берлинцы, такъ мало сочувствуемъ Россини: его музыка создана только для итальянскаго горла, подобно тому, какъ атласъ и бархаты созданы для женскаго щегольства, какъ разныя причудливыя блюда для изнѣженнаго вкуса гастрономовъ. Эта музыка хороша только, когда ее поютъ, но за то уже въ этомъ случаѣ не уступить она никакой другой музыкѣ. Вчера, въ третій разъ, я слушалъ «Цирюльника», н, грѣшный человѣкъ, россиніевскій «Фигаро» кажется мнѣ теперь въ тысячу разъ выше Моцартовскаго. Какъ эти пѣвцы играютъ и поютъ *con amore!* Достанетъ-ли духу разстаться съ этой землей, которая увлекаетъ насъ подобными соблазнами.

*) Театръ у Каринтійскихъ воротъ, называемый обыкновенно Кертнеръ-Тюр.

скаго искусства, и который никогда не забывает, что произвела на свѣтъ Моцарта и Бетховена. Надо тоже замѣтить, что врожденная ловкость много помогла Россини въ Германіи. Мало того, что онъ былъ постоянно вѣжливъ, находчивъ и любезенъ, и за всякій комплиментъ отплачивалъ вдсятеро, онъ нашелъ вѣрнѣйшій путь къ пріобрѣтенію всеобщей любви и не упускалъ случая похвалить народному самолюбію. Такъ про Бетховена говорилъ онъ, что онъ не знаетъ выше удовольствія, какъ слушать симфоніи и квартеты этого художника, и что ни гдѣ не слыхалъ онъ лучшаго исполненія инструментальной музыки, какъ въ столицѣ австрійской имперіи. Какъ счастливъ Бейль, что не при немъ произносилось это отрѣченіе! Онъ, навѣрно, ужаснулся-бы будущности своего идеала, онъ, который такъ наивно предсказывалъ послѣ появленія «Зельмиры, что изъ Россини со временемъ выйдетъ нѣмецъ, почище самого Бетховена *). Какъ-бы то ни было, но поклоненіе хитраго автора «Цирюльника» и «Черентолы» славной памяти великаго Бетховена имѣетъ свой нравственный смыслъ. Извѣстно, что лицемѣріе есть почестъ, отдаваемая добродѣтели; выраженіе это какъ нельзя больше идетъ къ этому обстоятельству, только слово: добродѣтель, замѣнили-бы я словомъ: гений.

Между тѣмъ знаменитый конгрессъ собирався въ Веронѣ. «Пѣвцы и комедіанты, говоритъ Шатобріанъ, стеклись отвсюду, для потѣхи царственныхъ особъ». Въ числѣ этихъ пѣвцовъ и комедіантовъ находился и авторъ «Танкреды» съ своей женой. Коронованныя особы, эрцгерцоги и другія важныя лица, собравшіяся для обсужденія интересовъ цѣлой Европы, приняли съ восторгомъ великаго маэстро. На Веронскомъ конгрессѣ, кромѣ танцевальныхъ вечеровъ, были и вечера музыкальные у герцога Веллингтона, у князя Меттерниха и у графа Нессельроде. Россини, истинный глава этихъ музыкальных празднествъ, на которыхъ присутствовали императоры, пожелалъ засвидѣтельствовать государямъ свою благодарность за ихъ ласковое вниманіе, и написалъ въ честь ихъ кантату, которая была исполнена въ филармоническомъ обществѣ извѣстными Кривелли, Веллутти, Галли и Ла-Този. Сочиненіе это, нѣчто въ родѣ пасторали, не стоило большихъ трудовъ Россини, потому что сшито изъ разныхъ отрывковъ его старыхъ оперъ. Поговаривали даже, что маэстро, получилъ впередъ сто лундировъ за эту рапсодію. Не хотѣлось-бы вѣрить этимъ слухамъ, но къ несчастію, надо сознаться, что дѣло было такъ именно, и что Россини дѣйствительно разыгралъ эту достойную Маскарини штуку, тѣмъ болѣе, что послѣ исполненія этой кантаты, хитрый авторъ вытребовалъ свою партіцію, подъ предлогомъ кой-какихъ необходимыхъ поправокъ и исчезъ на другой день въ Венецію съ своимъ манускриптомъ, котораго уже никто не видалъ послѣ этого случая.

Мы переходимъ теперь къ «Семирамидѣ», послѣдней оперѣ, писанной Россини для итальянской сцены. Третьяго февраля 1823 года, было представлено на театрѣ Фенице это величественное и, не смотря на несоразмѣрности частей, грандіозное созданіе, вышедшее изъ подъ пера автора въ теченіи

пяти недѣль. Представленіе ея разрушило всѣ надежды друзей маэстро. Первый актъ, длившійся слишкомъ два часа, усыпилъ публику, которая оживилась только въ самый фіналь. Музыка эта показалась утомительной, скучной и претерпѣла истинное fiasco. А между тѣмъ, сколько превосходныхъ частностей въ этой оперѣ, которой, для полноты художественнаго произведенія, недостаетъ только, цѣлостности и общей, связующей мысли, которая всегда такъ видна у германскихъ художниковъ! Сколько драматическаго движенія въ роляхъ «Семирамиды», «Арзаса» и «Ассура», и какъ эти характеры, не смотря на нѣкоторую музыкальную шумиху, выдерживаютъ до конца свой трагическій отбѣнокъ. Финаль перваго акта достойно стоитъ на ряду съ возвышеннѣйшими созданіями человѣческаго гения.

Великолѣніе, ужасъ, таинственное предчувствіе сверхъестественнаго міра, словомъ, всѣ драматическіе элементы соединены въ этой роскошной интермедіи и вызовъ Ниновой тѣни наводитъ на васъ тотъ трепетъ, которымъ объять былъ Гораціо на платформѣ Эльсинора. И отъ чего этотъ человекъ, способный подняться на такую высоту мысли, не въ состояніи долго держаться на этой высотѣ, за чѣмъ такъ скоро падаетъ онъ въ грязное болото рутинныя и жалкой привычки?

Техническія средства, чужія мысли, нустыя вставки, составляютъ слабую сторону этого безпечнаго маэстро. Итальянецъ, съ ногъ до головы, Россини, тѣмъ не менѣе никогда, не пренебрегаетъ колоритомъ своего либретто, чему доказательствомъ служатъ «Отелло», «Монсей», «Семирамиды». Только стремительный характеръ его гения не даетъ ему времени отдѣлать каждую изъ частностей съ равной любовью. У него опера составляется изъ трехъ, четырехъ отрывковъ; остальное зависитъ отъ кописта и сшивается по его крайнему разумѣнію. Возьмите третій актъ «Отелло», интродукцію, фіналь и молитву «Монсей», фіналь «Семирамиды» и сцену Ассура во второмъ дѣйствіи, и вы найдете, въ этихъ отрывкахъ, жизнь и поэтическій колоритъ, свойственный содержанію пьесы. Россини всегда стоитъ въ уровень съ своей идеей, но вслѣдствіе условій, подъ вліяніемъ которыхъ обрабатываетъ онъ эту идею, жизнь и колоритъ пьесы не разливаются на всѣ части созданья, а сосредоточиваются только въ двухъ или трехъ пунктахъ. Еслибы снарядъ Марша можно было приложить къ созданіямъ человѣческой мысли, и посредствомъ его подвергнуть анализу хотя первый актъ «Отелло», ни малѣйшаго шекспировскаго романтизма не нашлось бы въ россиніевской музыкѣ, тогда какъ нѣтъ ни одного такта, ни одной нотки въ «Донъ-Жуанѣ», въ «Волшебномъ Стрѣлкѣ» и «Эвриантѣ», которыя, будучи разложены этимъ химическимъ процессомъ, не заключали-бы какой-нибудь частички основной мысли всего созданія. Вотъ почему многіе, въ то время, задавали себѣ вопросъ: какъ такой даровитый человекъ не вложилъ всѣхъ своихъ способностей въ какое-нибудь одно цѣльное произведеніе, которое осталось-бы памятникомъ его творческой силы и ненуждалось-бы въ постороннемъ вмѣшательствѣ тѣхъ или другихъ пѣвцовъ для поддержанія своей славы? И въ самомъ дѣлѣ нѣтъ ничего скоропреходящаго этихъ случайныхъ красотъ, обязанныхъ своимъ существованіемъ личности пѣвца, и умирающихъ вмѣстѣ съ физическими способностями виртуоза; но терпѣнье, читатель! это цѣльное созданье созрѣвало уже въ душѣ великаго маэстро; оно было плодомъ его пребыванія во Франціи, а имя ему — Вильгельмъ Телль....

(Продолженіе впереди.)

*) Россини въ «Зельмирѣ» совсѣмъ отдался отъ стили «Танкреды» и «Аврелиана въ Пальмирѣ», подобно тому, какъ Моцартъ въ «Титѣ» отдался отъ стили «Донъ-Жуана». Оба эти гения пошли по пути совершенно противоположному: изъ Моцарта вышлетъ-бы непремѣнно итальянецъ, а Россини со временемъ сдѣлается болѣе нѣмцемъ, чѣмъ самъ Бетховенъ! Бейль. Жизнь Россини.

ВЪ МУЗЫКАЛЬНОМЪ МАГАЗИНѢ

В. СТЕЛЛОВСКАГО.

ПОСТУПИЛИ ВЪ ПРОДАЖУ

Bouquet de Mélodies

pour le
PIANO

par
F. BEYER.

№ 1. Lucia di Lammermoor	85	cop.
— 2. Le desert	85	
— 3. Robert le diable	85	
— 4. Norma	85	
— 5. Sonnambula	85	
— 6. Les Huguenots	85	
— 7. Othello	85	
— 8. Martha	85	
— 9. Le Pardon de Ploërmel	85	
— 10. Le Prophète	85	
— 11. Don Juan	85	
— 12. Rigoletto	85	
— 13. Lucrezia Borgia	85	
— 14. Guillaume Tell	85	
— 15. Freyschütz	85	
— 16. Il Trovatore	85	
— 17. Barbier de Seville	85	
— 18. La Juive	85	
— 19. Ernani	85	
— 20. Die lustigen Weiber von Windsor	85	
— 21. Muette de Portici	85	

Compositions

célèbres

pour le Piano

par

F. Mendelssohn-Bartholdy.

Rondo capriccioso, op. 14. (Nouvelle édition	г.	85	с.
Six romances sans paroles, op. 19. liv. 1	1	15	
Air de Gondolier Venetien, op. 19. № 6	—	30	
Capriccio brillant, op. 22	1	50	
Concert (en Sol mineur) op. 25. (Nouv. édit.)	2	50	
Six romances sans paroles, op. 30, liv. 2	1	30	
Six romances sans paroles, op. 38, liv. 3	1	30	
Six romances sans paroles, op. 53, liv. 4	1	70	
Romance sans paroles, op. 53. № 2	—	60	
Hochzeits-Marsch, op. 61	—	60	

РОМАНСЫ и ПѢСНИ

А. ДАРГОМЫЖСКАГО.

№ 1. Я все еще его люблю	—	50	к.
— 2. Къ друзьямъ	—	50	
— 3. Поцѣлуй	—	50	
— 4. Бушуй и волнуйся глубокое море	—	75	
— 5. Лихорадушка	—	40	
— 6. Богъ помочь вамъ	—	50	
— 7. Мельникъ	—	40	
— 8. Мечты, мечты гдѣ ваша сладость	—	75	
— 9. Скажи, что такъ задумчивъ ты (Тріо).	1	50	
— 10. Старина	—	40	
— 11. Безъ ума, безъ разума	—	75	
— 12. Моя милая, моя душечка	—	75	
— 13. Омилая дѣва, нѣтъ силъ мнѣ словами	—	75	
— 14. Дуэтъ изъ оперы: Эсмеральда	—	60	
— 15. О дѣва роза, я въ оковахъ (для Сопрано).	—	75	
— 16. О дѣва роза, я въ оковахъ (для Контральта).	—	75	

РОМАНСЫ и ПѢСНИ

СЪ АКОМПАНИМЕНТОМЪ

ФОРТЕПИАНО И СКРИНКИ ИЛИ ВІОЛОНЧЕЛИ.

№ 1. Бетговенъ. Аделаида	1	р.	15	к.
— 2. Ромбергъ. Когда бы онъ былъ теперь со мной	—	—	85	
— 3. Ромбергъ. Темнорусыя кудри милаго	—	—	85	
— 4. Толстой. Молитва, «Въ минуту жизни трудную»	—	—	85	
— 5. Ромбергъ. Младые дни	—	—	85	
— 6. Булаховъ. Колыбельная пѣсенка	—	—	75	
— 7. Ромбергъ. Дайте крылья мнѣ перелетныя	1	—	50	

РОМАНСЫ и ПѢСНИ

МУЗЫКА

ДЕРФЕЛЬДАТА.

№ 1. Не говори, что я любимъ	—	60	к.
— 2. Желаніе не пробуднаго сна	—	50	
— 3. Мечты любви	—	50	
— 4. Когда ты со мною бываешь	—	40	