

А. НЕМЕТ



ФЕРЕНЦ ЭРКЕЛЬ

А. НЕМЕТ

Ференц ЭРКЕЛЬ

Жизнь и творчество



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Ленинградское отделение
1980

78 И
Н 501

Перевод с немецкого
И. А. Николаевой

На обложке: Ференц Эркель. 1861 г.

© 1967 Németh Amadé

© 1978 Németh Amadé

© Издательство «Музыка», 1980 г.,
перевод.

И 90105-702
026(01)-80 585-80



ПРЕДИСЛОВИЕ

Двумя самыми крупными фигурами музыкальной жизни Венгрии XIX века были Ференц Лист и Ференц Эркель. Искусство Листа вышло далеко за пределы Венгрии. Творчество Эркеля теснейшим образом связано с жизнью своего народа. Годы жизни Эркеля (1810—1893) охватывают почти весь XIX век. Однако для того чтобы правильно понять и оценить значение его творчества, необходимо познакомиться с важнейшими событиями истории Венгрии.

Язык, обычаи и особенности венгерской нации, проживающей в самом сердце Европы, долгое время были неизвестны даже соседним народам. Древняя прародина венгерского народа, язык которого относится к угро-финской группе, лежит между Волгой и Уралом. В 895—896 годах венгры перекочевали на территорию современной Венгрии. Образование венгерского государства связано с именами князя Гёза (970—997) и его сына короля Штефана I (997—1038). Они сломали сопротивление языческих князей, стоявших во главе племен, и обратили народ в христианскую веру. Как и в соседних государствах, в Венгрии господствовал феодальный строй. Длинная вереница королей, которые то укрепляли и расширяли страну, то расточали ее богатства, поддерживала феодальный строй в Венгрии вплоть до XIX века. В XIII веке венгры подверглись нашествию монгольских орд, а в XV и XVI веках вели ожесточенную борьбу против турок. Из-за постоянных войн они отстали в своем культурном развитии от западноевропейских народов, которые имели возможность мирно развиваться.

Почти все прогрессивные замыслы дальновидных правителей Венгрии оканчивались неудачей. Например,

король Белаш IV (1235—1270) хотел сломить власть олигархии и укрепить королевскую власть, однако нашествие монголов нарушило его планы. Королю Матиашу Корвину (1458—1490), сыну полководца, участвовавшего в венгерских оборонительных войнах против турок, удалось укрепить центральную власть, но достижения его были вновь утрачены в слабых руках его преемников. После тяжелого поражения венгров под Мохачом, в 1526 году, восточная часть Венгрии попала под турецкое иго, западная часть была захвачена австрийскими войсками Габсбургов. И с этого времени до начала XX века в Венгрии правила династия Габсбургов. Лишь в Трансильвании венгерским князьям долго удавалось сохранять свою независимость.

В 1514 году вспыхнула крестьянская война под руководством Дьердя Дожи против феодального строя. Борьба закончилась поражением восставших, крепостные были лишены права свободного перехода от одного феодала к другому, а привилегии дворянства, напротив, были узаконены. Лишенные прав крепостные боролись в повстанческих армиях князей Имре Тёкёи (восстание 1678 г.) и Ференца Ракоци II (восстание 1703—1711 гг.). Габсбургская династия отвечала на это еще большими бюрократическими притеснениями и усилением карательных мер, всякое прогрессивное движение подавлялось. Большая часть венгерской аристократии безусловно была сторонником монархии. В Вене, в имперской столице, аристократы имели постоянную резиденцию (хотя в Пеште они тоже строили себе дворцы), и лишь изредка они навещали свои венгерские поместья, которые занимали обширные территории. Они говорили на немецком, французском и английском языках и одевались по австрийской моде. Конечно, были и исключения, как, например, графская семья Сеченьи¹, которая всегда была последовательной сторонницей реформ.

С начала XIX века аристократия стала терять власть. В Венгрии начался переход от феодализма к капитализму. Годы с 1825 по 1848 историки называют периодом реформ. В это время радикальные политики хотели превратить Венгрию из сословного государства в национальное. Новой столицей становится

Пешт-Буда *. Сюда из Пресбурга ** переселяются военные ведомства, совет палистиков, парламент, строятся общественные здания, театры, гостиницы. В период реформ люди и внешне старались походить на венгров, одевались по-венгерски, в платья, украшенные шнурами и галунами, стали говорить и писать по-венгерски, а литература, живопись, музыка приобретали все более национальный венгерский характер.

Преобладающим жанром музыки того времени был «вербункош» (танец, который исполнялся во время вербовки в армию), изящная и легкая форма, сумевшая устоять даже перед сильным иностранным влиянием. Вербункош достиг расцвета в творчестве и исполнении замечательных скрипачей-виртуозов Я. Лавотты, Я. Бихари, А. Чермака и позднее М. Рожавёльди². Они подняли вербункош до уровня высокохудожественной музыки.

С начала XIX века началось собирание старинных венгерских мелодий. Богатое собрание пьес издал Игнац Рузичка³. Его сборник «Венгерские песни» содержал 135 мелодий из комитата (провинции) Веспрем. Но большая часть этих песен все же не была подлинно народной, так как старые народные песни знали в те времена только крестьяне. Лишь в начале XX века Бела Барток и Золтан Кодай⁴ своей фундаментальной работой положили начало сбору и систематизации действительно народных песен.

XIX век был периодом становления венгерской национальной школы в музыке. Ференца Эркеля, основоположника национальной оперы, следует поставить в один ряд с создателями подлинно народных национальных опер в восточноевропейских странах, среди которых был Глинка, поляк Монюшко и чех Сметана. Все они были воодушевлены одним желанием — поднять музыку своего народа до подлинно художественных высот.


Ференц Эркель родился в городе Дьюла. Когда он переехал в Пешт-Буду, он был в одинаковой мере

* Название города Будапешт устанавливается лишь с 1873 г. (Примеч. перев.).

** Пресбург — Братислава (Примеч. перев.).

известен как пианист-виртуоз, дирижер, композитор, педагог и политический деятель. Правда, он не произносил речей и не выставлял своей кандидатуры в парламент, но и венгерский гимн — эта национальная песнь венгров, — и каждая из его опер были открытым выражением его политических взглядов. Опера «Мария Батори» (1840), одно из самых примечательных художественных произведений периода реформ, резко осуждает политические интриги. В опере «Ласло Хуньяди» Эркель предсказывает гибель чиновникам из имперской канцелярии, венгерским магнатам, предающим свой народ. Опера «Бан Банк» (1861) — плач по обманутому и ограбленному народу. Композитор говорит о прошлом, но его произведение направлено против современных ему адептов австрийских правителей, угнетающих венгерский народ. В 1867 году венгерский парламент заключил соглашение с австрийским кайзером. Эркель не одобряет этого шага. Как напоминание о былом звучит его опера «Дьердь Дожа» (1867), в которой композитор выводит образ вождя крестьянского восстания 1514 года. Основная идея оперы «Дьердь Бранкович» (1874) — мечта о мирном сосуществовании народов-соседей. Своей оперой «Безымянные герои» (1880) композитор хотел увековечить героев революции 1848 года в Венгрии. Последняя опера «Король Штефан» (1885), которую окончательно доработал сын Эркеля Дьюла, посвящена переломному периоду истории государства, правлению первого венгерского короля и свидетельствует об искренней симпатии композитора к древней языческой Венгрии.

Вот в каком смысле мы говорим, что Эркель был политическим деятелем. Его личность и творчество имеют для венгров огромное значение. В этой книге мы хотели бы раскрыть величие Ференца Эркеля как человека и художника и познакомить с ним зарубежного читателя.



ДЕТСТВО ЭРКЕЛЯ И НАЧАЛО ЕГО ТВОРЧЕСТВА

О детстве Эркеля мы знаем относительно мало. Его родственники были очень замкнутыми людьми: они не вели дневников, редко писали письма. Поэтому исследователю творчества Эркеля приходится нелегко.

Если мы захотим узнать о происхождении его семьи, то сразу натолкнемся на первую неясность. По одной семейной версии Эркели происходят из Голландии, другие представители семьи Эркель местом жительства своих предков называют Фрейбург в «земле» Баден. Ни одно из этих предположений не является вполне достоверным.

Насколько нам известно на сегодняшний день, семья Эркель происходит из Пресбурга, во всяком случае об этом свидетельствуют все документы из пресбургских архивов. Уже в 1506 году в кадастре города упоминается Петер Эркель, владелец шести виноградников. Начиная с этого времени упоминается большое число крестьян-виноградарей и ремесленников по имени Эркель. Были ли они как-то связаны родственными узами с предками Ференца Эркеля, пока неизвестно.

Фамилия Эркель представлена в вариантах Ekl, Eckl, Eckel, Ekkel, Erkl, Erckl, Erckel и наконец Erkel. Самым древним из предков Ференца Эркеля может быть с уверенностью назван «Wilhelmus Erkl Musicus apud Notredamas», то есть Вильгельм Эркель, музыкант монастыря Богоматери, брак которого был зарегистрирован в 1757 году. У него было три сына, и старший из них Йозеф (1757—1830) стал известным музыкантом. Он был дедушкой Ференца Эркеля. Один из сыновей Йозефа — Йозеф Эркель-младший — также стал музыкантом. Он учился у Генриха Клейна,

который впоследствии учил и его сына Ференца. Фамилия Йозефа Эркеля-младшего писалась по-разному: то как Erkl, то как Erckl. В ежегодниках королевской католической гимназии Пресбурга за 1801—1804 годы в графе «национальность» указывается: «Ex lingua hungar. natus est.», что приблизительно означает: по рождению венгр. Была ли семья Эркель немецкого или иного происхождения, неизвестно; ясно одно: к началу XIX века Эркели считали себя венграми.

Город Пресбург (Братислава) расположен на левом берегу Дуная между Веной и Будапештом. В настоящее время это столица Словакии и после Праги и Брно является третьим по величине городом Чехословакии. В истории Венгрии этот город сыграл важную роль. В 1291 году король Андреаш III даровал ему ранг «королевского свободного города». В 1467 году король Матиаш Корвинус основал здесь университет: *Academia Istropolitana*. С 1536 года в течение трех столетий город был столицей Венгрии, здесь происходило коронование венгерских монархов, здесь же заседал венгерский ландтаг. К началу XIX века в городе насчитывалось более 30 000 жителей.

Город издавна славился своими музыкальными традициями, его музыканты упоминаются уже в хрониках XV века. Сказывалось влияние классической музыки, пришедшей из соседней Вены, но и венгерская музыка также имела широкое распространение. В 1817 году по инициативе Ференца Казинци⁵ создается Союз деятелей искусства и преподавателей языка, который должен был служить обновлению языка и развитию венгерской музыки. Казинци, высокообразованный человек, с революционным образом мыслей и трудной судьбой, был одаренным поэтом и выдающейся личностью, способной вести за собой людей. Его имение Баньячка, которое он переименовал в Сейнхалом (Прекрасный холм), к началу XIX века стало центром литературной жизни Венгрии. Молодые поэты посылали ему на рецензию свои произведения, и он отвечал им длинными письмами, похожими на новеллы. Казинци убеждал молодых поэтов заниматься самообразованием и, что было самым важным, заставлял их работать над стилем венгерского языка. Он прекрасно знал великих зарубежных писателей и поэтов

и переводил на венгерский язык произведения великих стилистов Лессинга, Гёте, Шиллера, Метастазия, Мольера, Мармонтеля, Гердера. Всю свою жизнь Казинци боролся за обновление венгерского литературного языка, в котором еще не было выработано литературных норм, отсутствовали некоторые слова и понятия. Казинци восполнял эти пробелы, сам создавал слова и притом в таком количестве, что нередко становился объектом насмешек. Однако время и дальнейший ход событий показали, что его усилия были не напрасны. И хотя многие из новых слов исчезли из языка, те, которые остались, сделали венгерский язык более выразительным, а поэтический стиль более гибким.

Казинци сыграл для венгерской литературы XIX века такую же важную роль, какую немного позже сыграл Ференц Эркель в истории венгерской музыки. Без этих двух выдающихся личностей не было бы ни венгерской национальной литературы, ни венгерской оперы.

Пресбургский Союз деятелей искусства и преподавателей языка все свои силы направлял на создание языковой нормы, стремился очистить венгерский язык от заимствованных слов, перевести научные термины на венгерский и создать красочный единый литературный язык. Но этим его деятельность не исчерпывалась. Усилия пресбургского Союза, направленные на сохранение традиций венгерской музыки и на сбор новых песен, были известны во всей стране. Поэтому, когда общество учителей музыки комитата Веспрем решило начать сбор известных мелодий венгерской музыки и обратилось за советом к Игнацу Рузичке, тот послал их именно в Пресбург.

Слух о необыкновенных музыкальных способностях Йозефа Эркеля-старшего дошел до Вены и достиг семьи графа Венкхейм. Сам граф Йозеф обратил внимание на знаменитого музыканта. Однако граф не смог осуществить свои планы в отношении Эркеля, так как в 1803 году он внезапно скончался. Огромные владения графа в Венгрии достались его сыновьям Йозефу-Антону и Францу. Первый получил город Бекеш с обширными угодьями вокруг него и поместьем в комитате Арад, второй получил город Дьюла с окружающими поместьями.

Франц положил начало музыкальной жизни в Дьюле. В 1806 году он привлек в Дьюлу Йозефа Эркеля-старшего и сделал его «управляющим замка». Такая должность была очень удобным предлогом, чтобы удерживать в своей резиденции выдающегося музыканта. Старый Йозеф Эркель занимал комнату в тихой части замка, здесь он обучал музыке детей графа и вместе со своим сыном Йозефом-младшим участвовал в камерных музыкальных вечерах. В музыкальный кружок графа входил Йозеф Вагнер⁶, великолепный виолончелист, который с 1824 года стал первым виолончелистом Немецкого театра в Пеште. Йозеф Вагнер впоследствии стал одним из первых издателей произведений Ференца Эркеля.

К началу XIX века в Дьюле говорили на трех языках: венгерском, немецком и румынском. Извилистая река Кёрёш служила естественной границей между Мадьярдьюлой (Венгерской Дьюлой) и Неметдьюлой (Немецкой Дьюлой). Всего в Дьюле было 3000 домов с 10 000 жителей. Еще в XV веке это селение получило от короля Матиаша Корвинуса статус города. Замок Венкхейм * и церкви в стиле барокко придавали ему городской вид.

В апреле 1807 года, совершая поездку по стране, в Дьюлу приехал император Франц I со своей свитой. На встрече в честь него играл оркестр гражданской гвардии, которым дирижировал Йозеф Эркель-младший. С 1806 по 1841 годы Йозеф Эркель-младший был школьным учителем в Неметдьюле и кантором в церкви в Мадьярдьюле. В этой церкви он играл на органе, здесь впервые прозвучали многие из его сочинений. Жил он в помещении школы неподалеку от немецкой церкви.

В 1809 году скромный учитель и кантор женился на Кларе Терезии Руткай (1790—1865), дочери управляющего имением. Она родила ему восьмерых сыновей и двух дочерей. Старшая дочь умерла в возрасте трех лет, и второй ребенок — сын Ференц, который родился 7 ноября 1810 года, оказался старшим ребенком в семье. Его крестными стала графская чета,

* В настоящее время в средневековой крепости в Дьюле устраиваются летние музыкальные фестивали (*Примеч. автора*).

и мальчик был назван в честь графа Франца Ференцем. Мальчик рос окруженный родительской любовью и музыкой. Местом его детских игр был замок, берег реки Кёрёш и виноградник его отца в Тёрёкцуг. Первым учителем Ференца Эркеля стал польский эмигрант Шимон Цингульский, страстный любитель музыки. Со второго класса Ференц ходил в школу в Неметдьоле, где преподавал его отец. После окончания начальной школы Ференц перешел в среднюю школу в Мадьярдьоле в класс знаменитого педагога Ласло Барра, но где бы он ни учился, он получал плохие отметки: его интересовала одна только музыка.

Первые музыкальные уроки Ференцу преподали его дед и отец. Но не столько занятия музыкой, сколько музыкальное окружение, в котором он рос, оказало влияние на формирование его как музыканта. Ференц принимал участие в домашних музыкальных вечерах, был неперенным зрителем и слушателем музыкальных представлений в замке и часто слушал церковную музыку. Едва только он подрос и смог дотянуться до клавиш рояля, как тотчас же стал играть на нем.

В доме старшего советника юстиции комитата Бекеш Альберта Рошти часто звучала музыка. Сам хозяин дома поочередно с Йозефом Эркелем-младшим исполнял первую скрипку в своем домашнем струнном квартете. Оба любили играть также на альте. Второй скрипкой был Шимон Цингульский, а Йозеф Вагнер играл на виолончели. Альберт Рошти имел прекрасное образование и был школьным товарищем и другом Франца Брунсвика⁷; поддерживал отношения с Бетховеном. В 1826 году он переехал в Пешт, где продолжал устраивать у себя в доме музыкальные вечера. Популярный журнал «Хонмювес» («Родное искусство») одобрительно отзывался о его домашних концертах.

Ференц Эркель быстро делал успехи в музыке. Уже в 10 лет он иногда заменял в игре на церковном органе своего отца, а в 11 лет впервые играл на фортепиано перед слушателями в Дьоле. Хотя отец и не прочил его в музыканты, он все же хотел, чтобы его сын любил музыку, чтобы получал от музыки радость и умел бы радовать музыкой других.

Время учения в школе быстро пролетело, и маленький Ференц поступил в гимназию в городе Гросвардейне

(теперь Надъиварад). Однако вскоре по настоянию отца он оставил гимназию и продолжил свое обучение в Пресбурге у монахов бенедиктинцев, где с 1822 по 1825 годы успешно и с примерным поведением посещал грамматические классы (со второго по четвертый). Одной из причин, побудившей его сменить гимназию на монастырскую школу в Пресбурге, было, вероятно, то обстоятельство, что в Пресбурге в монастыре Богоматери жили две его тетки, которые могли присматривать за мальчиком. Другой причиной была, по-видимому, необходимость продолжить музыкальное образование. В Пресбурге Ференц учился у известного музыканта Генриха Клейна (1756—1832), родом из Моравии, дружившего с Бетховеном. Клейн, будучи выдающимся контрапунктистом, сочинял главным образом церковную музыку, но также интересовался венгерской народной музыкой. Для «Ляйпцигер альгемайне музикалише цайтунг» («Всеобщая лейпцигская музыкальная газета»), постоянным сотрудником которой он состоял с 1800 года, Клейн написал статью о венгерских национальных танцах. Можно также предположить, что он был первым в Пресбурге, кто по достоинству оценил Ференца Листа. В доме Генриха Клейна маленький Ференц Эркель получил систематическое музыкальное образование. Благодаря хорошо продуманному учебному плану Клейна мальчик познакомился с произведениями венских классиков, а также с сочинениями менее известных мастеров. В Пресбурге Ференц посещал оперные спектакли в исполнении венских певцов, в 1823 году он присутствовал на концерте Листа, часто имел возможность слушать темпераментную игру скрипача Яноша Бихари. Кроме Клейна с Ференцем занимался также Карой Тураньи⁸, и, возможно, благодаря ему Ференц Эркель еще в детстве заинтересовался венгерской национальной музыкой.

Пока юный Эркель постигал основы музыки, в стране начался так называемый период реформ, период общего культурного подъема, вдохновителями которого были Сеченьи и Кошут. Именно в это время Эркель осознал свое призвание и решил стать музыкантом. Среди своих 108 соучеников Эркель выделялся прилежанием и серьезным отношением к делу.

Он отлично играл на фортепиано и поэтому всюду был желанным гостем; иногда ему разрешали даже играть на органе в монастыре Богоматери. В Пресбурге он написал свое первое сочинение «Литания» в сопровождении оркестра, рукопись которого, однако, была утеряна.

Школьные каникулы Эркель проводил обычно дома в Дьюле. До Пешта он доезжал на пароходе, а оттуда добирался на какой-нибудь попутной крестьянской телеге. Как правило, его путешествие продолжалось довольно долго, и во время такой поездки Эркель имел возможность слушать, как поют крестьяне, познакомиться с народными песнями, почувствовать их естественную прелесть.

Летом 1825 года Эркель окончил монастырскую школу в Пресбурге и вернулся в Дьюлу. В конце 1827 или в начале 1828 года (точная дата неизвестна) граф Калман Чаки пригласил Эркеля в Клаузенбург — самый большой город Трансильвании — в качестве учителя музыки. В Клаузенбурге в семье Телеки уже жил его младший брат Непомук Янош (Иоганн) Эркель⁹, позже там же учился его брат Режё (Рудольф)¹⁰, и наконец в качестве капельмейстера туда приехал Йозеф Эркель¹¹. В те времена Клаузенбург был центром культурной и духовной жизни Трансильвании. Многие помещики и дворяне держали у себя на службе иностранных музыкантов, в их замках часто давались домашние концерты на высоком профессиональном уровне. Городская буржуазия основывала музыкальные общества, как, например, *Societas musicalis*, руководителем которого был композитор и дирижер Янош Лавотта¹². «Музикай эдишюлет» («Музыкальное общество»), возникшее в 1819 году, которым руководил Йозеф Гроспетер, заботилось о регулярном музыкальном образовании в городе. Здесь же обучали молодых певцов для оперной труппы Национального театра в Клаузенбурге, который в начале XIX века переживал период расцвета под руководством Яноша Котши Патко¹³.

Первая венгерская опера «Князь Пикко и Ютка Пержи», написанная Йозефом Чудьи¹⁴, премьера которой состоялась в Буде в 1793 году, впервые на периферии была поставлена в Клаузенбурге. С 1821 года

оперы ставились в постоянном здании театра. Дирижерами оперного коллектива был сначала Гроспетер, а позже Йозеф Рузичка¹⁵, получивший известность по всей стране своей исторической оперой «Бегство короля Белаша» (1822), в которой были использованы венгерские народные мелодии. Однако его вторая опера «Шимон Кемень» оказалась менее удачной. В 1823 году Йозеф Рузичка покинул Венгрию и переселился в Италию, где следы его затерялись. В 1823—1827 годах в Клаузенбурге большим успехом у публики пользовалась выдающаяся венгерская оперная певица Роза Сеппатаки-Дери¹⁶. Репертуар клаузенбургского театра был довольно богат, чаще всего ставились оперы Моцарта, Диттерсдорфа, Шенка, Паизиелло и Мартина Солера.

Когда Эркель приехал в Клаузенбург, оперное искусство переживало там период подъема и венгерская музыка пользовалась большой популярностью. Под влиянием этой обстановки молодой Эркель, по-видимому, окончательно сформировался как истинный венгерский композитор.

КЛАУЗЕНБУРГ — ГРОСВАРДЕЙН — ПЕШТ. ЭРКЕЛЬ-ПИАНИСТ. ПЕРВЫЕ УСПЕХИ

1828—1834

Очень скоро Ференц Эркель занял видное место в музыкальной жизни Клаузенбурга. Он был домашним учителем музыки, однако у него оставалось достаточно свободного времени для знакомства с музыкальными традициями города. Он часто ходил в оперный театр, а опера «Бегство короля Белаша» произвела на него настолько глубокое впечатление, что позже под влиянием этого спектакля он сочинил свои первые оперы.

В это же время Эркель познакомился со всеми ведущими деятелями музыкальной жизни города. С Йозефом Хейнишем¹⁷ его связала тесная дружба. Йозеф Хейниш был родом из Австрии, его музыкальная карьера началась в доме магната Фаркаша Бетлена, а затем продолжилась на посту оперного дирижера в Кашау и Клаузенбурге. Позже он вместе с Эркелем служил в качестве капельмейстера в пештском

Национальном театре. Хейниш полностью освоился в Венгрии, и даже написал оперу по-венгерски под названием «Выбор короля Матиаша», которая в 1834 году с успехом была поставлена в Бургтеатре в Будапеште.

Дьердь Рузичка¹⁸ (1789—1869) приехал в Клаузенбург из Вены в 1810 году по приглашению семьи Банфи. Когда Эркель переселился в Клаузенбург, он сразу оценил в Рузичке независимого по духу венгерского музыканта, и хотя их разделяла значительная разница в возрасте, между ними завязалась подлинная дружба. В доме Рузички давались концерты камерной музыки, в которых принимал участие Эркель. Ференц Эркель подружился также с Ференцем Дьердьем (1799—1874), филологом, юристом, депутатом Национального собрания, первым переводчиком ораторий Гайдна на венгерский язык. Ференц Дьердь обладал прекрасным тенором и страстно любил музыку. Из всех друзей в Клаузенбурге самое сильное влияние на Эркеля оказал Шамуэль Брашан (1800—1869) — последний из венгерских энциклопедистов. Брашан успешно занимался почти всеми науками и был большим поклонником музыки. Так как в доме его родителей не было рояля, он нарисовал себе клавиатуру на листке бумаги и таким образом упражнялся в фортепианной игре. Под руководством Дьердя Рузички Брашан развился как способный музыкант и иногда даже давал уроки музыки в семьях крупных магнатов Бетлена и Кендефи. Он ездил вместе с ними в Австрию, Германию, Италию и, наконец, осел в Клаузенбурге. Брашан пользовался большим уважением среди музыкантов и часто выполнял роль судьи в спорах по музыкальным вопросам. В своей статье «Венгерская или цыганская музыка?» он обрушился на книгу Ференца Листа о цыганах и тем самым невольно вызвал в Венгрии целую бурю нападок на автора этой книги. Сочинение Листа о цыганах (*Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie*, 1859) по своему построению напоминает рапсодию и дает идеализированный образ «нации», «которая сама не знает откуда она пришла и куда идет», но которая в своих песнях хранит воспоминания о древней родине, а также о забытом очень древнем и наивном эпосе. Эта поэтическая «фантазия» Листа пронизана романтическими образами, и Брашан,

который считал многие положения этой книги вредными, без колебаний выступил против них. Брашай был в то время уже видным музыкальным критиком газеты «Будапешти хирлап» («Будапештская газета»). Он считал нелепой точку зрения, что где-то могла существовать цыганская нация. Он доказывал, что Лист заблуждается относительно героического эпоса нации которая никогда и нигде не существовала, и предостерегал его от ошибки смешивать цыганскую музыку с венгерской народной песней. Книга Листа, так же как и критика Брашай, вызвала в те времена острую полемику. Сегодня, когда мы отдаем себе отчет в заблуждениях Листа, мы расцениваем его произведение, написанное, впрочем, очень привлекательно, просто как романтическую фантазию, которая никак не может повредить нашему музыкальному вкусу. В университете Клаузенбурга Брашай преподавал самые разные предметы, от математики до санскрита, и был, кроме того, президентом клаузенбургского Филармонического общества. Его худую фигуру с седой головой можно было часто видеть в концертных залах и театрах.

Первая встреча Брашай с Ференцем Эркелем произошла совершенно случайно. В семье Эркелей об этом событии рассказывают следующую историю: «Однажды во время обычной прогулки Брашай услышал прекрасную, виртуозную игру на фортепиано. Он заглянул в окно первого этажа одного дома и увидел незнакомого коренастого молодого человека с бородой, который был поглощен своей игрой. Брашай воскликнул: „Кто ты такой, друг мой?“ И с этого мгновения началась дружба, которая продолжалась всю жизнь». Благодаря Брашай молодой Эркель значительно повысил свой духовный уровень. Под влиянием Брашай Эркель написал пьесу для фортепиано «Венгерская фантазия», с которой он выступил в нескольких концертах. Долгое время это сочинение считалось утерянным, пока музыковед Ласло Шомфай¹⁹ не обнаружил в Национальной библиотеке имени Сеченьи рукопись Эркеля, которая, вероятно, и есть «Венгерская фантазия». «Эта композиция очень интересна в музыкальном отношении и заслуживает самого пристального внимания,— пишет Ласло Шомфай.— Некоторые гармонические обороты и фигурации, а также

форма построения пьесы позволяют высказать предположение, что композиторский стиль Эркеля, возможно, развивался бы совсем в другом направлении (может быть ближе в Листу), если бы позже он не связал на всю жизнь свое творчество с театром и драматической музыкой.»

Одна провинциальная газета напечатала об этой пьесе следующий анекдот: «Во время концертного сезона Брашаи несколько раз ездил из Пешта в Клаузенбург и обратно, если было какое-нибудь музыкальное событие, интересное для него. Однажды он взял с собой Эркеля. Позже Эркель рассказал об этом журналистам следующее: „...Я... сыграл старику.. песню, он прослушал ее, пришел в восторг и посоветовал мне написать пьесу в венгерском духе. Я написал «Венгерскую фантазию», которую мы дали напечатать, и в количестве нескольких тысяч экземпляров она попала в венгерские дома“. Песню, которая побудила Брашаи посоветовать Эркелю написать «Венгерскую фантазию» до сих пор не смогли найти, так же как не нашли ни одного экземпляра «Венгерской фантазии», напечатанной в «несколько тысяч экземпляров». По всей вероятности, журналист, ревностный приверженец венгерской музыки, по своей доверчивости принял эту не слишком достоверную историю за правду.

Первый биограф Эркеля Корнель Абраньи-старший²⁰ сообщает, что Эркель нередко дирижировал спектаклями клаузенбургской оперной труппы и часто ездил во главе театрального общества в Гросвардейн (второй по величине культурный центр Трансильвании). Это утверждение до сих пор не удалось ни доказать, ни опровергнуть. Известно, что Эркель по приглашению отца Корнеля Абраньи-старшего провел два месяца в Гросвардейне и, по-видимому, давал уроки сыну. Абраньи пишет, что «в Трансильвании в домах крупных помещиков и местной интеллигенции можно было найти больше роялей, чем в десяти, а может быть даже в двадцати комитатах Венгрии вместе взятых. Ференц Эркель пользовался любовью всех, он много раз играл перед публикой и вращался в самых изысканных салонах». Далее Абраньи пишет, что Эркель, возвратившись обратно в Клаузенбург, «в присутствии восхищенной его игрой публики по настоя-

нию оркестра был назначен капельмейстером». Так он получил возможность упражняться в дирижерском искусстве. Однако в оперу пока он ходил всего лишь в качестве слушателя.

Несколькими десятилетиями позже, в 1868 году, он был избран почетным членом клаузенбургского Певческого общества. В своем благодарственном послании к обществу он писал: «С Клаузенбургом меня связывают приятные незабываемые воспоминания. Там я не только смог получить основы моих скромных знаний, но также легко и счастливо развивать свои способности благодаря сердечному участию и постоянной помощи моих самых дорогих клаузенбургских друзей. Об этом я хочу сказать открыто с глубокой благодарностью». Корнелю Абраньи-старшему он признавался: «Всем, что я есть, я обязан годам, прожитым в Клаузенбурге. Там я стал пианистом, там я научился почти всему, что я умею, там я получил свое вдохновение, там я связал свое сердце с венгерской музыкой, которой никто всерьез не занимался, именно там я вобрал в себя самые прекрасные народные венгерские песни...». О пребывании Эркеля в Гросвардейне Абраньи вспоминает следующим образом: «Он приходил к нам в дом каждый день; он подружился с нашим домашним пианистом Яношем Кирхом, и оба они мечтали о блестящем будущем венгерской музыки. Уже в то время Эркель так работал с венгерской музыкой, как никто другой до него. Он сочинял собственные венгерские фантазии, вариации и пьесы на мотивы венгерских песен, которыми он привлекал к себе внимание общественности и которые он собрал во время своего пребывания в Клаузенбурге, чтобы позже питать ими свой выдающийся талант». Кроме уже упомянутой «Венгерской фантазии» нам не известно ни одного другого произведения этого периода его творчества. Можно предположить, что на своих концертах он часто импровизировал, исполняя фантазии, вариации и песни, ибо он был одним из самых выдающихся импровизаторов своего времени.

В конце 1833 года графская семья Штайнляйн-Зеленштайн²¹ пригласила Эркеля в качестве домашнего учителя к своим детям в Семеред, неподалеку от Ипойшага. Это приглашение прельстило Эркеля тем,

что Семеред находился близко от столицы. Расставаясь с Клаузенбургом, Эркель дал прощальный концерт и подарил в библиотеку консерватории партитуру бетховенской «Битвы при Виттории».

Эркель распростился с Клаузенбургом. Дорога в Семеред лежала через Пешт. О том, что он собирается в Пешт, стало известно еще до его приезда, и вся столица ждала молодого музыканта, чтобы познакомиться с его искусством. В Национальном казино состоялся первый концерт Ференца Эркеля в Пеште, на котором он исполнял также пьесу Калькбреннера для фортепиано «Гранд марш». Габор Матраи²², талантливый критик периода реформ, очень одобрительно высказался по поводу игры Эркеля в журнале «Хонмюес». Особенно подчеркнул он виртуозность музыканта, «который обладал редкой техникой и ловкостью игры на инструменте как правой, так и левой рукой». Матраи писал далее: «Он по праву заслужил наши аплодисменты своим отменным исполнением. И мы по праву можем радоваться, что устроители представили нам музыканта, который умеет исполнять музыку в чисто венгерском духе. Мы по праву можем гордиться им, тем более что он стал виртуозом в самой Венгрии, в Трансильвании. А так как он едет к графине Штайнляйн в качестве домашнего учителя музыки, то мы питаем надежду, что в будущую зиму мы сможем часто слушать его игру».

Это первая критическая заметка о творчестве Эркеля, которая дошла до нас. Журнал «Хонмюес», издаваемый Габором Матраи, был с 1833 по 1841 год рупором венгерского искусства. В нем впервые в столице печатались профессиональные критические статьи о музыке и театре на венгерском языке.

О деятельности Эркеля в Семереде мы не располагаем сведениями. Очень скоро молодого музыканта потянула к себе столица.

ОПЕРНЫЙ ДИРИЖЕР

1835—1840

В 30-е годы прошлого века венгерская столица состояла из трех самостоятельных, развивающихся независимо друг от друга частей города: Буды, Пешта

и Обуды. Освободительное движение под руководством Ференца Ракоци II в начале XVIII века вызвало как ответную политическую реакцию значительное усиление немецкого влияния. Так, в 1831 году из 102 700 человек населения во всех трех частях столицы было лишь 2500 венгров. Количество городских жителей быстро росло, одновременно, хотя и медленнее, росло венгерское население. С 1767 года оба берега Дуная соединялись плавучим мостом, который, однако, на зиму убирался, а в ледоход лишь самые предприимчивые лодочники отваживались перевозить пассажиров на другой берег на пароме. За пределами нынешнего большого кольца города были лишь виноградники да сельские домики. На малом кольце располагались сомнительные трактиры, кафе, балаганы; там, где сейчас находится церковь святого Штефана, устраивались петушинные бои. Период реформ (период политического, экономического и национального подъема примерно с 1825 г.) положительно сказался на развитии всего облика столицы. Рядом с импозантными общественными зданиями возникло много замков и жилых домов, которые строили себе помещики, мелкие дворяне и буржуазия. Немецкий городской театр в Пеште, который имел постоянную труппу и большую материальную дотацию, давал драматические спектакли и оперы для населения, говорившего по-немецки. Эти спектакли отличались пышным оформлением, в них участвовали знаменитые артисты. А выступлению венгерских артистов власти чинили всевозможные препятствия.

Первый театр, имевший свое постоянное помещение, был Бургтеатр в Пеште. Здание, в котором он находился, было церковью ордена кармелитов; однако после роспуска ордена император Иосиф II (годы правления 1780—1790) распорядился преобразовать это здание в театр. План реконструкции разработал Фаркаш Кемпелен²³, который стал знаменит изобретением шахматного автомата. После открытия театра (в 1787 г.) в нем обосновалась немецкая труппа, однако здесь же давала свои спектакли и первая венгерская труппа под руководством Ласло Келемена. В 1800 году в этом здании давал концерт Бетховен, о чем напоминает мемориальная доска на стене здания.

С 1793 года в Пеште стали давать оперы на венгерском языке. Опера «Князь Пикко и Ютка Пержи», написанная Йозефом Чудьи, была первым сценическим произведением на венгерском языке. Певцы собрались со всех концов Венгрии, чтобы не только в провинции, но и в столице завоевать право на музыкальные спектакли на венгерском языке. Они выступали в зале Хакера, в Ротонде и в Бургтеатре. Зал Хакера находился в доме № 7 теперешней Танац Кёрут (кольцевая улица.— *Перев.*). Ротонда была круглым зданием на набережной Дуная в Пеште (на углу улиц Регипошта и Апачай Чере Янюша), сохранившимся еще со времен турецкого владычества. В 1774 году магистрат города передал это здание для театральных представлений. В нем было около 500 мест для зрителей. На берегу Дуная в Буде, на месте теперешнего домика в саду «Бурггартен», стояло деревянное здание театральной труппы Рейшл, которая ставила многочисленные драмы, комические оперы и балеты. По словам современников, спектакли шли в ресторане «Красный еж» в Бурге* и трактире «Белый крест» на улице Фё. Это было время пьес патетико-героического содержания и трагикомедий. Однако без них в столице никогда не сформировалась бы подлинная оперная культура. В Бургтеатре, на драматической сцене в Буде, в труппе собрались вместе и выдающиеся певцы и драматические артисты, которым суждено было заложить основы оперного искусства в будущем Национальном театре, такие как: Роза Дери, Удвархейи, Лендваи, Сердахейи²⁴. В Ференце Эркеле они нашли того самого капельмейстера, который без колебаний отказался от своей должности учителя в Семереде ради того, чтобы встать за дирижерский пульт в Бургтеатре в Буде. Первое сообщение о его новой деятельности мы находим в журнале «Хонмювес». В нем говорится о постановке «Севильского цирюльника» 11 апреля 1835 года: «Очень хорошо играл оркестр под управлением нашего нового капельмейстера господина Ференца Эркеля. Театр был переполнен...». С этого началась деятельность Ференца Эркеля в качестве оперного дирижера, которая продолжалась 50 лет. Это была нескончаемая

* Бург — район Буды (*Примеч. перев.*).

вереница театральных праздников и рабочих будней. Все чаще упоминается его имя в журнале «Хонмювес». 28 мая журнал сообщает о постановке комической оперы Буальдьё «Иоганн Парижский»: «Хор поет так удивительно точно и так хорошо, как этого только можно желать... И если мы подумаем о том, насколько мы все еще отстаем в музыке от наших зарубежных соседей... то мы должны признаться по зрелому и справедливому размышлению, что наши артисты своим точным исполнением этой трудной оперы совершили настоящее чудо...».

Наряду с успехами Эркеля в качестве капельмейстера журнал часто отмечал его успехи как пианиста. Эркель был виртуозным солистом, отличным ансамблистом и самым известным аккомпаниатором того времени. Он принимал участие почти во всех музыкальных событиях. 31 мая 1835 года он аккомпанировал английскому скрипачу Ури, 7 июня, в день основания венгерского театра в Пеште,— певице Розе Дери. 5 ноября Эркель впервые исполнил в Венгрии минорный фортепианный концерт Шопена: «Это музыкальное произведение, написанное в самом новом стиле, которое ранее здесь никогда не исполнялось,— пишет журнал „Хонмювес“,— вызвало всеобщее одобрение не только благодаря своим достоинствам, но и благодаря исключительно удачному исполнению, а господин Эркель, один из наших самых выдающихся пианистов, владеющих высоким мастерством соединения технического исполнения с эмоциональным, за свою игру был награжден слушателями, тонко разбирающимися в музыке, бурей оваций».

Очень скоро композитор почувствовал себя в Пеште как дома. Он стал постоянным посетителем кафе «Вурм», где с интересом наблюдал за шахматной игрой знаменитого во всем мире шахматиста Йозефа Сена. Эркель сам с увлечением играл в шахматы и затем стал председателем шахматного клуба в Пеште. Он, насколько ему позволяло время, следил за творчеством композиторов, своих современников и принимал участие в камерных музыкальных вечерах выдающегося скрипача Михая Таборски²⁵. Материальное положение Эркеля было тяжелым. Так как театр платил ему очень мало, он был вынужден жить на скромные

доходы от своих концертов и давать уроки музыки и пения.

Зимой труппа артистов в Бурге распалась. Большая часть актеров жила в Пеште, да и публика в своем большинстве приходила оттуда. Когда же устанавливалась лодочная переправа через Дунай, то лишь немногие лодочники отваживались перевозить пассажиров с одного берега на другой через бурную реку. Таким образом существованию Венгерского театра в Буде приходил конец. Немецкие артисты, которые работали в выгодных условиях в пештском Немецком театре, относились к своим венгерским коллегам несколько свысока, но в то же время побаивались их конкуренции. Ловкие театральные директора Немецкого театра, как, например, Александр Шмидт, пытались привлечь венгерских артистов высокими гонорарами в немецкую труппу, однако венгерские артисты оставались верны своему родному языку. В них еще было живо воспоминание об открытии Немецкого театра в Пеште в 1812 году, когда в первом представлении для венгерских артистов отвели роль статистов. Лишь певица Роза Дери осмелилась тогда противиться этому унижению.

Здание пештского Немецкого театра было построено Йозефом Хильдом и Михаем Поллаком по проекту венского придворного архитектора Иоганна Амана. Это здание в классическом стиле находилось в самом сердце Пешта. Открытие театра, вмещавшего 3500 зрителей, состоялось 9 февраля 1812 года торжественным спектаклем «Король Штефан, или Первый благодетель Венгрии», текст к которому написал Коцебу специально к этому случаю, а музыку сочинил Бетховен (соч. 113). Расцвет театра продолжался до 1848 года. Здесь для немецких жителей города ставились драматические спектакли, водевили, оперы и балеты с участием большого количества знаменитых артистов, приглашенных из-за границы. В 1837 году здание было разрушено наводнением, в 1847 году в нем случился большой пожар. Вскоре после восстановления, во время освободительной борьбы 1849 года, здание театра вновь было разрушено кайзеровскими пушками, которыми командовал Хентци, но об этом мы еще расскажем позднее.

Венгерским артистам пришлось ждать своего постоянного здания значительно дольше. Только благодаря сплоченности национальных сил и щедрым пожертвованиям удалось в 1835 году начать строительство Венгерского театра (будущего Национального театра).

Тем временем в Бургтеатре царила мертвая тишина. Артисты и музыканты разъехались в разные стороны, касса пустовала, само предприятие оказалось накануне банкротства. Уже давно директор Немецкого театра Шмидт обратил внимание на творчество Эркеля. Кроме капельмейстера театра Урбана ему потребовался второй капельмейстер, и он предложил Эркелю контракт. По свидетельству Абраньи Эркель был в растерянности: «Я долго боролся с собой, не знал: принять предложение или нет. Мои национальные чувства... всеобщая любовь, почести и награды, которые мне оказывали в виде исключения, все это говорило против контракта. Я чувствовал, что с моим уходом окончится моя счастливая полная радости жизнь. Однако моему музыкальному честолюбию новая перспектива казалась весьма заманчивой. Кроме того это приглашение вполне соответствовало моему идеалу венгерского музыканта; так как мне казалось, что в столице, в близком контакте с внешним миром, с большими возможностями для музыканта я смогу лучше служить своему народу».

Эркель вступил в труппу Немецкого театра, и этот решительный шаг самым положительным образом сказался на его творчестве. Он много дирижировал и глубоко усвоил оперные традиции своего времени. В репертуаре театра следовали одна за другой оперы трех самых великих композиторов бельканто: Беллини, Доницетти и Россини. Из французских композиторов на первом плане были Мегюль, Обер, Буальдьё, затем немецко-французский композитор Мейербер, а из немецкой музыки чаще всего ставились оперы Моцарта, Бетховена, Вебера, Шенка и Диттерсдорфа. Для Эркеля-капельмейстера это была превосходная школа; как композитор Эркель черпал новые впечатления, вдохновлявшие его, а кроме того немалое значение имели также его знакомства с видными зарубежными музыкантами, которые он смог здесь завязать.

В 1836 году Эркелю несколько раз пришлось аккомпанировать всемирно известной певице Генриэтте Карл. В 1837 году он аккомпанировал Анри Вьётану²⁶ и вместе с ним сочинил вариации на венгерскую тему. Тему и партию рояля создал Эркель, виртуозную скрипичную партию сочинил Вьётан. Пьеса вышла под названием «Duo brillant en forme de Phantasie sur des airs hongrois Concertant pour piano et violon». В ней композиторы обработали мотив, взятый у Чермака.

Строительство венгерского Национального театра, куда Эркель был приглашен капельмейстером, продвигалось крайне медленно. Когда-то Сеченьи мечтал о роскошном театре на берегу Дуная, но собрать деньги для осуществления этого замысла оказалось невозможным. Теперь стены более скромного театра, который венгерская нация строила на свои собственные средства, возводились на Музейной площади, на углу улицы Ракоци.

22 августа 1837 года наконец-то раскрылись двери Национального театра в Пеште. Подтвердились слова поэта Ференца Кёлчя²⁷: «Только при участии всей нации мы сможем создать национальный театр». Список лиц, внесших свои пожертвования на театр, занял 35 печатных страниц. Те же, кто был победнее, «жертвовал» свой труд. Писатель Йозеф Байза²⁸ стал первым директором театра, Йозеф Хейниш — первым капельмейстером, «музыкальным директором» театра был назначен Габор Матраи, а позже Альберт Рошти.

Сразу же после первого представления на банкете по случаю открытия театра Эркелю предложили ангажемент, однако он попросил отсрочки до начала 1838 года, так как только тогда истекал срок его договора с Немецким театром. 14 января 1838 года он в письменном виде изложил свои условия. Он потребовал всех полномочий в решении вопросов, касающихся оркестра, хора, солистов и дирижера Хейниша, а также (вместе с режиссером) оставлял за собой право распределять роли, потребовал ежегодно 1200 форинтов жалования, одно представление в свою пользу и два постоянных билета на каждый спектакль. Требования подсократили: ему предложили 1000 форинтов годового жалования, дважды в год

одну треть сборов от бенефиса и одну контрамарку на каждый спектакль.

15 января, через день после урегулирования условий договора, Эркель подписал контракт и тотчас же приступил к работе. Прежде всего он изменил состав оркестра. Были приняты новые музыканты, а старые уволены. Однако, после того как он объявил об увольнении любимца публики Марка Рожавёльди ²⁹, администрация театра ограничила его полномочия: отныне он получал право заключать и расторгать контракты лишь с ведома и согласия администрации театра.

Первая опера, которой дирижировал Эркель в новом театре, была опера Беллини «La Straniera» («Чужестранка»). Журнал «Хонмювес» писал об этом событии 25 января 1838 года: «Оркестр, которым теперь дирижирует наш новый капельмейстер господин Эркель, своей игрой заслуживает самых высоких похвал». В главной роли выступала певица Шодель ³⁰, артистка с европейским именем. Из-за слишком высокомерного отношения к певице, которая была несомненно выдающейся актрисой, и из-за чрезмерных материальных претензий между Эркелем и дирекцией театра постоянно возникали споры. Но самые ожесточенные распри происходили оттого, что директор театра Байза недолюбливал оперу и ратовал за постановку лишь драматических спектаклей. Такое отношение директора раскололо труппу театра на два лагеря. К счастью, публика высказалась в пользу оперы: только оперные спектакли давали полные сборы. Однако за успех театру приходилось серьезно бороться, так как с ним конкурировал Немецкий театр, который получал большие дотации. У венгров же были их знаменитые певицы Дери и Шодель, а в лице Эркеля они имели талантливого высокопрофессионального дирижера. Оперы «Фра-Дьяволо» Обера с Дери и «Любвный напиток» Доницетти с Шодель в главных ролях были настоящими театральными сенсациями в Пеште.

13 марта 1838 года, когда в театре должна была идти опера Беллини «Беатриче из Тенда», в столице началось сильное наводнение. Венгерская столица довольно часто подвергалась наводнениям. С 1732 по

1830 годы Дунай выходил из берегов 12 раз; в 1799 году в результате наводнения был опустошен целый район столицы — Франценштадт. Однако в 1838 году катастрофа настигла город совершенно неожиданно. Уровень воды поднялся на 9,27 метров; погибло 438 человек, было разрушено 20 000 домов, ущерб от наводнения составлял 70 миллионов форинтов. И сегодня еще на ограде Национального музея и на стене часовни Рокуш указан уровень воды во время этого наводнения. Страна понесла громадные убытки; это коснулось и молодого театра. Более месяца не было спектаклей. Большая группа артистов в самые трудные дни находилась в здании театра, когда же вода спала, жизнь в театре налаживалась очень медленно. Драматическая труппа театра в виде эксперимента ставила на разных сценах комедии и легкие водевили. Эркель попытался обратиться к национальному чувству. Однако постановка оперы Рузички «Бегство короля Белаша» в обработке Хейниша успеха не имела. Время обогнало это когда-то современно звучавшее произведение Рузички. Попытка поставить две новые венгерские оперы — комическую оперу Андраша Бартаи³¹ «Хитрость» и оперу «Царство фей в Венгрии» Йозефа Сердахейи — также не увенчалась успехом. Венгерская опера еще не нашла своего истинного композитора. Эркель же настолько был занят своей дирижерской деятельностью, что в лучшем случае он находил время лишь для инструментовки пьес для театра, для собственных же сочинений почти не было времени. Все же в этот период он написал «Листок из альбома» — фантазию для фортепиано на тему трансильванской песни Ракоци и, по заказу мюнхенского виолончелиста Йозефа Ментера³², вариации для виолончели и фортепиано на тему из оперы «Хитрость».

В театре назревал кризис, названный прессой «оперной войной». Драматические артисты возмущались более высокими гонорарами оперных певцов. Но главным образом они нападали на выдающуюся певицу Шодель, которая получала чрезмерно высокий гонорар; а кроме того, они выступали против ее бездарного супруга, руководителя хора в театре. Артистку защищал директор Пал Ньяри³³, с которым она была в интимных отношениях. Но в 1840 году,

когда обстановка стала совсем невыносимой, Шодель ушла из театра. Эркеля же ничто не могло вывести из равновесия: актерская и творческая деятельность певицы была ему дороже всех театральных интриг. Он высоко ценил Шодель и умел с ней ладить; однако укрощать «звезд» не входило в его задачи. Эркель старался сплотить актеров и певцов театра в единый творческий оперный ансамбль. Он пользовался в труппе большим уважением, требовал от всех строгой дисциплины и сам увлеченно трудился, не считаясь со временем. Очень скоро его последовательная воспитательная работа стала приносить плоды. Прежде всего можно было заметить значительное повышение качества игры оркестра. Слава Эркеля и глубокое уважение к нему побудило многих музыкантов Немецкого театра перейти в Венгерский театр.

29 августа 1839 года Ференц Эркель женился на Адели, образованной, красивой и музыкальной девушке, дочери кантора Дьердя Адлера³⁴. Свадебное путешествие привело их в Дьюлу, куда Эркель взял с собой некоторых коллег, и среди них своего брата Йозефа, который после непродолжительной службы в Клаузенбурге в качестве капельмейстера стал тенором в Венгерском театре. В Дьюле они дали концерт, сбор от которого передали для строительства больницы в комитате Дьюлы.

Возвратившись домой в Пешт, Эркель снова погрузился в работу. Он аккомпанировал Розалии Шодель во многих концертах, а 28 декабря в бенефис певицы дирижировал бетховенской оперой «Фиделио». Хор узников повторяли дважды. Лист, присутствовавший на спектакле, в восторженных выражениях хвалил работу Венгерского театра. На следующий день Лист дал концерт, на котором он импровизировал на тему «Ракоци-марша». Под впечатлением этого концерта Эркель взялся за перо. 2 февраля 1840 года в журнале «Хонмювес» появилось следующее сообщение: «На днях в Пеште, в художественной лавке Йозефа Вагнера, на его средства, в знак уважения к Ференцу Листу, вышел „Ракоци-марш“, в обработке для фортепиано, сделанной первым капельмейстером Национального театра Ференцем Эркелем». Рецензент подчеркивает далее, что хотя Эркель строго следует за интерпрета-

цией Листа, однако не подражает Листу, а перерабатывает его свободную импровизацию и придает ей более законченную форму. В последующее время Лист и Эркель очень часто встречались, позже они вместе руководили Музыкальной академией. Они испытывали друг к другу глубокое уважение, однако их отношения так и не переросли в дружбу. Слишком уж различны были их индивидуальности, да и постоянные отъезды Листа не давали возможности возникнуть более тесным отношениям между ними.

Энтузиасты-любители музыки основали 16 октября 1836 года Союз музыкантов. Его первым дирижером был Фридьеш Агост Урбани, который служил капельмейстером в пештском Немецком театре. До основания Будапештского филармонического общества (1853) этот Союз регулярно устраивал концерты; особенно он способствовал популяризации ораториальных сочинений. Благодаря стараниям профессора университета, языковеда Лайоша Шедиуса (1768—1847), Союз все больше привлекал к себе профессиональных музыкантов. После Шедиуса директором Союза стал граф Лео Флотетике фон Тольна. По инициативе Андраша Бартаи Союз использовал доходы от концертов (прежде всего значительные сборы от концертов Листа в 1840 г.) для основания консерватории. Консерватория Союза музыкантов в Пешт-Буде (с 1867 г. земская консерватория, теперь музыкальный техникум имени Бела Бартока) до создания Музыкальной академии была единственной высшей музыкальной школой. Первым директором консерватории был Габор Матраи; после его смерти в 1875 году директором стал Эде Бартаи, а позже Арпад Сендь. В январе 1851 года Союз музыкантов в Пешт-Буде был распущен, а его правление стало дирекцией консерватории. Из-за своей большой работы в Национальном театре Эркель редко принимал участие в концертах Союза. Хотя в 1844 году, после огромного успеха его оперы «Ласло Хуньяди», его и избрали дирижером Союза, это звание осталось лишь почетным титулом.

ПЕРВЫЕ ОПЕРЫ ЭРКЕЛЯ

1840—1845

Точно неизвестно, когда Беньямин Эгреши³⁵ дал Эркелю либретто для оперы «Мария Батори», известно лишь, что в 1840 году Эркель уже сочинял оперу. В основе сценария оперы — сюжетная коллизия, которая часто повторялась в мировой литературе. На эту тему были написаны несколько опер, в частности под названием «Инес де Кастро, или Агнесса из Бернау». В своей трагедии Андраш Дугонич³⁶ перенес события 1795 года в Венгрию. Эгреши сократил 5 актов драмы до двух, существенно уменьшил количество действующих лиц, некоторые сцены объединил, другие вообще исключил и вместо первоначального прозаического текста написал превосходные стихи. Он позаботился о том, чтобы Эркель смог на этот текст сочинить выразительные арии и ансамблевую музыку. Сегодня мы потребовали бы от Эгреши подлинного драматического конфликта, критиковали бы язык его сценария, который был намного примитивнее и беднее, чем литературный язык его времени, но именно стихи Эгреши и присущее ему чувство сцены возбудили фантазию Эркеля. Кроме того именно благодаря Эгреши Эркель написал значительную оперу, которая хоть и не была еще истинно венгерским произведением, но проложила твердый путь к созданию национальной оперы.

Действие оперы происходит в XII веке при дворе короля Калмана. Наследник престола Иштван выиграл битву, и при дворе все готово к приему победителя. Хор поет славу, только советники короля Арваи и Сепелик не разделяют общей радости. Иштван



хочет взять в жены Марию Батори, от которой у него уже есть двое детей, однако советники во что бы то ни стало стремятся помешать этой женитьбе. Под звуки марша, напоминающего вербункош, появляется Иштван и воины. Отношения между королем и сыном натянутые.

С гневом восклицает Иштван: «Твоих советников, эти шаткие опоры твоего трона, говорящие языком змей, я швырну на землю как щенят». И он со своей свитой покидает двор. В репризе марша в музыку вплетаются возбужденные голоса советников. Этот речитатив, наложенный на марш, является драматургически интересным решением в ранней венгерской опере.

Смена декораций. Мы на родине Марии Батори в Леаньваре. Хотя романс, который поют знатные дамы, и является подражанием итальянским образцам, однако чрезмерное употребление секунд и некоторые мелодические обороты напоминают венгерские народные песни, вербункош. Романс переходит в веселую кабалетту. За сценой раздается музыка, приехал Иштван. Дуэт влюбленных представляет собой удачное сочетание венгерского танца вербункош с полонезом. В дуэте передается радость встречи, печальные воспоминания об одиночестве, звучит мечтательная песнь любви.

Наиболее ярко выведена героиня оперы Мария. Ее «визитной карточкой» является мелодия, напоминающая вербункош, которая сначала звучит в оркестре, а затем в вокальной партии.

Иштван решается на отчаянный шаг. Он хочет жениться на Марии против воли отца и всего двора. Появляется Мария в сопровождении свиты, и происходит свадебная церемония, на которой присутствует также тайный шпион из свиты отца. В сцене танцев после свадьбы и в веселом вербункоше, который является кульминационным моментом первого акта, ощущаются уже первые зачатки будущих больших эркелевских финалов.

Второй акт состоит из пяти сцен. В первой сцене мы видим Марию в сопровождении придворных дам. Ее мучают тревожные предчувствия, в ее арии звучит страх. Итальянский характер музыки и польский «пульсирующий ритм» постепенно сливаются воедино

и на словах «О, мстительный король готовит мне гибель» ее ария достигает подлинного драматизма. Появляется Иштван с братом Марии Миклошем. Они собираются на охоту и пришли проститься с Марией. Мария не хочет оставаться одна, ни мужу, ни брату не удастся рассеять ее страх. Сцену завершает хор охотников, несколько напоминающий веберовского «Вольного стрелка».

Смена декораций. Мы становимся свидетелями драматической распри между королем и его советниками в замке в Буде. Злые интриганы требуют смерти Марии, но король страшится убийства. Когда же прибывает шпион и приносит известие о состоявшейся свадьбе, гнев короля не знает границ, он дает свое согласие на убийство Марии. Звучит большой финал с хором. Музыку для хора Эркель пишет еще в традиционном духе, но музыкальная характеристика коварных советников обнаруживает уже некоторые черты, сходные с более зрелыми произведениями Эркеля.

Смена декораций. В лесу звучит веселая песня охотников. В ней прославляется охота: это занятие настоящих мужчин. Иштван тревожится о Марии, но друзья утешают его и поют застольную песню. Веселые звуки застольной контрастируют с темой мучительных видений Иштвана, которому чудится кровь и смерть. Противопоставление хора охотников и застольной песни с темой трагических видений Иштвана обретает большую драматическую выразительность.

Смена декораций. Король и его свита прибывают в Леаньвар, чтобы покончить с Марией. Ее гордый вид, умение постоять за себя вынуждают короля отказаться от его коварного плана, но под натиском советников он уступает, хотя сам хочет остаться в стороне от преступления. «Пусть гнев небес падет на вас, я в этой смерти не повинен», — поет он. В этой картине следует особо подчеркнуть драматургически эффектное построение квинтета.

Смена декораций. Мария молится, она благодарит бога за то, что он помог ей избежать опасности. Эта молитва, музыка которой написана в итальянском стиле, заслуживает внимания: «Господи, защити меня и мою несчастную родину» (хотя ее родине не грозит никакая опасность, но дух времени требовал именно такого

патриотического поворота. В образах королевских советников Эгреши и Эркель недвусмысленно обличали бюрократию имперских чиновников). Тут убийцы набрасываются на молящуюся Марию, и когда Иштван под радостное пение хора охотников возвращается и входит в комнату, он видит лишь труп своей жены. Охотники охвачены жаждой мести. Первая опера Эркеля оканчивается хором, в котором звучит призыв к отмщению.

Премьера оперы состоялась 8 августа 1840 года в бенефис Йозефа Эркеля. Он пел партию герцога Иштвана, роль Марии исполняла Мария Фельбер, роль злого королевского советника Сепелика — Серда-хейи. В течение 18 лет опера ставилась 38 раз. В более поздних постановках в заглавной роли пели Паулина Ланг, Розалия Шодель и Корнелия Холоши ³⁷.

Премьера оперы имела большой успех у публики и вызвала живую реакцию прессы. Габор Матраи, который был тогда еще единственным профессиональным представителем венгерской музыкальной критики, делающей свои первые шаги, в одной из рецензий в журнале «Хонмювес» указывал на достоинства и недостатки оперы. Он был вынужден признать, что композитор «очень умело ввел венгерские мелодии, которые, однако, кое-где можно было бы и выпустить...». Он критиковал оперу также за то, что в ней сильно чувствуется немецкое и итальянское влияние, за утомительное для слуха преобладание высоких певческих голосов, недостаточно оригинальное исполнение хора и ослабление музыкального напряжения в последних сценах оперы, в которых действие принимает трагический характер. Однако после второго спектакля Матраи сформулировал свое мнение следующим образом: «Если господин композитор уже в своем первом произведении проявил такое высокое художественное мастерство, то мы от всего сердца пожелаем ему счастья и надеемся, что он вскоре обрадует нас своим новым музыкальным сочинением...».

Из журнала «Хонмювес» от 4 февраля 1841 года мы узнаем, что в начале года Эркель ввел в оперу новую теноровую арию, которая не была рассчитана на внешний эффект и с трудом была принята публикой. 11 ноября 1841 года опера прозвучала с новой увертю-

рой, которая благодаря богатству мелодий и четкому построению заняла особое место среди произведений ранней венгерской симфонической музыки.

Ференц Толдь³⁸ считает музыку Эркеля слишком заумной, однако и он пишет, что сочинение является «не только первой серьезной истинно венгерской оперой, но по праву заслуживает того, чтобы назвать ее началом венгерской оперной истории». Пештская пресса на немецком языке с похвалой отзывается об опере «Мария Батори» как об оригинальном произведении и подчеркивает ее народный венгерский характер. Но у оперы были, конечно, и противники. В газете «Регелё пешти диватлап» («Пештские модные новости») от 28 апреля 1842 года Имре Вахот³⁹ писал о том, что «она (опера.— *Примеч. перев.*) никогда не завоюет души зрителей». Рецензент протестует против изображения в опере исторических личностей: «Боже мой! Если уж дошло до того, что в венгерской опере в качестве главных действующих лиц выступают Людовик Великий или даже Янош Хуньяди, тогда театру конец». Другие отзывы представляют собой весьма пеструю картину. Венгры считали оперу слишком итальянской или слишком немецкой, немцы считали ее слишком венгерской. Эта противоречивость взглядов понятна: до «Марии Батори» в Венгерском театре 214 раз шли оперные спектакли, из них 150 раз произведения итальянских композиторов, 40 раз давали французскую оперу, и 10 раз шла немецкая опера. Кроме того изредка в виде эксперимента давались венгерские спектакли. Однако такое соотношение было свойственно для всей Европы. Музыкальные критики, которые выросли вместе с музыкальной жизнью столицы, могли судить об итальянской, французской или немецкой опере на основе собственного музыкального опыта. Когда же после незначительных попыток создать венгерскую музыку была поставлена опера «Мария Батори», они не сумели ни оценить ее роли для истории музыки, ни понять ее политического значения. Газеты гораздо больше занимались «оперной войной», о которой мы уже говорили прежде, распрями между оперной и драматической труппами театра, достигшими к тому времени своего апогея, и едва ли могли по достоинству оценить новую венгерскую оперу.

«Мария Батори» не была еще достаточно зрелым произведением, однако она прокладывала композитору путь, который в дальнейшем привел его к подлинным шедеврам. Это сочинение с явно поэтическим действием, которое было перенесено из немецко-итальянского оригинала в венгерскую среду, имело еще много чужеродных черт. Некоторые формы и типические сцены были попросту целиком взяты из итальянских и французских опер: арии, застольные песни, сцены свадьбы и прощания. Но в опере «Мария Батори» получили дальнейшее художественное развитие и характерные особенности венгерской народной музыки, впервые проявившиеся в опере «Бегство короля Белаша»: удачное сценическое использование венгерской песни, написанной в фольклорном стиле, включение вербункоша в партию оркестра и солистов. А оппозиционный тон всего произведения свидетельствует о первом откровенном выражении Эркеlem своих политических взглядов.

Наряду с работой в театре в качестве дирижера и композиторской деятельностью Эркеlem постоянно давал концерты. 1 ноября 1840 года он дирижировал кантатой Ромберга «Гармония небесных хоров» на концерте будапештского Союза музыкантов. 30 мая 1841 года он дирижировал ораторией Мендельсона «Павел» в пештском Венгерском театре, переименованном к этому времени в Национальный театр, на концерте в пользу школы для слепых. 7 ноября 1840 года умер коллега Эркеlema капельмейстер Йозеф Хейниш. Журнал «Хонмювес» сообщает: «После освящения гроба во дворе дома, где находилась квартира Хейниша, певцы Национального театра под управлением господина Эркеlema великолепно исполнили надгробную песнь».

В марте 1841 года театр получил в лице Яноша Шимониича (1783—1856) честного и самоотверженного директора. Уже и раньше он, не жалея сил, трудился для театра. Он знал о тех трудностях, с которыми ему придется столкнуться, так как был членом правления театра. Шимониичу предстояло еще много лет служить делу венгерской оперы в качестве художественного руководителя, директора театра и на других должностях, при этом он отказывался

от всякого вознаграждения и даже в самые тяжелые времена оставался на своем посту, доказывая глубокую преданность театральному делу.

В 1842 году вышли устав и положение о Национальном театре. В них во всех подробностях были закреплены права и обязанности работников театра. Устав предоставлял Эркелю почти неограниченные полномочия, которыми он пользовался со свойственной ему точностью, никогда ими не злоупотребляя. Летние месяцы Эркель проводил обычно в Дьюле. Там 4 июня 1842 года родился его старший сын Дьюла, а 2 ноября 1843 года его второй сын Элек. В феврале 1843 года Йозеф Вагнер издал новое фортепианное произведение Эркеля под названием «Лебединая песнь Ласло Хуньяди» с посвящением Шамуэлю Брашаи. Это произведение было для Эркеля своеобразным промежуточным этапом на пути к созданию оперы «Ласло Хуньяди», ставшей его первым шедевром.

В 1841 году Венгерская академия наук наградила драму Лоринца Тота «Два Ласло» премией в 100 золотых. В трагедии воссоздается один из славных периодов венгерской истории, время царствования семьи Хуньяди (середина XV века). История трагической гибели Ласло Хуньяди никогда не была так злободневна, как в годы вновь вспыхнувшего абсолютизма. Сходство между слабохарактерным королем Ладислаусом V (Ласло), попавшим под влияние регента Циллеи, и умственно отсталым императором Фердинандом V (годы правления 1835—1848), безоговорочно подчиняющимся кайзеровским чиновникам, было актуально в политическом отношении.

Беньямин Эгреш с большим пониманием законов сцены сократил пространную трагедию до обычных размеров оперного либретто. Он выбросил целый акт, отказался от многих второстепенных персонажей. Сторонников короля он ограничил Циллеи и паладином Гара, уменьшил число действующих лиц в лагере Хуньяди, чтобы за счет этого дать хору большее поле деятельности. Он взял две женские фигуры: мать Ласло Эржебету Силадьи и невесту Ласло Марию Гара. Из мужских персонажей он оставил роль молодого Матиаша Хуньяди.

Если верить воспоминаниям Корнеля Абраньи-старшего, Эгреши написал либретто для Андраша Бартаи, и Эркель, чуть ли не силой, вырвал у него либретто для себя. Этому, однако, противоречит краткое сообщение в журнале «Хонмювес» сразу после премьеры «Марии Батори»: «Наш усердный Беньямин Эгреши снова работает над текстом для новой национальной оперы под названием „Ласло Хуньяди“. Музыку к опере будет писать господин Эркель». Поэтому можно предполагать, что Эркель уже в 1840 году или в начале следующего года начал сочинять оперу.

Андраш Бартаи, который некоторое время был директором Национального театра, имел большие заслуги перед венгерской музыкальной культурой. Он объявил конкурс на «интересную оптимистическую пьесу» из жизни венгерского народа, свободную от всякой низости. В результате этого конкурса была создана новая форма народного драматического спектакля с музыкальными вставками в противовес легкой венской народной комедии. Эта новая форма драматического спектакля послужила поводом к тому, что тысячи венгров, не говорившие прежде по-венгерски, проявили интерес к своему родному языку.

Бартаи стал инициатором другого конкурса, проведенного в 1843 году, на лучшее музыкальное сочинение по тексту бессмертного стихотворения Вёрёшмарти ⁴⁰ «Призыв». В конкурсе победил Беньямин Эгреши. Эркель как член жюри не принимал участия в соревновании, однако и он написал музыку к этому стихотворению. Его «Призыв» исполнялся 30 мая 1843 года в Национальном театре, но, несмотря на прекрасную мелодию, произведение было воспринято публикой довольно холодно.

1844 год стал самым плодотворным и успешным в творчестве Эркеля. Десятки писателей и поэтов прославляли Пешт-Буду. Они, однако, не молчали и о недостатках столицы. Вокруг прекрасных зданий царил запустение, пыль и грязь покрывали улицы, да и сам город, столица Венгрии, все еще не стал подлинно венгерским. Названия улиц, вывески на магазинах, объявления писались на двух языках; на хорошем венгерском языке разговаривали только провинциалы, которые приезжали в столицу погулять.

Поэты и писатели усердно работали над улучшением стиля венгерского языка, а изобразительное искусство искало типично национальные формы выражения. В этой атмосфере поисков всего венгерского в искусстве не хватало лишь музыканта, и в опере «Ласло Хуньяди» Эркелю удастся на языке музыки выразить национальные чувства того времени.

Для разбора оперы мы выбрали вариант, который и сегодня ставится в Венгрии. В этом виде опера включает увертюру, написанную позже, в 1845 году, арию невесты, сочиненную для Корнелии Холоши и флейтиста Ференца Доплера⁴¹, кабалетту Марии Гара (1847) и арию, написанную в 1850 году для певицы ла Гранж⁴² и ставшую известной как «ария ла Гранж», которая очень украсила партию Эржебеты Силадьи. Текст был переработан Калманом Надашдем⁴³; незначительные музыкальные изменения, которые сделал бывший директор оперы Никлош Раднай⁴⁴ из драматургических соображений, были выдержаны в духе музыки Эркеля.

Увертюра к опере является симфоническим шедевром. Следуя образцу бетховенской увертюры «Леонора» и увертюрам Вебера, она содержит самый существенный музыкальный материал оперы. Например, мелодия, исполняющаяся трубами в начале увертюры, сопровождает героя пьесы и является как бы лейтмотивом всей оперы.

Действие первого акта происходит перед воротами крепости Нандорфехервар. Бодро звучит мужской хор, под музыку вербункоша соратники Ласло Хуньяди присягают в верности своему молодому князю. Воины Ласло Хуньяди перехватили гонца регента Циллеи и обнаружили у него письмо к сербскому деспоту Бранковичу, в котором Циллеи с ведома короля обещает ему головы обоих Хуньяди — Ласло и Матнаша. Страстно звучит хор: соратники Хуньяди клянутся отомстить за своего князя. Звуки труб возвещают о прибытии короля Ладислауса V, который приветствует обитателей замка и его молодого хозяина. Стоя на коленях, Ласло Хуньяди вручает ключи от своего замка, которые тот, однако, отдает Ласло обратно. Хуньяди поет героико-романтическое ариозо и благодарит своего господина за доверие. Циллеи, который

считает, что в замке собралась банда заговорщиков, со злой иронией комментирует события. Король удаляется вместе с Ласло в замок, Циллеи идет за ними, но свите короля не удается пройти в замок: вслед за королем поднимается крепостной мост.

В музыкальном отношении сцена представляет собой завершенное единство мастерски написанных маршей-вербункошей с массивными звучными хорами, с большими кантиленами и выразительными речитативами. В следующей сцене четырехголосный мужской хор, состоящий из двух групп, передает горячий спор между солдатами из крепости и королевскими наемниками. Здесь уже прослушиваются первые наброски дифференцированной хоровой техники, свойственной более поздним операм Эркеля. За этой сценой следует диалог между королем и Циллеи. Король обнаруживает, что нет его свиты, он очень испуган. Циллеи уговаривает его уничтожить обоих Хуньяди. Когда Циллеи и король уходят, на сцене появляется Ласло Хуньяди. Он мечтает о своей возлюбленной Марии Гара и поет арию с мелодией широкого диапазона, в которой отчетливо прослушиваются итальянские интонации. Интимность сцены прерывается появлением Розгоньи, приверженца семьи Хуньяди. Он привозит весть о том, что король подписал смертный приговор Ласло. Сегодня вечером молодой Хуньяди приглашен на трапезу к королю, где во время дружеского пиршества его должны убить. Разгоньи созывает воинов замка, и вновь звучит песнь отмщения. Приближается регент Циллеи. Ласло встречает его один, и лицемерный регент от имени короля сладкими речами приглашает его на праздничный пир. «Ты зовешь меня на погибель мою», — отвечает Хуньяди. Он обвиняет Циллеи в коварстве и лицемерии. Циллеи бросается на безоружного Хуньяди с кинжалом, однако стражники Хуньяди убивают Циллеи. «Будь проклят ты, венгр!» — произносит он свои последние слова. Король окружен венгерскими воинами, он дрожит от негодования. Однако просьба венгров о помиловании смягчает его. Он поет ариозо, напоминающее романс, в котором лицемерно прощает сторонников Хуньяди. Звучит финал первого акта. Хор поет мощный, захватывающий марш на слова «Злодей мертв, вражда

окончилась». В звуки хора вливается голос короля, жаждущего мести, но побеждают оптимистические голоса народа: «И вот настал радостный день». Фрагмент финала и часть дуэта из последующей сцены в тюрьме Эркель переработал позднее, вероятно, в 1847 году, в «Хуньяди-марш» для духового оркестра. Этот марш стал одной из боевых песен революции 1848 года. Его популярность можно сравнить разве что с «Ракоци-маршем».

Действие следующего акта происходит в замке Темеш. Мария Гара мечтает о Ласло Хуньяди. В арии, написанной в итальянском стиле, она поет о любви к Ласло. После арии Марии слышится речитатив Матиаша, а затем полонез в исполнении женского хора. В середине полонеза звучит голос Матиаша, который думает о будущем. Жалобная мелодия гобоя возвещает появление Эржебеты Силадьи. В большой пространной арии поет она о своей тревоге за судьбу детей. Вторая, быстрая часть арии, содержит рассказ об ужасном видении: Эржебета видит своего сына Ласло на эшафоте. Поддерживаемая своими приближенными, она приходит в себя, а когда появляется король Ладислаус V со свитой, она с надеждой обращается к нему. Король устремляет свой алчущий взор на Марию Гара. Это замечает его паладин Гара, и он решает использовать желание короля в своих властолюбивых целях. Когда все удаляются, звучит его драматический речитатив и ария, в ритмах вербункоша Гара выражает свой триумф.

В следующей сцене показано свидание Эржебеты с сыновьями. Вдруг входит Гара и зовет всех к королю. Эржебета во власти страха, ее душа снова страдает, медленная часть ее арии, написанная в ритме вербункоша, охватывает более чем две октавы и требует от певицы особого мастерства.

Вторая часть арии украшена колоратурными пассажами. Эта так называемая «ария ла Гранж» является одним из самых сложных произведений для драматического колоратурного сопрано. Сыновья Эржебеты возвращаются целыми и невредимыми, и с ними вместе возвращается радость, которую Эржебета Силадьи выражает в веселом стилизованном чардаше. Затем снова следует лирическая сцена:

нежный дуэт Марии и Ласло. После медленного, певучего вступления звучит отрывистая кабалетта, выдержанная в венгерских интонациях.

Смена декораций. Часовня замка. Слышится органная музыка. Король клянется перед алтарем, что не будет мстить за смерть Циллеи. Органная музыка и хорал сопровождаются звоном колоколов.

Третий акт переносит нас в покои короля замка в Буде. Ладислаус V поет арию в итальянском духе, в которой признается в своей любви к Марии Гара. Резкие звуки возвещают о приходе его паладина Гара. Гара обвиняет Хуньяди в том, что он собирается на свадьбе убить короля и обещает королю руку своей дочери, если Ладислаус V даст согласие на убийство братьев Хуньяди. План Гара приводит короля в замешательство, и тот удаляется, а Гара поет властолюбивую арию о гибели семейства Хуньяди. В дальнейшем, при переработке оперы, эта ария была внесена из партитуры более поздней оперы Эркеля «Дьердь Дожа».

Смена декораций. В саду замка в Буде Хуньяди и его невесту приветствует радостным пением свадебная процессия. Ласло благодарит своих друзей. Мария поет кабалетту, украшенную колоратурными пассажами. Итальянская по своей природе, кабалетта имеет характерно венгерские черты: ее сопровождают звучащие по-венгерски флейты и она выдержана в нежном ритме вербункоша. Затем исполняется чардаш, который состоит из трех медленных, двух более быстрых частей и заключительного раздела. Это виртуозный номер для балета. После нежного дуэта (duettino) Марии и Ласло появляется Гара и именем короля арестовывает Ласло. Мария падает без чувств, и картина заканчивается *furioso* и жесткими аккордами оркестра. Затем следует «Лебединая песнь Хуньяди», которая возникла из пьесы для фортепиано, посвященной Брашай. В опере ее исполняет оркестр. Медленная драматическая музыка в стиле вербункоша становится все более настойчивой и под конец возвращается к начальной интонации боли и тоски. Светлые мажорные аккорды сменяют печальный минор. Очень свежо еще в памяти воспоминание о коротком счастье. Занавес открывается: мы видим Ласло в тюрьме, он жаждет «святой свободы». Тюремная дверь открывается, в его

объятия бросается Мария, она все подготовила для побега. Но Ласло не боится суда, его совесть чиста. Мощные аккорды говорят о приближении Гара. Звучит прощальное трио, в котором мастерски перемежаются угрозы Гара, мольба Марии и возвышенная уверенность Ласло в будущем. Раздается трубный мотив «Хуньяди-марша», и Ласло с высоко поднятой головой проходит через шеренгу солдат. Он идет на суд.

Смена декораций. Мы находимся на площади святого Дьердя в Буде. Начинает трагическую сцену траурный марш, связанный своими истоками с медленным маршем-вербункошем и напоминающий по стилю медленную часть бетховенской «Героической» симфонии.



Судьба Ласло решена. К эшафоту приближается процессия. Следом за монахами и судьями идет Ласло, окруженный солдатами. Его мать Эржебета пытается прорваться сквозь ряды солдат, но напрасно — она не может подойти к своему сыну. Начинается буря. «Даже природа стыдится этого ужасного преступления», — поет Эржебета. Ее *preghiera* (молитва), которая неоправданно прерывает развитие действия, обычно выпускается по драматургическим соображениям. На балконе замка появляется Гара. Напрасно уверяет Ласло, что он невиновен, палач опускает свой топор. Трижды падает топор, не причинив Ласло вреда, Эржебета понимает, что видение в Темешваре оказалось правдой. Народ молит о милосердии. По приказу Гара палач опускает топор в четвертый раз. На этот

раз приговор приведен в исполнение. Крик Эржебеты переходит в сильное fortissimo оркестра, заканчивающее оперу.

Премьера оперы «Ласло Хуньяди» состоялась 27 января 1844 года. На премьере присутствовал Корнель Абраньи-старший. Об этом он пишет в биографии Эркеля в 1895 году: «Я был тогда молодым юристом-практикантом в Пеште, но никогда не забуду я атмосферу подъема в зрительном зале, возбуждение умов и небывалый восторг, охвативший весь город. Политических и других интриг было тогда в Венгрии предостаточно...

Когда в конце первого акта хор впервые спел марш „Злодей мертв“, который и сегодня еще волнует людей... разразилась настоящая буря аплодисментов... зрители поднимались со своих мест, размахивали платками и шляпами, раздавались восторженные крики „Ура“. Когда опустился занавес, зрители несколько раз требовали повторения хора, композитора вызывали несчетное количество раз на сцену, а оркестр преподнес ему в память об этом событии дорогой лавровый венок из серебра и вазу...».

Если мы просмотрим подборку рецензий того времени, то станет ясно, что художественный уровень постановки не был особенно высоким. Вахот писал в газете «Регелё пешти диватлап»: Постановка в целом оказалась довольно тяжеловесна. Господин Теч исполнял заглавную роль, госпожа Шодель пела партию Эржебеты Силадьи, Удвархейи пел партию Гара, он, однако, не справился с ролью. Для прекрасного голоса Фюреди⁴⁵ партия была слишком высока. Спектакль, как и сама музыка, был скомкан, Хави⁴⁸ и Печ неуклюже двигались по сцене. Пение Хави было довольно слабым, и ему приходилось прилагать усилия, чтобы правильно спеть каждую высокую ноту. Господин Печ же, казалось, пропускал звуки через нос... Даже Розалия Шодель имела весьма малый успех. Я искренне сожалел, что ее прекрасный голос был вынужден звучать так скованно, как этого требовала ее роль... И, пожалуй, только Леопольдина Мольнар лучше всех справилась со своей задачей». Из этой недоброжелательной рецензии мы по крайней мере узнаем распределение ролей. Для исполнения заглавной роли Печ

прибыл из Пресбурга, Михай Хави пел короля, Михай Фюреди пел Циллеи, Михай Удвархейи — Гара, а Леопольдина Мольнар — Марию. В конце своей критической рецензии Вахот писал об Эркеле, «что ему не дано сочинять музыку и быть композитором». А неизвестный рецензент из газеты «Немzeti уйшаг» («Национальная газета»), наоборот, писал, что это произведение является «выдающимся как в отношении композиции, так и в отношении инструментовки». Ференц Ней⁴⁷ писал в «Элеткепек» («Картины жизни»): «В этом произведении дух, сила и страсть образуют единое целое...». Далее он продолжал: «С национальной точки зрения... данная опера может рассматриваться как удачное творение, которое мы без сомнения можем отнести к самым выдающимся произведениям венгерской музыки».

Лазар Петричевич Хорват⁴⁸ опубликовал в трех следующих друг за другом номерах журнала «Хондерю» («Друзья отечества») подробный очерк об опере «Ласло Хуньяди». Он пишет, что «Эркель поднял прекрасные мелодии чардаша до уровня европейской музыки и заложил основу будущей музыкальной славы Венгрии». Свой длинный, содержательный и обстоятельный очерк он заканчивает словами: «Если у венгерской музыки есть будущее, если когда-нибудь станут говорить о венгерской музыкальной школе... то мы будем обязаны этим в первую очередь композитору, написавшему „Ласло Хуньяди“...».

Немецкие газеты Пешта в подробных и в большинстве своем положительных рецензиях писали об этом крупном музыкальном событии. Первым печатным отзывом на оперу была рецензия критика газеты «Унгар» («Венгр»), опубликованная 29 января 1844 года и подписанная «Sz»: «В своей жизни я не раз присутствовал на исполнении опер, когда композиторы впервые сами активно участвовали в рождении их первенца, я видел в подобных ситуациях за дирижерским пультом Шпора, Маршнера, Рихарда Вагнера и некоторых других, имена которых давно забыты... но никогда я не слышал такой нескончаемой бури оваций, какой был встречен сегодня господин Эркель, когда он появился в оркестре... Я не стану говорить о достоинствах и недостатках оперы после однократ-

ного прослушивания, это слишком серьезное произведение, чтобы о нем можно было судить поверхностно... Право же, в опере есть ряд номеров, которые можно сравнивать с лучшими образцами, они были в высшей степени тепло встречены самой взыскательной публикой. К ним, безусловно, относится очень красивый финал первого акта, трио второго акта, ария короля из третьего акта; вообще, мне кажется, что третий акт выделяется богатством мелодий, что же касается драматической музыки, то особенно удался... четвертый акт... одним словом, сегодняшний успех можно назвать *succès d'estime* *. Театр был полон, а вокальное исполнение было вполне приличным».

В газете «Пештер тагеблатт» («Пештский ежедневный листок») от 30 января мы читаем следующее: «Уже теперь мы можем выразить нашу признательность <...> Мы находим здесь музыкальный букет всех тонов, но основная окраска все же больше напоминает отечественные звуки... Необыкновенно эффектным был финал первого акта, некоторые хорошо отработанные хоры, ария матери Хуньяди, ария короля Ладислауса. Оригинальным является двойной хор из первого акта (если мы не ошибаемся, он построен в виде фуги), однако ему для полного совершенства немного не хватает музыкального *je ne sais quoi* **... Клятва во втором акте кажется нам недостаточно грандиозной... бросается в глаза большое количество ансамблей. Инструментовка большей части сцен выполнена мастерски и чрезвычайно выразительна. Оркестровая партия спектакля под умелым руководством дирижера исполняется очень точно и заслуживает всяческих похвал...».

В газете «Шпигель» («Зеркало») 31 января появилась рецензия П. Вейля. После описания действия оперы автор рецензии переходит к характеристике темы Хуньяди: «Эта основная идея, подчеркнутая яркими эпизодами, послужила композитору отличным фоном для создания оригинальной подлинно национальной звуковой картины, равной которой еще не создавала отечественная муза: так что в сердце каждого истин-

* Потрясающий успех (франц.— примеч. перев.).

** Букв.— Я не знаю, чего (франц.— примеч. перев.).

ного патриота остается надежда на мощный подъем национального музыкального искусства.

Недостаток мелодий в некоторых местах оперы компенсируется то красивой музыкальной фразой, то удачной инструментовкой, то приятной, доходящей до сердца лирикой элегического типа, которой пронизаны все музыкальные номера, то мастерским построением ансамбля. <...>

Хор во вступлении, клятва мести воинов Ладислауса, большая ария вдовы Эржебеты (!) ... торжественный хорал... в часовне, большая ария короля Ладислауса, дуэт Марии и Ласло Хуньяди и потрясающий финал четвертого акта — являются самыми яркими моментами оперы, а некоторые из этих номеров приходилось повторять дважды... Тот, у кого есть музыкальный слух и чувство прекрасного (!), должен признать, что у нашего дорогого композитора есть талант для выполнения его высокой миссии и что можно поздравить Национальный театр с тем, что у него есть такое сокровище...

Несколько раз, как это, к сожалению, нередко случается вопреки правилам Национального театра, автора либретто, композитора и солистов, публика с диким ревом вызывала на сцену. Всякий с удовольствием поддержит сердечное 'Ei jeps, но вряд ли захочет поддерживать дикий рев. Через несколько дней оперу повторили еще раз с еще большим успехом».

Это было время историко-романтических национальных опер. Такая оперная тематика вошла в моду в Европе уже несколькими годами раньше и появились первые шедевры. Вот некоторые из них: «Немая из Портичи» Обера (1828), «Вильгельм Телль» Россини (1829), «Гугеноты» Мейербера (1836), «Иван Сусанин» Глинки (1836), «Риенци» Вагнера (1842), «Ломбардцы» Верди (1843). Если «Мария Батори» была лишь первой пробой, то «Ласло Хуньяди» является настоящим шедевром. Именно этим произведением Эркель положил начало венгерской национальной исторической оперы и одновременно поставил отставшую венгерскую оперу в один ряд с европейской. Его опера не стала известна во всей Европе в первую очередь потому, что путь в Европу вел через Вену, а Эркель, написав свой хор «Злодей убит», стал

национальным героем, политическим деятелем и считался в глазах имперских бюрократов националистом и бунтовщиком, крамольная музыка которого не должна была распространяться в Европе. Но и особенности характера Эркеля представляли собой известное препятствие для проникновения его музыки в Европу. Он был очень замкнутым человеком, домоседом, не любившим далеких поездок, не умел добиваться протекций и был беспомощным в театральных интригах. Эркель выезжал только в Вену, где некоторые венгерские оперные коллективы среднего качества исполняли после 1850 года его «Ласло Хуньяди». Но и там он лишь сопровождал певцов, аккомпанируя им на фортепиано. Ему даже в голову не приходило бороться за постановку своих опер, хотя венская пресса, цитируя венгерскую, и обращала внимание на его творчество. Журнал «Хондерю» писал о «Ласло Хуньяди» и о том впечатлении, которое Эркель произвел в Вене: «Тот, кто начинает свой творческий путь в Париже, Милане или Вене, вскоре объездит всю Европу».

С успешного появления «Марии Батори» Эркель стал известной личностью, и хотя он не вступал в политические споры, его политические взгляды со всей очевидностью раскрывались на сцене. Драма Лоринца Тота, положенная в основу либретто оперы «Ласло Хуньяди», была в сущности роялистской пьесой, в которой делалась попытка защитить короля-клятвопреступника. Эгреша же, напротив, резко обрушился на короля и решительно осудил его преступление. И, наконец, пламенная музыка Эркеля возвысила пьесу до страстного, революционного произведения, обращенного непосредственно к народу, которое волновало людей и не утратило своего значения и убеждающей силы даже через 130 лет со дня первой постановки.

С 18 по 26 мая 1844 года труппа Национального театра гастролировала в Пресбурге, где Эркель с грандиозным успехом поставил обе свои оперы в честь Национального собрания, проводившего там заседания. Газета «Паннония» («Венгрия») от 21 мая писала: «Публика приветствовала ее выступления (имеется в виду певица Розалия Шодель.— *Примеч. автора*) аплодисментами и криками „ура“ и выражала свою

радость и преклонение перед ней и нашим замечательным Эркелем (которым мы, право же, можем гордиться) тем, что много раз вызывала их на сцену». Гастроли в Пресбурге принесли театру только моральный успех, что же касается материального положения, то добродушный директор Бартаи, которого его преемник Геден Радаи подверг уничтожающей критике, вконец разорился. Бартаи вынужден был выплатить своим кредиторам компенсацию и после банкротства уехал за границу, где умер в полном одиночестве. Несмотря на прочие заслуги, он увековечил свое имя в истории венгерской музыки уже тем, что способствовал созданию национального гимна. После того как он успешно провел конкурс на музыку к стихотворению «Призыв», он объявил конкурс на лучшую музыку для гимна на слова Ференца Кёлчея. Из 13 присланных сочинений гимн Эркеля оказался победителем. Многочисленные анекдоты того времени рассказывают, что якобы Бартаи запер его в комнате и держал в заперти до тех пор, пока он не закончил гимн. Этот возвышенный хорал по сей день является венгерским национальным гимном.



По инициативе Лазара Петричевича Хорвата Эркель, находившийся в зените славы, получил подарок от «благодарной нации». Его почитатели преподнесли ему красиво инкрустированную дирижерскую палочку из золота и серебра. Внутри полой палочки помещались 50 золотых монет. Оркестр Национального театра приготовил для маэстро сюрприз — музыкальный автомат. Автомат исполнял «Лебединую песнь

Хуньяди». 5 октября 1844 года Эркель дирижировал оперой «Ласло Хуньяди» на своем бенефисе. Газета «Регелё пешти диватлап» сообщала: «Зал был полон, а наш великий, талантливый композитор впервые взмахнул своей великолепной палочкой, которую ему подарили поклонники. В зале присутствовал также его старый отец, который был счастливым свидетелем славы своего сына».

Однако успех оперы не вскружил голову Эркелю. Он продолжал писать музыку для народных пьес (водевилей). При этом он использовал, перерабатывал и инструментовал как венгерские народные песни, так и песни, написанные в фольклорном стиле. Золтан Кодай отмечал: «Мало кто знает, и нигде еще об этом не было сказано, что именно Ференц Эркель проложил тот путь, по которому музыка пришла к народу, а народ пришел к музыке... Жаль, что он дальше не пошел в этом направлении». Сначала Эркель сочинил двухголосный хор к народному водевилю Ференца Нея «Авантюрист». Для пьесы «Два пистолета» он написал 15 музыкальных вставок, для «Еврея» — 12 музыкальных вставок, для водевилей «Прохвост из Дебрецена» и «Узник» — по 4 музыкальных номера, а для водевиля «Тайна шкафа» — 12 арий и дуэтов. Эти водевили ставились с 1844 по 1846 годы и многие из песен Эркеля распространились по всей стране.

Уже в двадцатые годы XIX века появилось большое количество песен, написанных в фольклорном стиле. Эта новая форма почти незаметно развилась из народных песен XVIII века. Габор Матраи в двадцатые годы называл их «стабилизаторами национального характера». В тридцатые годы XIX века венгерские песни, написанные в народном стиле, вытеснили «народные немецкие песни», однако после подавления венгерского освободительного движения они стали самым важным способом сохранения венгерского духа и патриотической солидарности в борьбе с различными видами угнетения. Они также обогащали серьезную музыку и развивающуюся оперу. В песнях отражалось, с одной стороны, прощание с прежней сельской жизнью старого мелкопоместного дворянства, которое переселялось в города, с другой стороны, прощание с деревней нового класса — пролетариата.

В первой четверти XVIII века эти песни в основном распространялись музыкантами-цыганами. Венгерские дворяне считали ниже своего достоинства братья за музыкальные инструменты, но очень любили слушать цыган. Гибкая, несколько экзотическая импровизаторская манера игры музыкантов-цыган стала для дворянства своеобразным пристрастием. Цыганские оркестры Бока, Бунко, Патикаруша, Польшураша и Шаркёзи⁴⁹ пользовались необыкновенной популярностью в кругу слушателей, пытавшихся бежать в иллюзорный мир от жестокой реальности. Среди самых выдающихся создателей песен, стилизованных под народные, были профессионалы и талантливые дилетанты. К ним относились адвокат Густав Сенфи, судья Элемер Сентирмай, чиновник Густав Ньижняйи и главный нотариус округа Калман Шимонфи⁵⁰.

Среди музыкантов-профессионалов песни в народном стиле писали Бенъямин Эгреш, Йозеф Сердахейи, Игнац Бенъяр, Ласло Зимай⁵¹, а также Ференц Эркель. Программу композиторов, сочинявших песни в фольклорном стиле, Сенфи охарактеризовал следующим образом: «Хотелось бы, чтобы у нас было как можно больше песен, которые по своему качеству были бы выше народных, но в то же время не уводили бы нас в чистый академизм». Песни были просты по своему содержанию, и их любили все слои общества. Но после того как композиторы следующего поколения (Пишта Данко, Арпад Блаж, Йозеф Доци и Лоранд Фратер) стали сочинять песни в подлинно венгерском стиле, этот вид музыки утратил свое первоначальное значение и, в исполнении цыганских оркестров, все больше превращался в слезливую музыку трактиров и в аттракцион для иностранных туристов. Вместо настоящей народной песни эта своеобразная «песня под народный стиль» или так называемая «венгерская мелодия» в течение длительного времени была повседневной музыкой самых широких народных масс.

1844 год, самый плодотворный в творчестве Эркеля, памятен еще двумя «семейными событиями»: младший брат Эркеля Режё получил 30 марта диплом врача в Пештском университете и должность врача в Национальном театре. 9 апреля у супругов Эркель родился третий сын Ласло, который позже стал знаменитым

хормейстером и учителем музыки в Пресбурге. По некоторым данным он был первым учителем музыки Белы Бартока.

ГОДЫ МОЛЧАНИЯ

1845—1860

После огромного успеха оперы «Ласло Хуньяди» Эркель заставил общественность ждать своей новой оперы более чем полтора десятилетия. Казалось, он исчерпал свои творческие возможности; он создавал лишь незначительные мелкие произведения. Его молчание волновало всю нацию, оно стало темой, которую время от времени обсуждала пештская пресса.

11 апреля 1847 года «Пешти диватлап» сообщала: «Наши газеты часто писали о Ференце Эркеле, что он якобы работает над новой оперой, хотя он, если бы даже и хотел, не мог работать над новой оперой, так как с тех пор как он написал „Ласло Хуньяди“, он не имел мало-мальски приличного текста... Недавно он был вынужден обратиться в Париж к Тальбергу с просьбой прислать ему хорошее либретто для оперы». Тальберг, всемирно известный пианист, осенью 1845 года давал концерты в Пеште. Здесь он познакомился с Эркелем и услышал оперу «Ласло Хуньяди». Особенно ему понравилось богатство мелодий оперы, и на банкете, посвященном открытию пештского кружка, он поднял тост за Эркеля и обещал сделать все, чтобы добиться постановки оперы в Париже. Вслед за ним за это дело взялся и Ференц Лист, однако до сегодняшнего дня «Ласло Хуньяди» в Париже не ставили.

17 января 1846 года оперу Эркеля услышал Берлиоз, который в это время находился в Пеште. Он вспоминает позже в своей автобиографии: «Господин Эркель (обратите внимание!) талантливый необычный человек с большими заслугами. Во время моего пребывания в Пеште я слушал под его управлением одну из его опер, она называлась „Хуньяди“. Тему своей оперы он взял из героической истории Венгрии. В этой опере есть много замечательных мест, отличающихся своеобразием и глубиной. Вообще это ясно написанное произведение с очень тонкой и продуманной инструмен-

товкой. При этом я совсем не хочу сказать, что в этой инструментовке не хватает силы, наоборот. Госпожа Шодель поистине трагическая певица — ученица госпожи Бранши (абсолютно забытая нынче школа; я вовсе не ожидал, что найду представительницу этой школы в Венгрии) — прекрасно пела и играла главную роль. Из членов венгерской оперной труппы я должен отметить еще действительно заслуженного баритона Фюреди. Он изумительно исполняет венгерские песни и романсы, которые так любят в Венгрии, да еще с какой-то своеобразной, чарующей интонацией. Если бы их исполняли так как он, они несомненно понравились бы всем народам. Концертмейстер — очень талантливый скрипач по имени Коне, который долгое время жил в Париже... Венгерский язык очень хорошо ложится на музыку, мне даже кажется, что он звучит менее резко, чем немецкий язык». Берлиоз принимал участие в банкете, который был устроен в честь Ференца Деака⁵²; там он познакомился с ведущими представителями музыкальной жизни Пешта: с Эрке-лем, Михаем Мошоньи⁵³ и с Робертом Фолькманом⁵⁴. «Во время ужина,— писал Берлиоз,— оркестр черно-волосых цыган играл национальные мелодии в своей очень наивной, немного дикой манере; в перерывах говорили речи, тосты, а огненное венгерское вино поднимало революционный дух присутствующих на этом банкете.»

В мае 1846 года в Вене перед своим отъездом в Россию Лист давал прощальный концерт, на котором он дирижировал увертюрой к опере «Ласло Хуньяди». Об этом событии пишет корреспондент газеты «Пешти диватлап»: «Великолепная венгерская увертюра, благодаря его блестящему и тонкому исполнению, была встречена с таким триумфом, что часть публики, именно та часть немецкой публики, которая ненавидела венгров, позавидовала славе венгерского искусства. Эти благовоспитанные господа принялись шипеть и шуметь, когда публика потребовала повторения увертюры,— однако все было напрасно, подавляющее большинство зрителей заставило их с позором умолкнуть, а Лист по желанию большинства с гордым чувством любви к своему отечеству продирижировал выдающейся венгерской увертюрой еще раз».

В венском издательстве «Мюллер» вышла песня Эркеля, которую он написал на слова И. Н. Фогля, под названием «В венгерской степи». В 1862 году композитор снова использовал ее, но с венгерским текстом в комической опере «Шаролта» для арии Дьюлы.

2 января 1846 года в семье Эркелей родился еще один мальчик — Шандор, который впоследствии сменил своего отца в Национальном театре, а позже стал генеральным музыкальным директором в оперном театре.

Политическая обстановка в Венгрии становилась с каждым днем острее. Половина земель и национального дохода страны в Австро-Венгерской монархии находилась в руках церкви и светского дворянства. Кроме высшей аристократии юридическое право голоса имело только два сословия: мелкопоместное дворянство и граждане свободных имперских городов. Многие миллионы крепостных крестьян были лишены всяких прав, для них существовали только тяжелые обязанности: неоплачиваемая работа на помещика (они отдавали девятую или десятую часть своего урожая), различные налоги и 6—8 лет службы в солдатах, после рекрутского обучения. Помещик имел право бить палками непокорных крепостных, сажать их в тюрьму. Понятно, что в таких условиях крестьяне саботировали работу, где только могли. При насильственном поддержании феодального порядка доходы от сельского хозяйства сокращались все больше, так что Венгрию едва ли можно было по-прежнему называть продовольственной кладовой монархии. Поэтому все большее количество венгерских магнатов поддерживало планы экономических реформ графа Иштвана Сечени, который, живя в Англии, приобрел богатый опыт в этом вопросе. Он стоял за превращение феодальных производственных отношений в капиталистические. Но это была лишь часть реформ, которых требовал ландтаг в период 1830—1840-х годов. Все большее распространение получали требования гражданских реформ, выразителем которых был Лайош Кошут⁵⁵ и его сторонники. Однако дворянство упрямо цеплялось за свои привилегии и сопротивлялось проведению всякой аграрной реформы. Эти расхождения

в целях и стремлениях не могли привести к положительному решению проблемы. Поэтому представители радикального крыла интеллигенции, кружок «Молодая Венгрия» под руководством Шандора Петёфи⁵⁶ и его единомышленники видели выход из создавшегося положения только в буржуазно-демократической революции. На последнем заседании сейма 1847/48 года, под влиянием февральской революции 1848 года в Париже и известий о революции 13 марта в Вене, были приняты требования либеральной оппозиции, предложенные Лайошем Кошутом. Петёфи и его соратники изложили требования венгерского народа в 12 пунктах. Под их руководством 15 марта 1848 года поднялись народные массы на восстание, которое потрясло всю страну. 7 апреля император Фердинанд V сформировал первое венгерское независимое министерство под руководством графа Лайоша Батиани. А четырьмя днями позже он утвердил отмену крепостного права, гражданские реформы и закон об автономии Венгрии. В то время как новое венгерское правительство остановилось на достигнутых успехах, народ продолжал революцию.

11 сентября 1848 года император послал в Венгрию хорватского князя Елачича для подавления восстания, однако венгерская армия обороны, созданная в беспримерно короткий срок, нанесла императорской армии сокрушительное поражение у села Пакозд. С этого началась венгерская освободительная борьба 1848—1849 годов. Правительство Батиани ушло в отставку, парламент передал власть комитету защиты страны, которым руководил Кошут. К этому времени буржуазные освободительные движения во всей Европе были подавлены, венгерская освободительная борьба могла опереться только на свои собственные силы, однако ее судьба была уже предрешена. В начале 1849 года борцы за освобождение, благодаря своему славному «весеннему походу», контролировали большую часть страны. 14 апреля Национальное собрание провозгласило независимость Венгрии от Австрии и свергло династию Габсбургов. Кошут стал президентом нового независимого венгерского государства. Император Франц Иосиф I, преемник Фердинанда V, просил о помощи русского царя Николая I. Под натиском

царских войск 13 августа 1849 года венгерская армия обороны вынуждена была сложить оружие под Вилагошем. Руководителей революции и оборонительной армии привлекли к суду, Лайоша Батиани и 13 генералов казнили. Большое количество борцов за реформы и свободу погибло в битвах, другие вынуждены были эмигрировать, многие покончили жизнь самоубийством. Началось время жесточайших преследований. Юлиус Якоб, дворянин из Хайнау, уже при подавлении революционного движения в итальянском городе Брешиа приобрел малопривлекательное прозвище «гиена из Брешии». При разгроме венгерского освободительного движения он как генерал-губернатор получил неограниченные полномочия, а уж он-то не часто проявлял свою милость к героям освободительного движения. В 1850 году вслед за военными карательными мерами последовали бюрократические, исходившие от министра внутренних дел Александра Баха.

1848 год начался в Национальном театре вполне спокойно. Газета «Пешти диватлап» сообщала, что Эркель пишет оперу: «Уже давно мы слышим об этом, но когда же, наконец, будет опера?» В феврале 1848 года умер Марк Рожавёльди, последний великий скрипач — исполнитель музыки вербункош. В конце месяца под руководством Эркеля состоялась премьера оперы Верди «Макбет». «Пешти диватлап» с похвалой отзывалась об этой постановке: «Создается впечатление, что чем значительнее произведение, с тем большей страстью работает Эркель с оркестром».

В начале марта распространился слух, что Эркель начал сочинять оперу со страшным названием «Кровавый кубок» («Végrohár»). Новелла того же названия венгерского писателя Кароя Кишфалудя⁵⁷ была напечатана в 1823 году в журнале «Аврора», однако Эркель никогда не занимался этим произведением.

День 15 марта 1848 года был кульминационным моментом в истории Венгрии. 23 февраля в Париже разразилась революция, к 14 марта революционная волна докатилась до Вены. Когда пассажиры рейсового парохода Вена—Будапешт привезли с собой известие о событиях в Вене, поэт Шандор Петёфи призвал всех к немедленным действиям: «Слушайте, гром революции уже совсем близко, а мы все еще

медлим? Нет, мы будем действовать... Мы должны приняться за дело, и не позже чем завтра... потому что послезавтра, может, будет уже слишком поздно». То, что требовал Петёфи, произошло. На следующий день, 15 марта, революционная молодежь в кофейной «Пилевакс» провела собрание под руководством Петёфи, Пала Вашвари⁵⁸ и Мора Ёкаи⁵⁹. Свои требования они сформулировали в 12 пунктах. Революционная ситуация вдохновила Петёфи, и он сочинил пламенную национальную песню. Сначала на улицу вышла университетская молодежь, за ними мелкая буржуазия и позже крестьяне, которые приехали в Пешт на рынок. Число участников демонстрации росло. Именем народа они реквизируют печатные станки частной типографии Ландерер. Первой печатной продукцией свободной прессы без цензуры были 12 пунктов программы и национальная песня, их распространяли как листовки среди демонстрантов. Перед Национальным музеем число мятежников возросло до десяти тысяч. Городской совет примкнул к революции, а в здании ратуши образовался первый руководящий орган восставших — комитет общественной революции. Перед резиденцией имперского наместника в Буде собралось тем временем двадцать тысяч демонстрантов с венгерскими национальными флагами. Петёфи писал: «Их высочество господин наместник побледнел... и через пять минут переговоров согласился на все условия». Цензура была отменена, из тюрем были выпущены все политзаключенные. Народ освободил Михая Танчи-ча⁶⁰, посаженного в тюрьму за его прогрессивные произведения, и с триумфом доставил его в Пешт.

На вечер 15 марта в Национальном театре была назначена комедия «Дитя двух матерей», однако к полудню стало ясно, что в соответствии с созданным положением вечером нужно показать только венгерскую драму. Решили дать «Бана Банка» Йозефа Катоны⁶¹, однако пьесу не смогли доиграть до конца. «Народ, который только что освободил Танчи-ча, проник в театр, все ряды партера были заполнены до последнего места. Сидящие в ложах протягивали руки, чтобы затащить к себе в ложу зрителей, так как зал был набит битком и нечем было дышать... Раздались возгласы: „Мы хотим слушать «Ракоци-марш!»“ Габор

Эгреш ⁶² вышел на сцену в костюме бана * Петура и спросил: „Играть нам «Бана Банка» дальше или спеть что-нибудь из «Ласло Хуньяди»?“ Новые возгласы: „Мы хотим слушать «Хуньяди», Марсельезу, «Ракоци-марш», гимн!“ Затем крики замолкли, и зал затих в ожидании. Эркель дал знак для исполнения „Злодей мертв“, зрители посылали проклятия австрийскому канцлеру Меттерниху. Затем играли гимн, „Ракоци-марш“ и Марсельезу. Фюрери пел народные песни, затем вновь звучал гимн, „Призыв“, Марсельеза и „Ракоци-марш“, и так без конца до полного изнеможения...» Так писала газета «Пешти Хирлап». Когда оркестр заиграл «Лебединую песнь Хуньяди», многие кричали: «Это лебединая песнь цензоров!»

В последующие дни люди почти не ходили в оперу. Автор статьи из журнала «Элеткепек» писал: «Кому же придет сегодня в голову ходить в театр?.. О репертуаре думает бог... Актеры и актрисы патрулируют по улицам... публика не ходит в театр из патриотизма... Искусство молчит из патриотизма... Значит, все это для отечества, и это хорошо!» Эркель записался в национальные гвардейцы, однако из-за его высокой должности и из-за многодетной семьи его не приняли (в 1843 году родилась его дочь Илона, а в апреле 1848 года — его вторая дочь, Мария). Семья жила в Буде в районе Бурга, на улице Ури, дети бегали играть вниз на Вермезо (Кровавый луг).

В августе 1848 года в роли Хуньяди выступил новый тенор Ференц Штегер ⁶³ (1824—1911), сын аптекаря из Сентендре, который, несмотря на немецкое происхождение, считал себя венгром. Сначала его выступления были встречены критикой скептически, но вскоре его голос, хотя и не очень сильный, но богатый красками, принес ему известность во всей Европе. Долгие годы он выступал в различных театрах Европы и всюду пользовался заслуженным успехом. Несмотря на то что в Венгрии Штегер бывал только на гастролях, он исполнял в течение многих лет главные теноровые партии почти во всех операх Эркеля. В книге, посвященной столетию со дня рождения

* Вап (венг.) — титул полководца в южных пограничных районах Венгрии (Прим. перев.).

Эркеля, Штегеру, как другу Эркеля, посвящена специальная глава. В этой книге его называют «Egkel énekese», что значит «Певец Эркеля».

Репертуар Национального театра соответствовал политическим событиям. Большей частью давали патриотические и революционные пьесы. Возникали даже злободневные пародии, например пьеса «Битва при Вейскирхен» — пародийная пантомима на поражение бана Елачича под Пакоздом. В конце декабря эта постановка была принята публикой с бурным восторгом и манифестацией, несмотря на то, что в это время австрийские войска уже угрожали Пешту.

Правительство и Национальное собрание были эвакуированы в Дебрецен, население спасалось бегством. 5 января 1849 года войска австрийского императора вошли в столицу. По приказу главнокомандующего Виндишгретца театр должен был продолжать работу. 6 января Эркель с оставшимися актерами трижды исполнял оперу Верди «Эрнани». В зрительном зале сидели в основном австрийские офицеры, венгерской публики не было. По просьбе Эркеля к концу месяца вновь собралась вся труппа театра. Постановка оперы «Пуритане» Беллини состоялась в марте с полным аншлагом. 24 апреля венгерская оборонительная армия под предводительством генерала Лайоша Аулиха вновь отбила у противника Пешт и начала осаду Буды. В ответ имперская артиллерия начала обстреливать Буду. Еще в феврале 1847 года сгорел Немецкий театр в Пеште, немецкое театральное общество продолжало свои спектакли во «временном театре» (сегодня на его месте расположена площадь Энгельса). Теперь же и временное здание было разрушено австрийскими пушками. На этом кончилось существование Немецкого театра в венгерской столице. 25 мая венгерская оборонительная армия отбила у австрийцев Буду. 5 июня триумфальным шествием вошли в столицу члены Национального собрания во главе с Кошутом, а 9 июня в их честь в торжественной обстановке была дана опера «Ласло Хуньяди». Однако уже в начале июля обстановка вновь переменилась: венгерская оборонительная армия потерпела поражение. Венгерское правительство бежало в Сегед. Хайнау занял Пешт а сторонники революции и освободительной борьбы

стали жертвами его безжалостных акций мести. Кошут передал власть Гёргею⁶⁴. На помощь австрийцам спешила русская царская армия. Венгерская оборонительная армия не могла противостоять превосходящим силам противника. 13 августа под Вилагошем она вынуждена была капитулировать. Борьба венгров за свободу была подавлена.

По приказу победителей Национальный театр должен был продолжить свою работу, ставились, конечно, политически нейтральные пьесы, все подвергалось цензуре. Шандор Петёфи погиб в боях, Мор Ёкаи некоторое время скрывался в Дьюле, где его прятал Режё Эркель, младший брат Ференца Эркеля. Антал Матиаш умер от ран. Многие артисты труппы погибли, многие эмигрировали. Розали Шодель уехала в имение Пала Ньяри, Эркель же был вынужден работать. Свою жену он часто отсылал в город Дьюла, позднее оба постоянно жили врозь.

Репертуар театра полностью контролировался цензурой, а под давлением Хайнау начался процесс германизации. По приказу австрийцев Национальный театр был вынужден принять немецкое театральное общество, здание которого было разрушено. Еженедельно они давали два спектакля в Национальном театре. Хайнау поручил Францу Кирхленеру⁶⁵ руководство театром, не подозревая, что именно этот «свой человек» написал либретто к запрещенной венгерской опере «Кумовья», музыку к которой написал Дьердь Часар⁶⁶.

6 октября были казнены участники героической освободительной борьбы. В газете «Фидельмезё» («Наблюдатель») от 21 октября мы находим письмо к Эркелю от неизвестного: «Эти строки пишет ваш старый поклонник и истинный друг, которому близка судьба нашего осиротевшего отечества и который уже давно понял, что одной ногой Вы уже вступили в храм славы. Я хотел бы поэтому, чтобы Вы вступили туда и другой ногой, чтобы Вы стояли там, как это подобает Вашему таланту, который в музыкальном отношении, право же, необъятен». Автор этого письма с похвалой отзывается о первых операх Эркеля и продолжает: «Но так же как велика была Ваша слава вначале, так же внезапно прекратилась Ваша работа; проходит

год за годом, а отечество не знает, существует ли еще Эркель... В чем причина Вашего молчания? Разве нет в Вас патриотизма? Этого не может быть, ведь Вы же истинный венгр. Лень? Это также невозможно, ведь Вы же неутомимы в работе... Не хватает таланта, или равнодушие к славе, судьбе отечества?.. От имени нашей бедной, несчастной Родины я прошу Вас: пишите, работайте, продолжайте идти в том же патриотическом направлении, где Вы могли бы достичь больших высот... Прощайте. Ваш старый поклонник».

Но Эркель продолжал молчать. Он поставил оперу Ференца Дюпона «Илька и вербовщик в гусары». Музыку оперы зрители любили, она была оптимистичной, а в самой опере было много скрытых политических намеков. И в годы молчания Эркель сохранял свой патриотический дух. Кроме того, он обогащал репертуар Национального театра многочисленными операми Верди. Были поставлены: «Двое Фоскари», «Луиза Миллер», «Риголетто», «Разбойники», «Трубадур» и «Травиата». В 1850 году в театре вновь прозвучала опера Эрделя «Ласло Хуняди». Однако по требованию цензуры текст подвергся сокращению. В 1851 была поставлена опера «Мария Батори».

Существует первое конкретное известие о новой находящейся в работе опере Эрделя. Либретто к опере написал еще Бенъямин Эгреси по драме Катоны. Эгреси умер в 1851 году в возрасте 37 лет. Эрдель потерял в нем своего самого верного друга и соратника. Ранняя смерть Эгреси объяснялась его ранениями, которые он получил во время освободительной войны.

В 1851 году Хайнау вышел на пенсию. Его преемник барон Герингер напрасно пытался замести следы кровавых злодеяний Хайнау. Наместник императора эрцгерцог Альбрехт имел свою резиденцию в венгерской столице, он осуществлял верховную военную власть и был упрямым противником всякого либерализма. Эрцгерцог любил театр и музыку, часто ходил на спектакли Национального театра, а Эрдель, так же как и другие ведущие музыканты, нередко обязан был устраивать у него музыкальные вечера. Детям эрцгерцога Эрдель давал уроки музыки.

Однако как композитор Эрдель все еще выжидал. В 1850 году он выпустил «Венгерский марш»,

а в 1852 написал музыку на слова Дейнхардштейна ⁶⁷ «Приветствие императору Францу Иосифу». Во время своего пребывания в Пеште император с супругой посещал Национальный театр.

Лишь 1853 год снова стал важной вехой в истории венгерской музыки. Группа музыкантов во главе с Эркелем создала Филармоническое общество. Его первый концерт состоялся 20 ноября 1853 года в актовом зале Национального музея после двухмесячной подготовительной работы и репетиций. В программе были произведения Моцарта, Бетховена, Мендельсона и Мейербера. Эркель осуществлял музыкальное руководство. И хотя австрийские хозяева и разрешали устраивать разные концерты, они категорически запрещали создание всяких обществ. Поэтому лишь в 1867 году Филармоническое общество получило юридический статус. Если мы просмотрим пожелтевшие афиши концертов Эркеля, заглянем в газеты того времени или полистаем ежегодники Филармонического общества, то перед нами раскроется картина гигантской воспитательной работы. Хотя в концертных программах чаще всего мы встречаем имена Моцарта и Бетховена, однако включение в программу Берлиоза и Вагнера свидетельствовало об ориентации на лучшую современную европейскую музыку. Появление произведений Листа и Михая Мошоньи свидетельствовало о том, что вновь стала набирать силу венгерская музыка. Всего Эркель продирижировал 61 концертом филармонического оркестра, в четырех концертах он выступал как пианист и перестал выступать в концертах лишь в возрасте 80 лет.

Публика Пешта реагировала на концерты по-разному. Горячие восторги и ледяное равнодушие, битком набитый зрительный зал и холодная пустота сменяли друг друга. В шестидесятые годы новое поколение критиков под руководством Мошоньи стало сознательно воспитывать музыкальный вкус публики.

В 1857 в Венгрию вновь прибыла императорская чета. В ее честь 6 мая Национальный театр поставил оперу «Эржебет» («Элизабет»). Пьеса, подготовленная специально к этому торжественному событию, была результатом коллективного труда. Второй акт написал Эркель, увертюру и первый акт сочинил Ференц Зам-

лер, третий акт был написан Кароем Доплером. Самым удачным в музыкальном отношении оказался второй акт. Однако мы лишь условно можем говорить здесь об удаче, так как эта опера все же была однодневкой.

Йозеф Цаньюга ⁶⁸ написал весьма слабое стихотворное произведение, в котором рассказывалась история святой Элизабет венгерской и ландграфа Людвига из Тюрингии. Ландграф Людвиг, отправляясь в крестовый поход в страну обетованную, заехал в Венгрию. Здесь он увидел Элизабет, дочь венгерского короля Андреаша II, которая раздавала милостыню. Вначале Элизабет отвергает его внезапно вспыхнувшую любовь, и лишь когда в третьем акте Людвиг побеждает на рыцарском турнире, он завоевывает руку Элизабет. Второй акт, написанный Эркемем, состоит из четырех довольно длинных сцен. Вначале слышно пение нищих, затем раздаются звуки арфы, возвещающие появление Элизабет. Раздается звон колоколов, хор и национальный гимн, который Эркель ввел в эту сцену. Во второй сцене исполняется дуэт Элизабет и Людвига и кабалетта. Начало дуэта напоминает песню в народном стиле, кабалетта же представляет собой довольно слабую копию кабалетты из «Ласло Хуньяди». В третьей сцене звучит дуэт Гунды и Куно в ритме польки, к ним присоединяется хор придворных дам Элизабет и колоратурная ария самой принцессы. В четвертую сцену Эркель ввел «Венгерский марш», который он сочинил в 1852 году. Под звуки этого марша на сцене появляется крестоносец. Король Андреаш II созывает турнир, он молится. Быстрый вербункош заканчивает довольно примитивно построенный акт, который, однако, безусловно содержит некоторые интересные в музыкальном отношении моменты.

Пресса тех времен резко критиковала либретто оперы, однако о музыке ко второму акту, написанной Эркемем, и о блестящем пении Корнелии Холоши она отзывалась положительно. Оперу ставили всего 16 раз. Один из критиков высказал мнение, что опера напоминает дом с красивым фасадом по середине и двумя безвкусными флигелями.

В 1850 году император был вынужден уволить скомпрометировавшего себя министра внутренних дел Баха. Поражение при Солферино привело империю

Габсбургов к кризису. Император Франц Иосиф I не мог более осуществлять свою власть силою бюрократического аппарата. Повсеместно в Венгрии читали листовки Сеченьи, которые он писал из города Дёблина, где находился в ссылке. Венгры вновь надели свою национальную одежду. Народ выражал горячую симпатию к Гарибальди и Кошуту, находившемуся в эмиграции. В 1859 году во время празднования столетия со дня рождения Ференца Казинци национальный подъем достиг своей вершины. Вслед за торжественным заседанием в венгерской Академии наук, которое состоялось 27 октября, во всех более или менее значительных городах было проведено 100 юбилейных собраний. Михай Мошоньи, который прежде вынужден был жить под именем Михай Бранд, написал пьесу для фортепиано под названием «Прославление духа Ференца Казинци». С этого времени он чрезвычайно активно включился в венгерскую музыкальную жизнь. Он очень много работал и создал большое количество музыкальных произведений, которые Эркель исполнял на своих концертах. По инициативе Мошоньи в 1860 году был создан музыкальный журнал «Зенесети лапок» («Музыкальный листок»). И несмотря на то, что с течением времени журнал стал ареной всевозможных интриг, он все же играл большую роль в воспитании и создании подлинно венгерской музыкальной культуры и критики.

15 марта 1860 года население столицы отметило массовый митингом. Против демонстрантов была послана полиция, и от пули полицейского погиб один студент-юрист. Вся Венгрия была возмущена. Но еще больший резонанс получила гибель Сеченьи, который застрелился 4 апреля в нервной клинике Дёблина. «Великий венгр» не нашел другого выхода из своей личной трагедии и трагедии своего народа. Вся нация была в глубокой печали. Великий венгерский поэт Янош Арань⁶⁹ написал стихотворение, посвященное его памяти. Мошоньи сочинил траурную музыку, глубоко проникающую в душу.

В 1860 году император Франц Иосиф I издал свой так называемый октябрьский Диплом, которым он хотел несколько смягчить политическое давление на Венгрию, однако Национальное собрание отклонило его в 1861 го-

ду, вместо этого компромиссного решения оно требовало восстановления законов 1848 года. Сторонники Кошута в Венгрии организовали сопротивление; Ференц Деак и его партия делали попытки защищать интересы страны мирным путем и обратились с петицией к императору. В ответ на это император распустил Национальное собрание и предоставил правительству Шмерлинга полномочия еще более усилить давление на Венгрию. Корнель Абраньи-старший писал: «Австрийский абсолютизм переживал второе исправленное издание. Многие венгры совсем потеряли голову от страха, они всего боялись и шли на службу к узурпатору... Но именно в этот период стало ясно, как велика сила искусства в жизни этой затравленной нации, искусства, в котором венгерский народ вновь обретает самого себя».

Эркель вновь вернулся в свой родной город Дьюла, который встречал его факельным шествием и приветственными речами. Композитор писал об этом своей семье: «Произносили речи, и я что-то отвечал, хотя и запинаясь, затем все громко кричали „ура!“ и этим все кончилось». Жаркое лето Эркель проводил в прохладной комнате или сидел в дворцовом парке под тенистым деревом. Он заканчивал работу над своей новой оперой «Бан Банк». Эта опера стала шедевром, в котором «нация со всеми своими стремлениями вновь обрела себя».

ОПЕРЫ «БАН БАНК» И «ШАРОЛТА»

1861—1862

В семье Эркеля произошли кардинальные изменения. Эркель настоял на окончательном переезде жены и сыновей Ласло и Ференца в Дьюлу. В 1860 году он развелся с женой, которая после этого переехала к его брату Режё и давала там уроки музыки. Причиной развода, по всей вероятности, была не ссора, не расхождения во взглядах между супругами, это не объяснялось также каким-то новым увлечением Эркеля, так как в этом случае госпожа Эркель не стала бы жить в доме брата своего бывшего супруга, а скорее приняла бы предложение своего родного брата, кото-



Дом в г. Дьюла, где родился Ференц Эркель



*Здание Буртеатра, где с 1835 по 1836 гг.
Эркель был дирижером*



*Генрих Клейн,
учитель Эркеля в Пресбурге*



*Здание Немецкого театра, где с 1836 по 1837 гг.
Эркель был вторым капельмейстером*



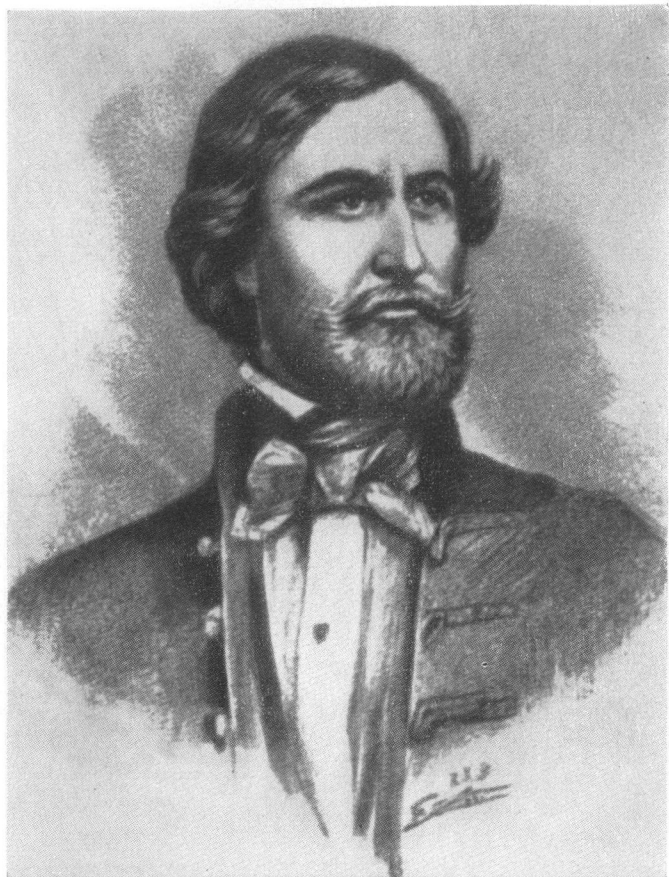
*Здание Национального театра, где с 1838 по 1874 гг.
Эркель был первым дирижером,
генеральным музыкальным директором и директором*



*Роза Сеппатаки-Дери,
первое сопрано венгерской оперы*



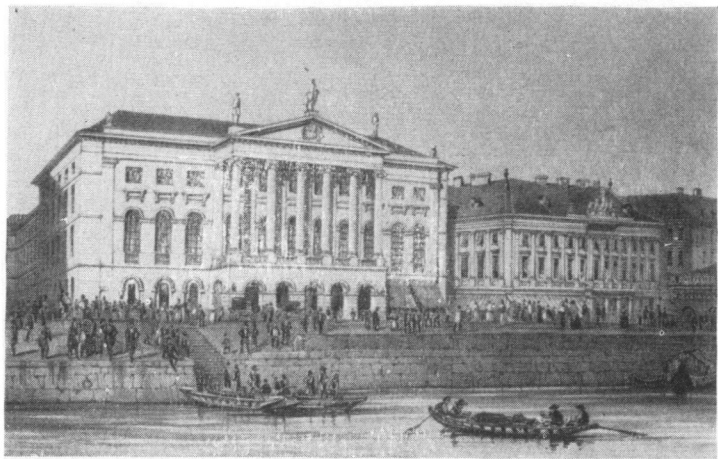
Ференц Эркель. 1841 г.



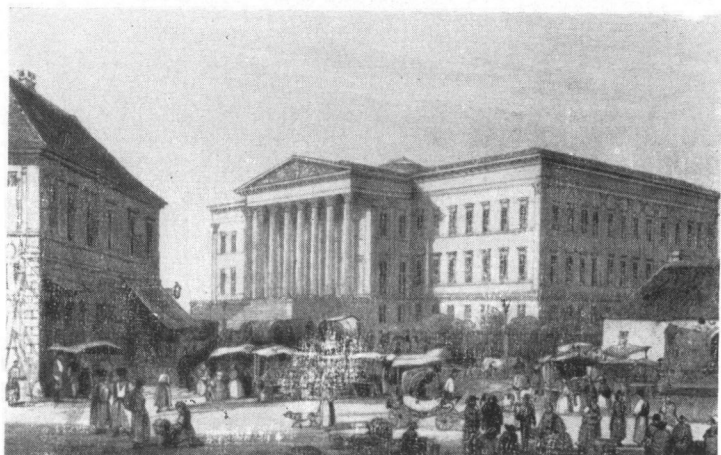
*Беньямин Эгреши,
первый либреттист Эркеля*



*Йозеф Вагнер,
первый издатель произведений Эркеля*



*Здание Редута в Будапеште,
где Эркель давал концерты*



*Национальный музей,
в актовом зале которого Эркель дирижировал
первыми концертами филармонического оркестра*



PHILHARMONIAI HANGVERSENYEK.

Felsőbb engedelemmel a magyar nemzeti színház zenekar tagjai első harmesterök ERKEL FERENCZ ur vezérlete alatt folyó
nov. 20-kán és dec. 8-kán, továbbá 1854-ki márt. 12-kén és april 9-kén a **nemz. muzeum** teremében

négy philharmoniai hangversenyt

szándékoznak tartani. Ezen hangversenyekhez, melyeken csak classical zene a lehető tökélyt adatik elő, az illeti jelesek művészek közreműködése is igénybe fog vétetel.

Az első vasárnap 1853-i nov. 20-án tartandó hangverseny programja.

1. 7-ik számú symphonia A-Dur-ban van Beethoven Lajostól.
2. Aria di bravura Mozart „Don Juan”-jából, énekli Lesniewska kisasszony.
3. Lakadalmi induló a „nyáreji álom”-ból Mendelssohn-Bartholdytól.
4. „Struensee” nyitánya Meyerbeertől.

Ezen hangversenyekre bérlet nyitattik, a melyre való aláírási ívek Treichlinger, Wagner és Rózsavölgyi urak műkereskedéseikben találhatók.

A bérletárak mind a négy hangversenyre követelek:

Körzsek	—	—	—	6 fl
Számozott szék a teremben	—	—	—	4 „
Bélelti jegy a terembe	—	—	—	2 „
Számozott szék az I. karzatán	—	—	—	2 „ 30 kr. pp.

Minden egyes hangversenyen következő bélelti árak lesznek:

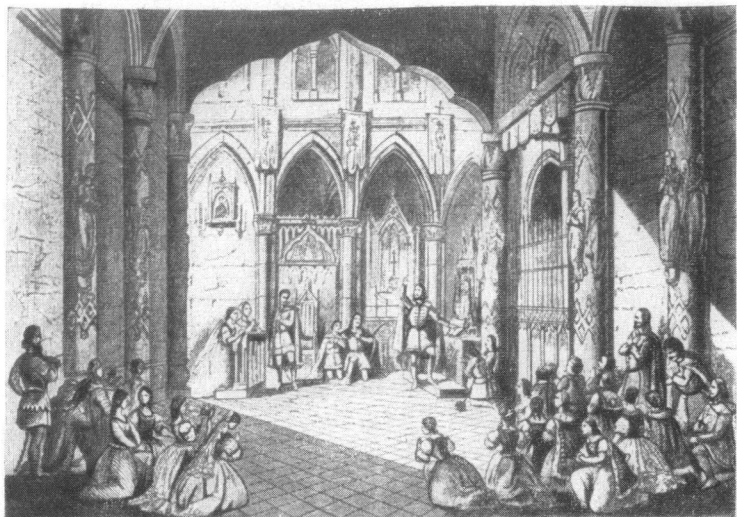
Körzsek	—	—	—	2 fl
Számozott szék a teremben	—	—	—	1 „ 30 kr. pp.
Bélelti jegy a terembe	—	—	—	1 „
Számozott szék az I. karzatán	—	—	—	1 „
Bélelti jegy a II. karzatra	—	—	—	20 kr. pp.

A hangversenyek jóvödelmének egy része a museumi kert javára fordítatik.

Kezdeté esti fél 5 órakor.

Az igazgató választmány.

Афиша первого концерта филармонического оркестра
под управлением Эркеля



*Клятва короля.
Сцена из оперы «Ласло Хуньяди»*



Финальная сцена из оперы «Бан Банк»



*Розалия Клейн (Шодель),
известная певица, сопрано*



*Корнелия Холощи, сопрано.
Пела почти во всех операх Эркеля*



*Анн де ла Гранж,
французская певица, сопрано*



*Ференц Доплер, друг Эркеля,
флейтист-виртуоз, дирижер, композитор*



*Карой Доплер, флейтист-виртуоз,
дирижер, композитор, брат Ференца Доплера*



Михай Мошоньи, крупнейший венгерский композитор XIX в.

рый был знаменитым пианистом в Париже ⁷⁰. Современники считали причиной развода материальные трудности семьи: Эркель зарабатывал удивительно мало, такой малый доход вынуждал его постоянно отсылать некоторых членов своей семьи в город Дьюла, где жизнь была дешевле. В те времена не существовало закона об охране авторских прав, и многодетная семья Эркеля должна была жить лишь на непостоянные доходы отца. Однако это продолжалось недолго. Сыновья Эркеля Дьюла, Шандор и Элек, которые получали образование у Мошоньи, выросли и стали музыкантами, это несколько облегчило финансовое положение семьи. Однако еще до этого Эркель и сыновья, которые остались с ним в Пеште, вынуждены были сильно сократить свои расходы: они отказались от своей роскошной квартиры в районе Бурга и переселились в более скромную квартиру на улице Мадьяр.

6 января 1861 на концерте Филармонического общества впервые прозвучала музыка из новой оперы Эркеля «Бан Банк». Журнал «Зенесети лапок» пишет: «Музыка заключительной сцены, которая прозвучала на последнем филармоническом концерте, произвела на столичную публику такое сильное впечатление, что интерес к опере значительно возрос. Мы надеемся, что сможем услышать оперу в самом ближайшем будущем. Как нам стало известно, дирекция Национального театра не жалеет ни денег, ни сил, чтобы поставить эту венгерскую национальную оперу как можно роскошнее и в самом совершенном исполнении». И далее тот же номер журнала сообщает, что пришло время по достоинству оценить двадцатипятилетнюю работу Эркеля в качестве дирижера: «Его следовало бы избрать национальным венгерским дирижером».

30 октября 1860 года Эркель написал последние строчки партитуры оперы «Бан Банк». Премьера была назначена на март 1861 года, в театре полным ходом шли репетиции.

Беньямин Эгреш написал либретто по исторической драме Йозефа Катоны. Он, однако, весьма вольно обработал драму и его текст был не всегда удачен. Так заговор, которым руководил бан Петур, он сделал малозначительным, сильно сократил роль

крепостного Тиборца и тем самым снял ее драматизм. Гораздо большее значение придал он личным отношениям Мелинды и Банка и превратил историческую трагедию в любовную драму. Неправильная интерпретация драмы Катоны, литературные недостатки либретто и просодические недостатки музыки Эркеля позже вызвали необходимость переделать оперу соответственно духу времени. Удачная переработка текста была заслугой Калмана Надашдя, а музыкальную редакцию взял на себя Нандор Рекаи⁷¹. И сегодня опера ставится в этом варианте, сохраняющем первоначальную концепцию исторической трагедии Йозефа Катоны.

Действие оперы происходит в начале XIII века в Венгрии в царствование короля Андреаша II. События разворачиваются в замке Вишеград. Король со своими рыцарями находится в военном походе вдалеке от родины. В это время его супруга Гертруда, королева Венгрии, немка по происхождению, проводит время во всевозможных празднествах и утехах. Во вступлении к опере звучит широкая мелодия медленного танца вербункош, которую позже, по мере развития действия, поет Мелинда, супруга бана Банка. Под звуки чужеземной танцевальной музыки открывается занавес. Брат королевы Гертруды Отто, герцог Мераанский, беседует со странствующим рыцарем Биберахом. Герцог хочет получить в жены Мелинду. Он выбрал удачный момент, так как супруг Мелинды бан Банк, паладин Венгрии и первый заместитель короля, по поручению королевы в отъезде. Однако рыцарь Биберах отговаривает герцога Отто от этой безумной авантюры. На сцене появляется бан Петур, окруженный группой венгерских дворян, которым отвратительно распутство придворных. Бан Петур сообщает, что он отозвал бана Банка назад, так как не в силах больше переносить эту разнузданную жизнь при дворе. В доме Петура собираются его сторонники. Они задумали убить королеву, чтобы освободить отечество от ненавистного иностранного ига. Чтобы не вызвать подозрения в том, что затевается заговор, бан Петур поет застольную песню. Эта полная горечи застольная песнь, в сопровождении хора, состоит из двух куплетов и припева в ритме вербункоша, она и сегодня еще своим сильным порывом захватывает слушателей.

Уже в первой сцене в речитативах замечен новый, более зрелый почерк Эркеля. Энергичные мелодические обороты Петура, четкие ритмы в конце фраз повторяются как лейтмотив всякий раз, когда в опере идет речь о бане Петуре и о всех угнетенных.

Строго говоря, застольная песня является вставкой в оперу. Текст песни взят из первого акта драмы «Циллеи и Хуньяди», которую написал Михай Вёрёш-морти. Эркель сочинил музыку для первого и последнего, пятого, куплета застольной песни вероятно еще до того, как он написал саму оперу «Бан Банк». Когда и по какому поводу было написано это произведение, установить пока не удалось, но все музыкальные особенности застольной указывают на то, что она возникла незадолго до написания оперы «Бан Банк», так как песня чрезвычайно органично вплетается в музыкальную ткань оперы.

Едва отзвучала застольная песнь, как гофмейстер оповещает о прибытии королевы. Ее приветствует хор. Королева подговаривает герцога Отто снова посвататься к Мелинде. Придворные удаляются, бан Петур остается на сцене один. Под громкие удары литавр и мощные звуки медных труб на сцене появляется бан Банк. В отсутствие короля он — регент страны. К нему обращается бан Петур и с гневным возмущением рассказывает о распутстве при дворе, об угнетении страны. Бан Банк уговаривает его сохранять спокойствие, однако дает обещание передать все королеве. Появляется рыцарь Биберах и по секрету сообщает бану Банку о бесчестных намерениях герцога Отто. Банк глубоко потрясен и решает идти к Петуру, чтобы примкнуть к заговору венгерских дворян. В это время у бана Петура собрались заговорщики. С радостью узнают они, что бан Банк готов вместе с ними положить конец иноземному господству в Венгрии. Гофмейстер объявляет о конце праздника. Раздается балетная музыка: исполняют итальянский танец, затем звучит вальс. Праздник оканчивается гордым, огненным чардашем. В красочно инструментованный чардаш вступает хор. Тем временем герцог Отто продолжает преследовать Мелинду. Она поет ариозо, в котором заметны итальянские элементы. Гневное возмущение Мелинды усиливается. Ее ария,

основанная на мелодии в фольклорном стиле, переходит в крупную лирическую сцену. Ансамблевая фраза после дуэта написана мастерски. (Тем не менее можно было бы покритиковать Эркеля за то, что различные действующие лица оперы недостаточно четко отличаются друг от друга в музыкальном отношении.) Свита удаляется, Мелинда и герцог Отто остаются одни. Герцог поет канцонетту, признаваясь Мелинде в любви, но Мелинда отвергает его. В это время Биберах зовет бана Банка, чтобы он собственными глазами увидел порочность королевского двора. Банк видит, что герцог Отто стоит на коленях перед его женой. Отто и Мелинда удаляются, звучит бурная стретта. Под аккомпанемент арфы глубоко потрясенный бан Банк поет арию в итальянском духе о своей любви к Мелинде. Затем мучимый ревностью, он начинает петь арию мести. Герцог Отто и рыцарь Биберах совещаются, как им совратить добродетельную Мелинду. Биберах заявляет, что он готов приготовить для Мелинды любовный напиток, а для королевы напиток со снотворным. Герцог вне себя от счастья, он удаляется, а Биберах смотрит ему вслед с презрением и насмешкой. Появляются придворные. Королева Гертруда прощается с гостями. Вдруг к ней подходит Мелинда и жалуется, что герцог Отто домогается ее любви. Гертруда возмущенно отталкивает ее, и после хора, который поет зловещим шепотом, начинается широкий, выдержанный в венгерских интонациях финал. Мелинда призывает бана Банка, королева обрушивается на Мелинду с бранью, герцог Отто поет о своей утраченной надежде, бан Петур выражает опасения, что Банк может опоздать. Гости герцогского дома Меран прославляют королеву, а венгры утешают отчаявшуюся Мелинду. В конце финала вновь раздается известная из вступления мелодия Мелинды в ритме вербункоша, только теперь уже в вокальном варианте. Этим и заканчивается первый акт.

Второй акт состоит из двух картин. Местом действия первой картины служит терраса в королевском замке с видом на Дунай. После бурного драматического вступления бан Банк поет арию, в которой он с отчаянием жалуется на беззаконие, царящее в его родной Венгрии. В рефрене арии он поет: «О, Родина моя,

в тебе вся моя жизнь. Я связан с тобой нерушимыми узами». Мелодия этой арии является наиболее народной из всех, что когда-либо звучали в венгерской опере. Первая часть арии представляет собой героическую песнь в боевом пунктированном ритме, во второй части появляется широкая, льющаяся, страстная лирическая мелодия. В этой арии герой поет о любви к своей родине.

В образе Тиборца на оперной сцене впервые выступает венгерский крепостной крестьянин. Тиборц пришел в замок, чтобы из объедков, оставшихся от пира, унести что-нибудь для своей голодной семьи. Он и не подозревает, что встретит здесь наместника короля в Венгрии. Но когда он его видит, то без прикрас рассказывает ему правду о немыслимой бедности и страданиях венгерского народа. Тиборц — олицетворение гордого и правдивого венгерского крестьянина. Полный ненависти, говорит он о господах из семейства Меран, которые грабят страну. Вначале бан Банк пытается его унять, но когда он узнает в этом старом крестьянине своего спасителя, человека, который некогда в битве под Зара спас его и его отца от руки наемного убийцы, голос его становится мягче. Вместе с Тиборцем вспоминает он героическое прошлое. Их дуэт оканчивается порывистым маршем в стиле вербункоша. Тиборц уходит и появляется Биберах, который приносит бану Банку зловещее известие. Герцог Отто добился своей цели и соблазнил Мелинду. Горе и боль бана Банка достигает кульминации, когда на сцену, как безумная, вбегает униженная и несчастная Мелинда: «Убей меня, Банк, прошу, убей меня!», — восклицает она в своей полной горечи арии, очень интересной по камерной инструментовке сопровождения. В оркестровке арии участвуют смычковые инструменты, а также виола д'амур, английский рожок, арфы и — впервые в опере — цимбалы — венгерский народный инструмент. Бан Банк отвечает Мелинде трогательной арией, написанной в духе народной песни. Затем следует дуэт, который построен на медленной трагической мелодии чардаша. Банк поручает Мелинду и ребенка Тиборцу, который должен отвезти их в замок Банка, расположенный далеко от этих мест. Затем следует медленная постлюдия в исполнении камерного

оркестра, о составе которого уже шла речь. Совершенно сломленный Банк смотрит вслед удаляющейся жене и ребенку.

Смена декораций. Мы в покоях королевы Гертруды. После короткого оркестрового вступления появляется Банк. Он обвиняет королеву в том, что рыцари из дома Меран разоряют страну и требует ответа за честь своей соблазненной жены. Гертруда оправдывается, она напоминает ему о клятве верности, которую он давал королю, вызывает к королевскому достоинству паладина. В пении королевы, которое становится все более истеричным, появляются «упрямые» триоли. Банк повторяет свои обвинения с нарастающим волнением. В арии, похожей на романс, он рассказывает о бедственном положении страны. Королева Гертруда обвиняет его в мятеже. Бан Банк заявляет Гертруде, что она позор королевского трона. На вопль королевы появляется герцог Отто, но при виде бана Банка он в панике убегает. Гертруда замахивается на Банка кинжалом, однако он вырывает кинжал из рук королевы и убивает ее. Так отомщена Мелинда. Но победа не радует Банка, теперь он должен ответить за убийство.

По первоначальному замыслу здесь должен был быть марш, который возвещал бы о прибытии короля. Однако уже в то время эта сцена подверглась серьезной критике. Поэтому редакторы оперы перенесли ее в последнюю картину. Они закончили второй акт убийством королевы.

Первая картина третьего акта происходит на берегу Тиссы. После короткого бурного вступления, символизирующего разыгравшуюся стихию, раздаются звуки пастушьих дудочек (две флейты-пикколо). Это мелодия венгерской народной песни, которую записал Габор Матраи. Тиборц с Мелиндой и ребенком добрались до берега Тиссы. Чтобы попасть в замок Банка, им осталось только переправиться через реку. Тиборц боится надвигающейся бури и хочет переправиться как можно скорее, однако хор духов удерживает его от этого. Мелинда поет сыну красивую печальную песню о голубе, который потерял свою голубку. Начинается буря, Мелинда умолкает. Ветер стихает. Тиборц сообщает, что лодка готова, однако Мелин-

да не слушает его. Мысли несчастной женщины далеко. Под звуки хаотически-мрачного чардаша в безумном отчаянье бросается она с ребенком на руках в волны Тиссы.

После медленного интермеццо в стиле вербункоша начинается последняя картина оперы. На сцене зал в королевском замке, на заднем плане стоит гроб с телом королевы Гертруды. Вслед за траурным хором слышится ария короля. Он обвиняет мятежников. В арии, напоминающей романс, он поет о своих былых битвах, печалится об убитой супруге и клянется отомстить своим врагам. Он подзывает к гробу венгерских дворян и обвиняет их в убийстве королевы. Происходит диалог между королем и венгерскими дворянами, мрачно стоящими перед ним. Один из королевских офицеров обвиняет венгров во лжи, так как они утверждают, что не виновны в смерти королевы. Тут выходит вперед бан Банк, срывает с себя золотую цепь, знак своей высокой должности, и швыряет ее на гроб. Он признается, что убил королеву. Король собирается предать его суду, но Банк заявляет ему, что только родина может судить их, потомков законных венгерских князей. Звенят мечи, но едва только Андреаш II и Банк скрестили свое оружие, как раздаются звуки пастушьей свирели: входит Тиборц, вслед за ним на носилках вносят мертвую Мелинду и ребенка. Трагедия свершилась. Банк понимает, что он потерял все. Королева отомщена. Под звуки траурного хора, которым начинался третий акт, падает занавес.

Сцена на берегу Тиссы является апофеозом вербункоша, преобразованного для вокала. Последняя картина свидетельствует о зрелости сценической концепции Эркеля. В промежутках между хорами речитативы и небольшие арии помогают развертыванию действия. Тем не менее последняя картина написана слабее, чем предыдущие.

Премьера оперы «Бан Банк», состоявшаяся 9 марта 1861 года, принесла огромный успех. Торжества в честь композитора походили на политические демонстрации. В газетах того времени появилось много рецензий на оперу. Глубже всех проанализировал оперу Михай Мошоньи. Его рецензии были напечатаны подряд в двух мартовских номерах журнала «Зенесети лапок»

в 1861 году. Мошоньи особенно подчеркивает удачный выбор темы, заслуживающей всеобщее признание. Он касается долгого периода молчания композитора и подробно описывает действие и музыку оперы. Мошоньи акцентирует удачные музыкальные характеристики героев и мастерски написанные ансамбли. Он критикует балетные вставки, которые без надобности прерывают драматическое действие. Самым удачным Мошоньи считает второй акт: «Там есть все: выразительная художественная правда, оригинальные, впечатляющие музыкальные идеи, сила новой инструментовки...». По его мнению, Эркель должен был бы закончить оперу сценой на берегу Тиссы, так как последующие сцены не могут «дать более никакого развития действия, хотя хор заговорщиков написан грандиозно». Эркелю, заложившему, по его мнению, фундамент венгерской оперы, он желает дальнейших успехов. Воздав должное солистам, Мошоньи с особой похвалой отзывается об оркестре, который был создан и воспитан Эркелем. Позже, когда вышел в свет клавиш оперы «Бан Банк», Мошоньи снова взялся за перо и дал подробнейший анализ оперы.

Журнал Яноша Вайды⁷² «Чатар» («Борцы») писал: «Это национальная опера, и хотя в ней больше драматических черт, чем национальных, она все же гораздо более венгерская, чем все предшествующие оперы. Это величественное произведение может сравниться с волшебством давних баллад и героическим эпосом прошлого. И зрители не только видят образы тех лет, они сопереживают с ними».

Среди высказываний немецких газет самой примечательной является рецензия в газете «Пестер Ллойд». В ней говорится, что вековая отсталость Венгрии отрицательно сказалась на уровне развития венгерского искусства, и, в отличие от остальной Европы, изобразительное искусство и венгерская литература стали бурно развиваться лишь в последние годы. И заслуга Эркеля в том, что он поднял музыку до литературы и изобразительного искусства. 12 марта в газете «Пестер ллойд» появилась рецензия, подписанная псевдонимом «С»: «Как оперный композитор Эркель является создателем нового вида музыки, пото-

му что к трем уже известным видам оперной музыки. итальянской, французской и немецкой он прибавил новый — венгерский. Этот вид музыки мог бы вместе с укреплением наших недавно завоеванных позиций в национальном вопросе в скором времени приобрести общехудожественное значение. Композитор использует такие национальные особенности музыки, которые отличаются от музыки других народов наклоном лада, образованием звукоряда, ритмом, характером тактов не случайно или произвольно, но логически связанных с текстом по соображениям драматической необходимости. Он оригинален, и в этом его существенная заслуга. В произведении четко проявляется характерная черта композитора — он музыкальный стилист... Что касается чисто венгерской стихии и трагических событий ее истории, то в „Бане Банке“, особенно в его двух последних актах, мы находим еще более решительную интерпретацию, чем в „Хуньяди“...». Рецензент подробно разбирает пение хора: «Следует отметить, что хор часто вмешивается в действие, тем самым достигается своеобразная персонификация хора как в „Мессинской невесте“ Шиллера, и это придает опере большую живость...». Критику из газеты «Пестер оффене цайтунг» («Пештская открытая газета») особенно понравилось начало оперы: «Маленькое, но оригинальное и хорошо исполненное вступление великолепно подготавливает хор, с которого начинается опера. Хор поет в таком истинно венгерском древнем стиле, что невольно переносясь во времена Андреаши II...». Газета «Унгар» от 12 марта особо подчеркивала успех застольной песни: «Застольная песнь из первого акта своей мелодией и текстом оказала такое действие на зрителей, что они потребовали ее повторения». Как венгерские, так и немецкие рецензии представляют интерес не только перечислением достоинств оперы, они свидетельствуют о возросшем уровне музыкальной критики в Венгрии.

Корнелия Холоши, которая пела роль Мелинды, великолепно справилась как с драматическими, так и с лирическими требованиями, предъявляемыми ее партией. В заглавной роли выступал героический тенор с сильным голосом — Йозеф Эллингер⁷³, у которого был не только превосходный голос, но и отлич-

ные внешние данные для этой роли. Михай Фюреди пел партию бана Петура, София Хорбауэр — королеву Гертруду, оба имели громадный успех. Соло на виоле д'амур исполнял концертмейстер Ридлей Коне⁷⁴, на цимбалах играл сын Эркеля Шандор.

«Никогда до этого,— писал Абраньи,— опера не играла такой действенной и важной в политическом отношении роли, как опера Эркеля „Бан Банк“ в годы кризиса... Успех был грандиозным, билеты на спектакли были всегда распроданы. Зрителям словно становилось легче на сердце, когда они бурными аплодисментами могли приветствовать застольную песнь Петура и бунт Банка против иноземного господства. Эти сцены оперы стали проявлением венгерского патриотизма. Они порождали стойкость и воодушевление и заменяли политические речи, которые смолкли с тех пор как насильственно было распущено венгерское Национальное собрание.»

Таким образом, историческая миссия оперы «Бан Банк» состояла в ее политической действенности. С историко-музыковедческой точки зрения опера представляет собой произведение, которое завершает период предшествующего развития: она является успешным итогом накопленного опыта, венчает ранний период истории венгерской оперы. В ней уже просматривается путь к музыкальной народной драме. И в более поздних своих произведениях Эркель пытался идти в этом направлении, но никогда больше он не был так близок к музыкальной народной драме, как в «Бане Банке». Вокальный и инструментальный вербункош в опере был поднят до такого уровня, которого никогда никому не удавалось достичь. Песня, написанная в фольклорном стиле, окончательно доказала свою пригодность для оперы.

Уже в партитуре оперы «Элизабет» обнаруживается нотная запись, которая отличается от почерка Эркеля. В недавнее время музыковед Ласло Шомфай доказал, что Эркель, уже начиная с опер «Элизабет» и «Бана Банка», при разработке сцен и при инструментовке прибегал к помощи других лиц. Прежде всего ему помогали его сыновья Дьюла, Шандор и Элек, позже для него работали также братья Доплеры. Причиной этому было, с одной стороны, то, что Эркель был пере-

гружен работой, с другой стороны, у него было желание воспитать из своих чрезвычайно одаренных сыновей хороших музыкантов и последователей, которые могли бы продолжить его дело. Помощь же братьев Доплеров исчерпывалась тем, что они разрабатывали точно очерченные мысли Эркеля. Своим сыновьям он предоставлял большую самостоятельность: в более поздних операх Эркеля они сочиняли подряд несколько сцен. Так как сыновья Эркеля учились у Мошоньи, у которого были другие музыкальные взгляды, возникает вопрос, в какой степени работа сыновей влияла на стиль отца. Точный ответ на этот вопрос до сих пор еще не найден.

Уже в 1844 году после памятной премьеры «Ласло Хуньяди» журнал «Пешти диватлап» поместил краткое сообщение, что вскоре Эркель закончит писать комическую оперу. Больше об этой опере ничего не сообщается. Однако эта заметка требует, по-видимому, объяснения: ибо как мог Эркель, который всегда работал медленно, через 15 месяцев после премьеры «Бана Банка» представить на суд общественности свое новое произведение — комическую оперу «Шаролта». По всей вероятности, он переработал в новую композицию уже имевшиеся у него наброски оперы. 22 марта 1862 года журнал «Хейифутар» («Журнал для дам») писал о подготовке к премьере: «Так как речь идет о произведении Эркеля, то естественно в театре все сбились с ног... Ради своей дорогой персоны он все отодвинул на задний план, и произведения Вагнера, Берлиоза и т. д. должны ожидать в передней музы достопочтенного венгерского господина капельмейстера! Разве только публика получит хотя бы второго „Банка“, а не новую „Шаролту“!».

Едва только смолкли аплодисменты по поводу «Бана Банка», как пресса уже предприняла ряд сильных атак на Эркеля. До сих пор его обвиняли только в лени, теперь же ему ставили в вину эгоизм. Утверждали, что он не хочет ставить Вагнера в Национальном театре, так как он боится, что венгерская опера не выдержит такой конкуренции. Хотя именно Эркель был тем дирижером, который первым в Венгрии дирижировал в концертах произведениями Вагнера и Берлиоза. Его обвиняли в семейственности. Его

критиковали за то, что его сыновья работали в оркестре театра и им все чаще поручались задания выполнять функции капельмейстеров. Нет сомнения в том, что имя Эркеля прокладывало дорогу его сыновьям, однако они бесспорно заняли бы в музыкальной жизни подобающее им место и без имени их отца.

Эркелю очень много приходилось заниматься разными организационными театральными проблемами. В середине 1861 года правление театра по настоянию руководителя драматической части театра Эде Сиглигети ⁷⁵ решило разделить драматический театр и оперу. Эркель считал этот шаг несвоевременным и изложил свою точку зрения в письме к писателю и экономисту Анталу Ченгери ⁷⁶: «Будапештская публика, любящая театральное искусство, еще не так многочисленна, чтобы наш театр, за редким исключением, не мог вместить ее... Если драма и опера вместе объединенными усилиями не в состоянии обеспечить необходимый доход для содержания их общего театра, то каким образом будут добыты средства для двух зданий... Если бы в стране был венгерский король, который как меценат содействовал бы развитию венгерского искусства, если бы у нашей страны было патристическое правительство, которое устраняло бы все естественные и искусственные препятствия на пути венгерского искусства, и если бы, наконец, в стране было хоть немного денег, которые... можно было бы потратить на венгерские нужды... тогда и я осмелился бы предложить такое использование материальных средств, от которого можно с уверенностью было бы ожидать и подъема и постоянного развития венгерского искусства. А пока что я считаю, что до тех пор пока обедневшая страна сама себя не освободит из этого трудного положения, венгерским музам хватит места на одном алтаре искусства в здании, которое должным образом субсидируется страной!.. Главная задача Национального театра — не увеличение любой ценой источников дохода, а развитие драматической литературы и драматической музыки и тем самым пропаганда национального самосознания. Это центральное образовательное учреждение как для драмы, так и для драматической оперы и, кроме того, Национальный театр прекрасно заменяет отсутствующие у нас

консерватории... Артист, от которого требуется постоянный рост и совершенное мастерство, должен получать жалование, которое освободило бы его от забот о хлебе насущном. Но у нас это не так... Эта проблема имеет очень много сторон. Однако моя главная задача состоит как раз в том, чтобы люди, которым поручено это дело, обратили внимание на мои слова. Я прошу их о том, чтобы они употребили все свое влияние, чтобы эти два брата-близнеца не были бы непродуманно разделены...».

Опера Эркеля «Шаролта», которая впервые была поставлена 26 июня 1862 года, является народной оперой с выдуманным историческим фоном. Либретто написал Йозеф Цаньюга, который показал себя как плохой либреттист уже в тексте к «Элизабет». Эркель выбрал случайный, ничего не говорящий текст, потому что ему показалось соблазнительной возможность изобразить в музыке простую деревенскую жизнь. И только благодаря его таланту, несмотря на слабости пьесы, в опере удалось осуществить много новых идей и создать веселую венгерскую народную оперу. Это произведение стало поворотным моментом в судьбе Эркеля. Композитор покинул тот путь успеха, по которому он шел, написав оперы «Мария Батори», «Ласло Хуньяди» и «Бан Банк», и вступил на опасный путь эксперимента, приносящий ему и провалы, и непонимание со стороны зрителей.

Действие оперы «Шаролта» происходит в XII веке в деревне комитата Мошон. Она начинается с удачного вступления, которое построено по схеме «медленно — быстро». На сцене жители деревни празднуют веселый деревенский праздник. Хор, начинающий сцену, призывает к радости, танцам и пению. Кантор деревни Ордито (имя означает что-то вроде «Крикун») появляется на сцене со своей дочерью Шаролтой и в длинной арии воспевает свою должность. Его гротескное пение дружно подхватывает хор. В арию вставлены элементы венгерской польки, что свидетельствует о попытке Эркеля ввести в оперу танцевальную музыку своего времени. Снова мы слышим мелодию хора, который звучал в начале сцены, затем за кулисами раздается флейта пастуха Мартона. Толпа уходит, остаются лишь кантор и его дочь. Ордито хочет выдать

дочь замуж, он мечтает о внуках. Шаролта признается ему, что она любит Дьюлу, королевского рыцаря. В свободно построенном дуэте Эркель впервые использует в оперной музыке смену квинт, свойственную венгерской народной песне (один из самых старых типов венгерской народной песни обладает особенностью повторять первые две строчки всякий раз на квинту ниже. Эту особенность можно найти прежде всего в пентатонических народных песнях). Появляется Дьюла, он поет песню, написанную в фольклорном духе. Эркель использует для этой арии мелодию песни, сочиненную им в 1845 году под названием «В венгерской степи», которая теперь исполнялась с венгерским текстом*. Среди инструментов, аккомпанирующих этой арии, вновь выделяются цимбалы, на которых, также как и в «Бане Банке», играл Шандор Эркель.

Шаролта вселяет в Дьюлу смелость, и он отваживается просить у кантора руки его дочери. Рыцарь нравится кантору Ордито. Молодые люди поют песню радости, которая контрапунктирует с гротескным голосом кантора. Шаролта и ее отец удаляются. Трубы возвещают о прибытии короля. Король Гейза предлагает Дьюле поменяться с ним ролями. Когда же он остается один, то поет арию, в которой признается, что он тоже влюблен в Шаролту. Возвращается Шаролта, но напрасно пытается король, переодетый в рыцаря, ухаживать за девушкой, она остается верна Дьюле. Ее поддерживает отец, который свысока относится к рыцарю, так как он не подозревает, что за этим рыцарем скрывается король. Вельможа Белуш чувствует недоброе и хочет помешать королю в его намерении соблазнить Шаролту. Звучит квартет в исполнении Шаролты, короля Гейзы, Белуша и Ордито в стиле сначала медленного, а затем быстрого вербункоша. Украшенные мелизмами пассажи Шаролты и Гейзы, выдержанные в венгерском стиле, сопровождаются отрывистыми восьмыми Белуша и Ордито. Первый акт оканчивается радостным пением и танцами.

* Первоначально песня исполнялась на немецком языке (Примеч. перев.).

Во втором акте сначала дается исторический фон. Оркестр и хор исполняют боевой марш. Незаконный сын короля Калмана Бориш нападает на страну, так как он претендует на королевский трон. Затем следует красочная возвышенная молитва Шаролты, она молится за Родину, за жениха и короля. Певческому голосу противопоставляется чарующее соло на кларнете, их сопровождают смычковые инструменты. Гейза застаёт Шаролту одну, он снова ухаживает за ней, однако девушка отвергает его сватовство. Их дуэт написан остроумно и грациозно. Появляется Ордито и бранит переодетого короля. Но когда входит Дьюла и приближается к королю с глубоким почтением, раскрывается секрет с переодеванием. Ордито сразу же меняет свое отношение, он сообразил, что его дочь могла бы стать королевой, однако верность Шаролты непоколебима. В следующей сцене король надевает свои доспехи. Его соло сопровождается пением хора, проникновенным, как гимн. Несмотря на слабость текста, музыка звучит захватывающе. Эта сцена написана под влиянием сцен клятв и молитв из больших французских и итальянских опер. Пока король надевает свои доспехи, его воины и свита молят небо о помощи.

Третий акт начинается застольной песней и воинственным танцем. Застольная песнь напоминает хор из «Бана Банка», однако он написан гораздо слабее. После скрипичных аккордов начинается сольная сцена короля Гейзы. Король под именем Дьюлы готов жениться на Шаролте, однако Белуш препятствует свадьбе. Ордито ничего не может понять, он ссорится со своей дочерью и упрекает ее, что она не хочет стать королевой. Белуш передает приказ короля. Девушка должна стать женой рыцаря Дьюлы! Белуш знает, что король хочет жениться на Шаролте под именем Дьюлы, поэтому он призывает настоящего Дьюлу и обручает их с Шаролтой. Король возвращается с победоносной битвы и ищет Шаролту. Теперь все открылось, но король прощает Дьюлу. И хоть он отправляет Дьюлу в ссылку, он все же назначает его капитаном в одну из пограничных крепостей. В финале исполняется тонко написанный секстет, и опера кончается эффектным «национальным хором».

Премьера разочаровала как публику, так и прессу. Публика, привыкшая к уровню «Ласло Хуньяди» и «Бана Банка», не знала, как оценить эту оперу. В рецензии журнала «Нефелейч» («Незабудка») говорилось: «Хотя вся опера не имела бурного успеха, все же понравились отдельные красивые места чисто венгерского характера...». «Шаролта» была комической оперой без комизма, и это признавали многие. Рецензент из журнала «Хёйифутар» писал: «В опере есть что-то тяжеловесное, неопределенное... Она построена на большом драматическом материале, а это не подходит для комической оперы... Отдельные части растянуты до бесконечности... Они довольно однообразны...». Был отмечен старый недостаток Эркеля — певческие партии написаны слишком высоко.

Напрасно старались артисты тщательно подготовить спектакль, напрасно Корнелия Холоши, которая пела заглавную партию, старалась исполнить ее особенно точно. Не имело успеха нежное лирическое пение Лайоша Биньо⁷⁷, который исполнял роль Дьюлы, и напрасны были усилия Эллингера, Кёседа⁷⁸, хора и оркестра. Опера не отвечала требованиям публики. После премьеры она была поставлена всего 6 раз, но и более поздние новые постановки оперы (последняя была в Сегеде) не принесли ей успеха.

Между идеями Эркеля и их реализацией лежали непреодолимые противоречия. Положительное развитие наблюдалось в речитативах, которые давали яркую характеристику действующим лицам, и в свежем звучании хоров. Также улучшилась техника построения музыкальных сцен. Эркель сумел почти всю оперу построить на элементах вербункоша. Но в этом проявлялась и слабость его сочинения: материал не соответствовал формальному построению оперы. «Шаролта» оказалась трагикомической оперой, в ней обнаруживаются первые признаки художественного упадка музыки Эркеля. Но как ни странно, именно эта провалившаяся опера послужила примером для подражания. Опера «Шаролта» стала симптомом крушения иллюзий, которыми тешили себя многие венгерские композиторы на протяжении целого столетия.

В сочинении оперы «Шаролта» вновь принимали участие Дьюла Эркель и еще один неизвестный

музыкант, имя которого до сих пор еще не удалось установить.

29 июня 1862 года Корнелия Холоши дала прощальный спектакль в роли Мелинды в Национальном театре. Она окончила свою карьеру певицы. В августе того же года театр отметил свой 25-летний юбилей. В проведении этих торжеств Эркель руководил музыкальной частью.

ПОД ОГНЕМ КРИТИКИ. «ДЬЕРДЬ ДОЖА».

«ДЬЕРДЬ БРАНКОВИЧ»

1863—1875

Общественное мнение обрушилось на Эркеля. В июне 1863 года Эркеля критиковал журнал «Фюгетлен» («Независимый») за то, что он потребовал от Корнелии Холоши авторские проценты за исполнение отрывка из «Бана Банка» в благотворительном концерте и еще 100 форинтов за копию нот для голоса и партитуры. Эркель, право же, был многим обязан этой певице, так как она великолепно исполняла главные женские партии во всех его операх. Однако она вышла замуж и расторгла контракт, чем нанесла большой ущерб оперной труппе, и руководство театра вначале не могло найти певице равноценной замены. Эркель был очень рассержен выступлением прессы и тотчас же написал ответ на этот выпад: «Я полагаю, что уважаемая артистка обладает достаточным чувством такта и не собирается покупать мое произведение за 100 форинтов... Эти 100 форинтов предназначаются для оплаты копировщика нот. Но представьте себе, что я потребовал бы более или менее высокий гонорар и получил бы его от нее? Кто имеет право что-либо сказать? Разве все артисты, художники, скульпторы, писатели и композиторы поступают иначе?..»

С 23 по 28 июля 1863 года в Пеште с огромным успехом дирижировал оркестром Рихард Вагнер. Публика переполняла концертные залы и слушатели буквально боготворили его. После второго концерта Эркель от своего имени и от имени музыкантов оркестра преподнес немецкому композитору лавровый венок. Вагнер обнял и расцеловал Эркеля, ибо он настолько

был доволен оркестром Эркеля, что через несколько лет на фестивали в Байрёйте для своих выступлений приглашал на самые ответственные партии музыкантов из пештского Национального театра. Дружеский жест Вагнера послужил поводом для Абраньи, чтобы заметить Эркелю: «Этот торжественный поцелуй Эркель заслужит по-настоящему лишь в том случае, если он постарается доказать своими делами, что в художественном руководстве театром он готов идти вслед за реформаторским знаменем, поднятым Вагнером... Только от него одного зависит, дозволено ли будет, наконец, венгерской публике познакомиться с произведениями Вагнера...» (журнал «Зенесети лапок», 27 августа 1863 года).

17 августа 1863 года умер сын Эркеля Ференц в возрасте семи лет.

В октябре Эркель и его сын Дьюла для одного и того же спектакля написали каждый по гимну. Сразу же в журнале «Зенесети лапок» появилась новая нападка на Эркеля: «Можно почти с уверенностью сказать, что так как славу композитора он хочет сохранить за собой как личную привилегию, то он готов ревновать даже к собственному сыну». Эркеля глубоко ранили эти злые, коварные нападки. В это же время у него вновь появилась надежда, что он сможет поставить в Париже свою оперу «Ласло Хуньяди». Ему предложили помощь Берталан Семере (который в 1848 году был министром внутренних дел и премьер-министром Венгрии и жил теперь в эмиграции) и его супруга. Эта супружеская пара была хорошо известна в музыкальных кругах. Госпожа Семере попросила помочь Листа. Лист же, который хорошо знал обстановку в Париже, считал, что для постановки «Ласло Хуньяди» в Париже нужно, чтобы Эркель сам лично приехал в Париж, «чтобы с достаточным терпением проделать всю предварительную работу». Эркель велел сделать копии партитуры и партий для голоса и все переслал в Париж; самого же композитора для поездки в Париж невозможно было сдвинуть с места. Так план постановки «Ласло Хуньяди» в Париже уже заранее был обречен на неудачу. В письме к Берталану Семере от 14 ноября 1863 года Эркель откровенно описывает свое трудное положение: «Я не принадлежу к тем людям, которые

страдают преувеличенным самомнением, которые переоценивают себя, вовсе нет. Но я точно чувствую и осмеливаюсь заявить с полной ответственностью, что во мне больше готовности, воли и одаренности, чем это требуют реальные условия и чем я имею возможность проявить их!

Здесь очень много плохого, мой друг, во всех областях, очень много плохого! Одним из наших несчастий является отсутствие соответствующих либретто... Много раз мне в руки попадали либретто, в которых, кроме одного только названия, не было ни малейшей темы, никакого действия в буквальном смысле слова — так что поди попробуй из этой пустой видимости сделать что-нибудь для музыки!..

Я написал уже 5 венгерских опер и могу не хвалясь сказать, что они имели немалый успех; но так как у меня еще есть 10 детей, с которыми у меня много забот и проблем, то я хотел бы написать раз французскую или итальянскую оперу, из чистого расчета (не судите меня за это строго). Ведь при успехе моей оперы я смог бы снять большую квартиру, где не был бы слышен детский шум, где у меня будет помещение для сочинения музыки, так как, по-моему, высокая поэзия очень хорошо уживается с удобствами! Я не хочу стать неблагодарным или неверным в отношении своей нации... но никто не станет меня упрекать, если я свое так называемое „природное“ дарование один раз испробую за пределами своей Родины !!!».

Супруги Семере предложили партитуру оперы «Ласло Хуньяди» сначала в итальянский театр, но так как дирекция театра проявила мало энтузиазма, они попытались предложить оперу в Лирический театр. Здесь опера хоть и была принята к постановке, но осталась лежать под сукном. Дело с постановкой оперы вовсе заглохло, так как Семере амнистировали и он возвратился в Венгрию. Многолетняя эмиграция расшатала его нервы, и он устранился от всякой общественной деятельности. Таким образом, Эркель вынужден был отказаться от плана поставить свою оперу «Ласло Хуньяди» в Париже.

В начале 1864 года журнал «Аз оржаг тюкре» («Зеркало страны») сообщил, что Эркель сочиняет

по драме Мора Ёкаи оперу «Дьердь Дожа» и прибавил едко, что постановка его оперы будет осуществлена, конечно, раньше, чем постановка «Лоэнгрина» Вагнера. В газете «Пешти напло» («Пештский дневник») некий журналист, который подписывался псевдонимом «Каждый», требовал немедленной отставки Эркеля и назначения на пост капельмейстера Михая Мошоньи. Однако оркестр Национального театра стеной встал за Эркеля, музыканты сделали заявление, в котором говорили о своей преданности ему: «Никогда другому капельмейстеру не придется занять это место, на котором вот уже более четверти века Вы бесчисленное количество раз блестяще доказывали Ваше умение».

В журнале «Зенесети лапок» от 3 марта 1864 года с резкой критикой Эркеля выступил Михай Мошоньи: «У меня нет больше никаких оснований скрывать, что я объявляю войну капельмейстеру Национального театра... Я начинаю борьбу, не потому что хочу добиться его должности... Моя цель — освободить музыку от цепей, которыми сковал ее этот дирижер. Человек, занимающий должность капельмейстера, является главным тормозом всякого свободного развития музыки и убивает любой музыкальный талант... Кто же до сих пор осмелился безнаказанно вторгнуться во владения этого мелочного, всегда одерживающего верх деспота?» Естественно, после такого открытого удара Эркель исключил произведения Мошоньи из репертуара театра.

23 марта 1864 года коллектив Национального театра на закрытом торжественном заседании поздравил Эркеля с 25-летним юбилеем в должности капельмейстера театра. 10 мая Эркель был назначен генеральным музыкальным директором театра. После этого композитор долгое время был в Дьюле, где он работал над партитурой оперы «Дьердь Дожа». Уже в декабре того же года на филармоническом концерте была исполнена одна часть оперы. Журнал «Зенесети лапок» писал по поводу этого события: «Кажется, Ф. Э. порылся в кое-каких партитурах, которым он давно должен был бы оказывать предпочтение, тогда венгерское оперное искусство было бы сегодня, может быть, более самостоятельным. Это особенно заметно в заключительной части марша, где оглушительный рев литавр, офиклеи-

дов и труб представляет собой явное подражание „музыке будущего“. Так впервые Эркелю был брошен упрек в том, что он находится под влиянием вагнеровской «музыки будущего». Эркеля неоднократно упрекали в том, что он враждебно относится к Вагнеру. И в самом деле, он препятствовал постановке произведений Вагнера в Национальном театре. Но в филармонических концертах он дирижировал произведениями Вагнера чаще, чем своими собственными! Так, с 1853 по 1868 годы он играл на 13 концертах шесть различных музыкальных пьес Вагнера. Тогда как на 31 филармонических концертах в программе не было ни одного его собственного произведения. А с 1860 по 1890 годы на концертах филармонического общества он играл всего шесть раз свои произведения.

6 января 1865 года филармонический оркестр простился с концертным залом Национального музея, где в течение 12 лет он без усталости служил венгерской музыке. Был построен новый центр венгерской концертной жизни — Редут — по планам архитектора Фридьеша Фесла⁷⁹ в романском стиле с мавританскими элементами. 25 марта 1865 года филармонический оркестр дал здесь свой первый концерт. Дирижировал Эркель; впервые в Венгрии прозвучала Девятая симфония Бетховена. Слушатели Редута подарили Эркелю серебряную с инкрустациями дирижерскую палочку. Торжество состоялось после концерта, в узком кругу, в нем приняло участие лишь очень малое количество зрителей. Газета «Пешти напло» осудила это: «Почти тайком за спиной большинства публики вручили Эркелю знак признательности, хотя ему не было бы стыдно принять такой великолепный знак внимания на виду у всех». Любовь публики и верность его сотрудников были для Эркеля безусловно утешением в годы враждебного к нему отношения.

С 15 по 20 августа в венгерской столице состоялись большие торжества по случаю 25-летия музыкальной школы в Пешт-Буде (ныне музыкальный техникум имени Бели Бартока). На праздничном концерте 15 августа Эркель дирижировал хором из «Дьердя Дожи», затем дирижировал Лист своей «Легендой о святой Елизавете». Таких блестящих концертов мы знаем немного. Когда дирижировал

Лист, Эркель следил за оркестром, сидя позади музыкантов, Михай Мошоньи играл на контрабасе, концертмейстером был знаменитый скрипач Эде Ременьи⁸⁰, а Ганс фон Бюлов играл на литаврах. 20 августа в Пеште со всей страны собрались певческие объединения (всего 1200 певцов) для совместного представления, музыкальное руководство которым осуществлял Эркель. Из певческих объединений по инициативе Абраньи два года спустя образовался Всевенгерский певческий союз. На этих праздниках песни Эркеля неизбежно приходилось встречаться с Мошоньи, и так как они скоро увидели, что их вражда только мешает венгерской музыкальной жизни, они в знак примирения протянули друг другу руки. Эркель дирижировал мужским хором «Эбрестё» («Подъем»), который написал Мошоньи, и вскоре мир между обоими венгерскими музыкантами был восстановлен.

29 октября 1865 года Эркель исполнил на филармоническом концерте «Данте-симфонию», сочиненную Листом. Когда 20 ноября того же года в Пеште находился император Франц Иосиф I, его приветствовал хор венгерской столицы, который при свете факелов исполнил серенаду под управлением Эркеля. Абраньи пишет, что «его величество в форме венгерского гусарского генерала, стоя на балконе замка в Бурге, выслушал серенаду до конца, а затем велел пригласить к себе Ференца Эркеля, чтобы лично поблагодарить его за приветствие певцов».

В декабре Эркель был избран президентом пештского шахматного клуба. Эту должность он занимал в течение 28 лет, а затем ее заняли его сыновья.

1867 год был для Венгрии знаменательным в политическом отношении, это был так называемый «год соглашения» (Ausgleich). По инициативе Ференца Деака Австрия и Венгрия объединились в Австро-Венгерскую монархию. С этого года в каждой стране был свой собственный парламент, но в лице императора Франца Иосифа I в империи был единый монарх, который 8 июня 1867 года был коронован на венгерский престол. Общим для всей монархии было министерство иностранных дел, а также общее войско и деньги, кроме того обе страны заключили между собой таможенный союз. Все остальные министерства суще-

ствовали отдельно для каждой страны. На первый взгляд могло показаться, что Венгрия возвратилась к конституционной монархии. Король назначил Дьюлу Андраши⁸¹ президентом, а Йозефа Эётвёша⁸² министром по культовым делам. Казалось, в Венгрии, наконец, воцарится длительный мир, однако многие венгры относились к этому соглашению с недоверием, хоть и не высказывались открыто. Эркель не одобрял соглашения, и его опера «Дьердь Дожа» была явным выражением протеста.

1 декабря 1866 года Национальный театр поставил «Лоэнгрина» Вагнера. Музыкальное руководство было в руках Кароя Хубая⁸³, Эркель демонстративно отстранился от постановки. Однако он не смог избежать влияния музыки Вагнера. В партитуре «Дьердя Дожи» явно использованы художественные принципы великого немецкого композитора.

9 декабря 1866 года журнал «Зенесети лапок» сообщил: «Ференц Эркель закончил свою оперу „Дожа“. Либретто к опере написал Эде Сиглигети по одноименной исторической трагедии Ёкаи. Дьердь Дожа был вождем венгерского крестьянского восстания в 1514 году, и его трагическая судьба давала благодарный материал для литературы. Она вдохновляла Петёфи, и он писал стихи, проникнутые революционным духом. Йозеф Эётвёш создал роман, в котором он выразил свои симпатии к угнетенному народу, однако в его романе не было и намека на революционные настроения. Ёкаи взял концепцию Эётвёша, а либретто Сиглигети оказалось довольно лояльной обработкой трагедии Ёкаи. В либретто говорится о национальной и социальной гармонии между дворянами и крестьянами. В трактовке Сиглигети дворянство и крестьяне несут одинаковую ответственность за восстание. Народ, поднявшийся на борьбу, в изображении Сиглигети оказывается просто сбродом, а сам Дожа становится жертвой своего честолюбия и тщеславия. Только благодаря смелости Эркеля, который намеренно по-своему трактовал либретто, из этого материала получилась все-таки революционная опера.

Опера начинается большой оркестровой увертюрой. Мотив в исполнении низких смычковых инструментов звучит как реминисценция музыки Листа.

Затем следует мрачная, отрывистая мелодия духовых инструментов, пронизанная увеличенными секундами. Аккорды медных духовых инструментов воссоздают атмосферу того героического времени, когда боролся и погиб Дожа. Музыка становится все более настойчивой и переходит в аллегро с синкопированным ритмом. Действие переносит нас в 1514 год. На площади перед церковью святого Матвея в Буде монах Лёринц в своей проповеди призывает народ на защиту веры и отечества. Бой барабанов и звуки фанфар возвещают о прибытии вновь назначенного предводителя крестоносцев Дьердя Дожи. Запойя, воевода Трансильвании, и его сторонники протестуют против назначения Дожи, выходца из мелких дворян. Под звуки медленного марша в стиле вербункоша появляются король со своими приближенными и Дожа. Король вручает верховному военачальнику символы его высокой должности: золотую цепь, меч и знамя. Торжественная церемония прерывается язвительными насмешками аристократа Запойи. Под звуки простой мелодии Дожа дает клятву защищать отечество и христианство.

Гордая благородная девушка Лора Чаки вручает Доже распятие. На насмешливые замечания знатных аристократов король говорит в защиту Дожи: «Многие знатные и добрые семьи начинали так!». Под звуки того же марша двор удаляется. Дожа не может скрыть радости по поводу своей новой должности. Вместе с ним начинают петь венгерский аристократ Борнемиса и Запойя. Из этого трио мы узнаем, что все трое влюблены в Лору и все хотят просить ее руки. Запойя делает Доже язвительное предложение — он поступит в войско в качестве подчиненного, однако Дожа с достоинством отвергает предложение высокомерного трансильванского воеводы. Далее следует блестяще построенная хоровая сцена. Хор аристократов, подстрекаемых Запойей, высмеивает Дожу, и он, доведенный до крайности, кричит им прямо в лицо, что придет день, когда он будет судить их. Запойя и его сторонники уходят. В небольшом ариозо Дожа клянется отомстить своим врагам. По настроению это ариозо напоминает арию бана Банка, но представляет собой искаженный вариант той арии.

Следующая сцена рассказывает нам о юности Дожи. Появляются друзья его детства Роза и Барна, чтобы приветствовать военачальника. В девушку Дожа был когда-то влюблен, а Барна был его лучшим другом в детских играх, да и сейчас он с удовольствием стал бы верным рыцарем военачальника. Вспоминая о прошлом, Роза поет о клене, под которым они когда-то простились, о маленькой комнате, убранной цветами, в которой Дожа провел свое детство. Но теперь ничего не осталось: один аристократ пытался обесчестить девушку; он велел срубить клен, чтобы уничтожить всякое воспоминание о ее первой любви, он поджег маленький приветливый домик и погубил мать Дожи, которая пожертвовала своей жизнью ради спасения чести девушки. Этот злодей не кто иной, как Запойя.

Роза и Барна пробуждают совесть Дожи. Мелодии их арий восходят к самым древним песням, концы строк напоминают рифмованные истории поэта и странствующего музыканта XVI века Шебештьена Тиноди Лантоша. Взмолвленными голосами, но в то же время покорно поют Роза и Барна о народной бедности. Дожа потрясен. Но Барна заверяет его, что сейчас ему не время думать о страданиях народа: военачальник не должен поддаваться чувствам. Пение Розы, Барны и Дожи сливается в маленький терцет (до нас дошли два его варианта). По велению Дожи Барна ведет Розу в лагерь крестоносцев. Из церкви доносится пение. Терцет звучит далее как контрапункт к хору. Дожа подавляет в себе чувство мести и молится за благо отечества. Хор и терцет вместе оканчивают первый акт.

Во втором акте становятся явными распри в лагере аристократов. Мы находимся в зале королевского замка, действие начинается хором, поющим веселую песню (очень напоминающую застольные песни из «Бана Банка» и «Шаролты»), которая затем переходит в сатирическую песню, построенную на смене квинт. Аристократы ругают короля и Дожу, только Борнемисса вступает за них. Среди пирующих придворных появляется бродячий музыкант: он откровенно рассказывает о бедственном положении страны, о страданиях народа, смело называет имена внутренних и внеш-

них врагов родины. Но жаждущие развлечений при дворные требуют песен, улаждающих слух. Певец уступает, но чарующие звуки его песни контрастируют с гневными словами обличения. Сцена представляет собой апофеоз песни, написанной в фольклорном стиле. Но конец сцены звучит значительно слабее. Конец второго акта явно не удался Эркелю. Нам известны четыре различных варианта заключительной сцены. Самый эффектный из них заканчивает второй акт военным танцем⁸⁴, который, однако, оказывается полным контрастом ко всему предшествующему действию. Немного тривиальный, но все же эффектный военный танец передает атмосферу военного лагеря. Во втором варианте танец звучит после краткого диалога между певцом и королем. Исполнялись оба варианта. Первый вариант Эркель выбрал для премьеры, второй был впервые исполнен на спектакле 4 мая 1867 года. Осенью того же года Эркель сократил оперу с пяти до четырех актов.

Третий акт происходит на поле Ракош в лагере Дожи. Музыка начинается задумчивым *andante religioso*. Амбруш, один из военачальников, молит господу благословить оружие крестоносцев. Затем привычным тоном приказа наводит в лагере порядок. Возникает много ссор. Мясники ссорятся с сапожниками, горожане затевают спор с крестьянами. Дело почти доходит до всеобщей драки. Здесь проявляется один из самых больших недостатков либретто, которое представляет народ, поднявшийся на борьбу, как неотесанный сброд. Эркель пытался придать этой сцене другой акцент, но и у него было не очень-то положительное представление о крестьянах. Он видел простой народ таким, каким его изображали в народных пьесах, и в этом его взгляды несколько не отличались от взглядов, принятых в то время в третьем сословии. Подвижный хор, построенный на противопоставлении басов крестьян и теноров горожан, придает музыке этой сцены новые, оригинальные черты.

Ссоры продолжают, и только монах Лёринц, который пользуется в народе большим уважением, в состоянии унять возбуждение. Острый синкопированный мотив, исполняемый на волынке, является меткой характеристикой монаха. Его проповедь полна подлин-

ного драматизма. Монах прямо заявляет, что истинными врагами народа являются сословные порядки. Его последние слова слышат Запойя и его свита. На монаха и «чернь» обрушивается поток ругательств. Барна хочет что-то сказать, но Запойя останавливает его. Народ взволнован. Вспыхивает драка, и в этот момент появляется Дожа. Запойя нападает на него и срывает с его груди крест. Глубоко оскорбленный в своем честолюбии Дожа призывает народ к восстанию. Но именно здесь и обнаруживается самое уязвимое место в опере: Дожа не является настоящим вождем народа, а действует как оскорбленный честолюбец, который в ходе событий становится трагическим героем. Эркель своей музыкой гениально переосмыслил эту сцену и усилил революционное значение Дожи. За бурной музыкой следует большой ансамбль: Дожа и его воины в неумном гневе проклинают аристократов. Над их голосами возвышается молитва Розы.

Интересная особенность музыки третьего акта заключается в том, что Эркель изображает лагерь крестьян и горожан исключительно в речитативах. К сожалению, он почти совсем не знал подлинного венгерского фольклора, поэтому не смог подняться в своих речитативных сценах до вершин реализма, достигнутых, например, Мусоргским, оперы которого тесно связаны с русской народной музыкой.

Четвертый акт оперы, состоящий из трех сцен, является во всех отношениях самым слабым. Он начинается с мистической сцены в доме прорицательницы. Зловещий хор настаивает, чтобы она предсказала судьбу. Розе и Барне она пророчит скорую свадьбу. Доже она обещает трон и корону, но ему нужно остерегаться человека, имя которого означает что-то вроде «он не пьет вина» (по-венгерски «Bort nem izza»). Затем следует ансамбль, в котором выделяется пение Розы, мучимой ревностью. Дожа поручает заботу о девушке Барне. Этот маленький терцет приводит нас к самой трагедии: Дожа, ослепленный властью, отталкивает от себя своих преданных друзей. Вторая картина переносит нас в лагерь Дожи. Кончилась битва, Дожа захватил в плен группу аристократов и среди них Лору Чаки. Он велит позвать девушку, их дуэт передает

гордость Лоры и безудержное властолюбие Дожи. Чтобы доказать свою силу, Дожа отпускает пленных дворян, только Лору он задерживает, однако истинным пленником является он сам: его влечет к Лоре сильная страсть. Освобожденные аристократы дают обещание никогда больше не поднимать оружие против Дожи, только Борнемисса не дает своего слова. Дожа вспоминает предсказание прорицательницы. Наступает ночь, воины Дожи не могут понять, что происходит с их полководцем, почему он отпустил своих заклятых врагов. Барна раскрывает истинную причину: Дожа влюблен в Лору Чаки. Воины решают убить Лору, и это должен сделать Барна. Картина оканчивается пением хора, требующего смерти.

Смена декораций. Мы находимся в палатке Лоры. Роза узнала о заговоре воинов против Лоры и спешит к ней на помощь. Они решают поменяться одеждой. Лора бежит, а Роза в отчаянии от безнадежной любви к Доже остается в ожидании смерти. Тонко написанная интерлюдия для оркестра, включающая основной лейтмотив оперы, раскрывает внутренние страдания девушки, полной решимости встретить смерть. Роза поет задушевный романс, в котором прощается с жизнью. Тревожные пассажи контрабасов, удары литавр и короткие скрипичные фигуры возвещают приближение Барны. Он крадется в палатку и закалывает кинжалом девушку. Жалобно звучат скрипки, оплакивая смерть Розы. Вдруг слышится шум приближающейся битвы: это наступает Запойя. Дожа входит в палатку, чтобы проститься с Лорой, и обнаруживает умирающую Розу. Глубоко потрясенный ужасной трагедией, он прощается с Розой, которая погибает по его вине. В это время монах Лёринц своими огненными речами воодушевляет воинов. Предсмертное пение Розы и голос Барны, мучимого угрызениями совести, сливаются с голосом Дожи в большой музыкальный ансамбль. Действие оканчивается хором, исполняющим стремительную песнь битвы.

Последний акт представляет наибольший интерес в драматургическом и музыкальном отношениях. Дожа проиграл битву, его войско измотано, сам он пленник Борнемиссы. Предсказание исполнилось. Дожа готовится к смерти... Его мучают видения... Он видит себя

в сражении, в тумане появляется Роза, он вновь узнает тот клен... Его обвиняет голос прорицательницы: «Куда привел ты народ!» Палачи разводят костер под железным тронem, на котором должны казнить Дожу. На кульминации мелодического развития, задуманного с большим размахом, появляется музыка «Призыва» Беньямина Эгреша. Нет никакого сомнения, что Эркель, вопреки концепции либретто, видит в Доже национального героя, подлинного крестьянского вождя. Видения исчезают, появляется Лора. Она рассказывает, как было осуществлено это «роковое переодевание», она не скрывает, какая судьба ожидает Дожу. Лора пришла, чтобы спасти его. Однако Дожа не принимает ее помощи, он покоряется своей судьбе. Опера кончается мощной финальной сценой.

Премьера оперы «Дьердь Дожа» состоялась 6 апреля 1867 года в Национальном театре. Заглавную партию пел Йозеф Эллингер, роль Розы — Илья Паули-Марковиц ⁸⁵, роль Барны — Карой Кёседь, а народного певца — Ирма Кочиш. Даже маленькие роли исполняли ведущие артисты театра.

Перед премьерой состоялась бурная дискуссия. Прежде всего спорили о том, стоит ли вообще ставить революционную оперу в год политического соглашения с Австрией. В конце концов победила позиция Эркеля. Однако опера, которая выдержала всего 10 представлений, не имела успеха. После премьеры многие опасались, что Эркель попадет в немилость, но этого не случилось. Напротив, вскоре после первого спектакля «Дьердь Дожа», композитор, которого уже много раз награждали, получил рыцарский крест ордена Франца Иосифа.

Пресса очень подробно разобрала новую оперу Эркеля. Она отмечала, что Эркель своими лейтмотивами и «непрерывно льющимися мелодиями» пошел вслед за Вагнером. Но особенно хвалила она те части оперы, в которых мелодика напоминает оперу «Банк»: рассказ Розы, ее прощание с жизнью, клятва Дожи и т. д. Куплеты народного певца были признаны слишком длинными. Некоторые считали, что в них ощущается влияние Мендельсона и Вагнера, а чрезмерно большое количество речитативов объясняли воздействием опер Мейербера. Всем понравился военный

танец, и не понравилась неотесанная фигура монаха Лёринца. В газете «Хон» («Отечество») от 9 апреля 1867 года была помещена следующая рецензия: «В природе скачков не бывает, другое дело в нашей музыке. Сами по себе существовали только прекрасные венгерские песни, грустные венгерские мелодии и ухарские медленные венгерские палоташи * ... тогда как венгерская опера, которая появилась еще до развития этих видов искусства... никогда не достигала такого высокого уровня музыки, как в этом последнем произведении Эркеля, оценить которое по достоинству публика сможет... лишь позже, после многократного прослушивания... Ведь Эркель, в конце концов, широко следовал точке зрения, что опера является также драмой и что самое важное в ней не блистательные арии, а передача характеров, подлинных эмоций и органическое слияние музыки и текста. Он шел по пути логики и достиг на этом пути великолепного успеха...».

«Дьердь Дожа» является удивительной, волнующей оперой. Музыка возбуждает, льется непрерывными волнами. Это постоянное напряжение, размытые контуры крупных частей оперы и доминирующее декламационное пение утомляют слушателя. Зато великолепно полифония ансамблей и *raglando*, приближающееся к естественной человеческой речи, мастерски используются лейтмотивы, возросла роль симфонического оркестра. В партитуре встречаются музыкальные структуры, которые являются элементами музыки будущего: например, терцдецимаккорд, который одновременно содержит все тона диатонического звукоряда. В марше первого акта Эркель смело использовал последовательность тонов (почти как у Бартока), которая развилась из лидийского и миксолидийского ладов, а в многочисленных пассажах используются хроматические ряды аккордов, встречающиеся позднее в произведениях Листа. Хоровые сцены иногда напоминают музыкальный язык Мусоргского.

Ближайшие сотрудники Эркеля, его «мастерская», опять принимали участие в написании оперы. Совершенно очевидно, что его сыновья Дьюла и Шандор участвовали в творческой деятельности больше, чем

* Медленный венгерский танец (*Примеч. перев.*).

прежде. Участие «мастерской» в сочинении оперы не было секретом: об этом довольно часто сообщала пресса, об этом упоминается и в письмах семьи Эркель. Вот некоторые выдержки из писем Эркеля периода работы над оперой «Дьердь Дожа»: «Мы могли бы продвинуться дальше, однако парни ленятся... делают все, только не пишут оперу...». Задание: «Окончи инструментовку...». Указание по композиции: «Прошу Шанди начать с интродукции».

В 1867 году начался подъем хоровой деятельности в стране. Певческие общества, которые собрались в городе Арад, решили в целях координации деятельности и для защиты своих интересов создать общевенгерскую организацию. В 1868 году в Дебрецене состоялось генеральное собрание, на котором Ференц Эркель был пожизненно избран главным дирижером всех венгерских хоровых обществ. С тех пор имя Эркеля неразрывно связано с деятельностью хоров Венгрии. Он принимал участие в объединенных хоровых выступлениях в Будапеште (1870), в Надывараде (1872), в Коложваре (1874 и 1880), в Сегеде (1876) и Дебрецене (1882). Эркель много времени уделял обучению молодых хористов, разучиванию новых произведений. В 1884 году в городе Мишкельц его, уже глубокого старика, почти совсем отдалившегося от активной работы, избрали почетным дирижером Всевенгерского хорового союза.

30 января 1869 года Национальный театр устроил торжественный спектакль по случаю 25-летнего юбилея со дня премьеры «Ласло Хуньяди». Корреспондент журнала «Нефелейч» передает торжественную атмосферу этого вечера: «После второго акта члены оперной труппы Национального театра во главе с капельмейстером Бёмом приветствовали Эркеля, а многочисленная публика, которая пришла в театр, несмотря на плохую погоду, выразила свое признание и глубокое уважение генеральмузикдиректору криками „браво!“ Илья Паули-Марковиц вручила ему лавровый венок, а труппа театра неожиданно преподнесла ему роскошный рояль и кубок, который был до краев наполнен золотыми монетами. Зрители в этот вечер выражали свое восхищение спектаклем с такой силой, как будто опера, которая 25 лет не сходила со сцены, исполня-

лась впервые. Аплодисменты раздавались как после увертюры, так и после отдельных номеров».

26 и 30 апреля того же года на двух филармонических концертах исполнялись исключительно произведения Листа. В обоих концертах под руководством автора исполнялась «Венгерская коронационная месса», написанная по случаю коронации венгерского монарха. На концерте 26 апреля была исполнена также «Данте-симфония». 30 апреля в программе было симфоническое произведение «Венгрия» и 137-й псалом. Последним произведением дирижировал сам Эркель. В 1871 году он распростился с филармоническим оркестром, который он основал и из которого сделал великолепный ансамбль, и передал музыкальное руководство капельмейстеру Яношу Рихтеру, родом из Дьера, ставшему вскоре после этого под именем Ганса Рихтера ⁸⁶ всемирно известным дирижером.

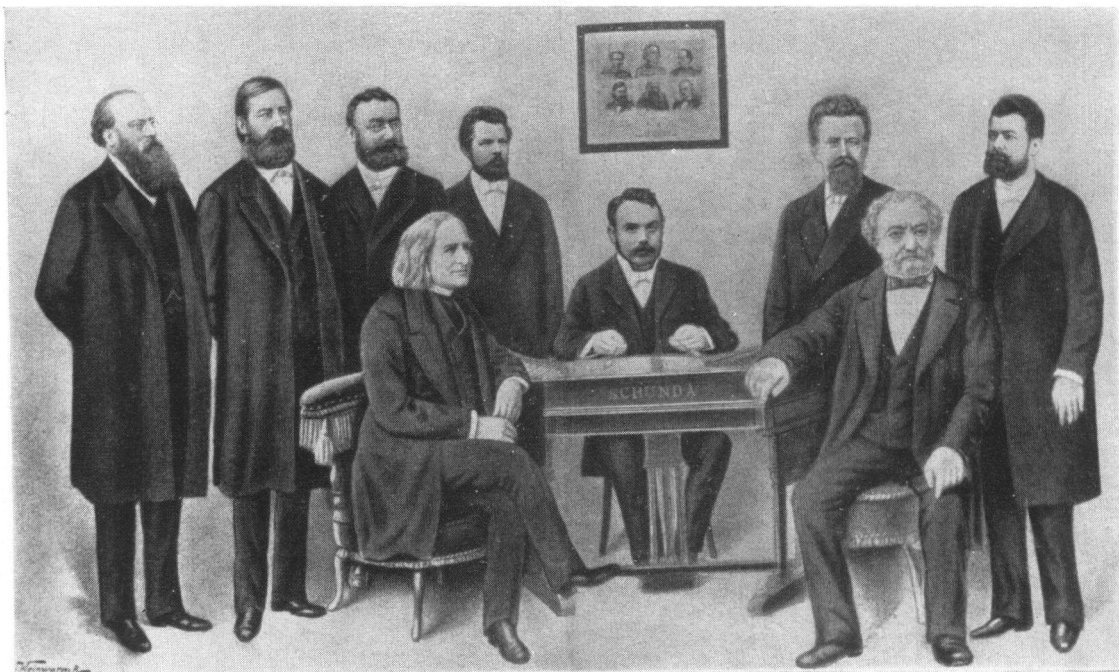
Руководство Национальным театром взял на себя расточительный и ограниченный барон Бодог Орци ⁸⁷. Он окончательно расстроил и без того запутанные финансовые дела и довел театр до банкротства. В 1873 году власти назначили директором драматической труппы театра знающего и уважаемого всеми Эде Сиглигети, а директором оперной труппы — Ференца Эркеля. «Тандем» Эркель — Сиглигети оправдал себя: дела драматической и оперной труппы пошли успешно, и в последующие годы материальное положение театра исправилось.

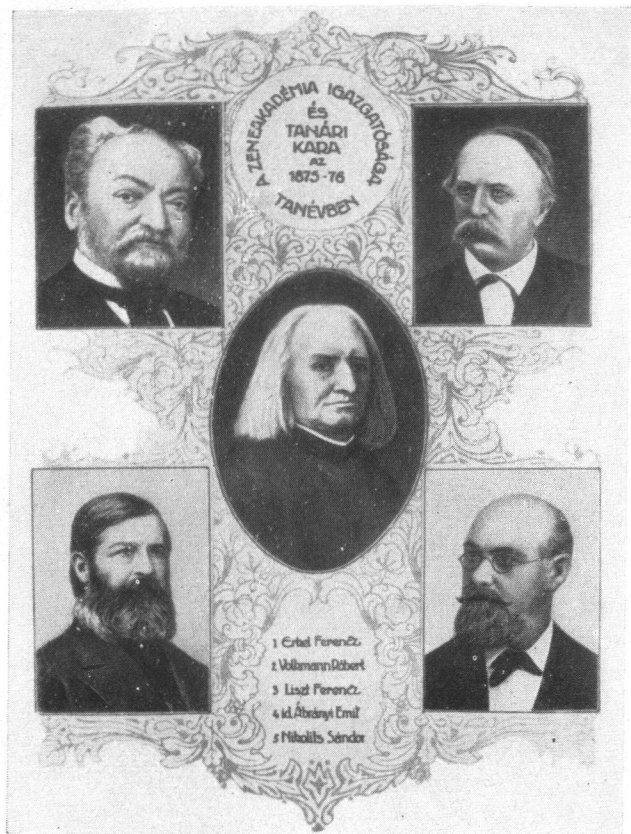
31 октября 1870 года умер Мошоньи. Уже в 1867 году он полностью отошел от дел, перестал писать статьи, не сочинял больше музыки. Жестокая критика в адрес его произведений, крушение реформистских планов вынудили его отказаться от борьбы. После смерти Мошоньи Лист высказал свое мнение о нем Корнелию Абраньи: «Смерть Мошоньи наполняет наши сердца печалью. В его лице мы потеряли одного из самых возвышенных, стойких и заслуженных представителей венгерской музыки. Каждый, кому удавалось идти с ним в ногу по правильному пути, может гордиться собой» (d. *Abrányi K. Mosonyi M. életés jellemtiraja*. Pest, 1872).

В декабре 1870 года Венгрия серией праздничных концертов отмечала 100-летие со дня рождения Бетхо-



*Ференц Штегер, известный тенор.
Пел почти во всех операх Эркеля*





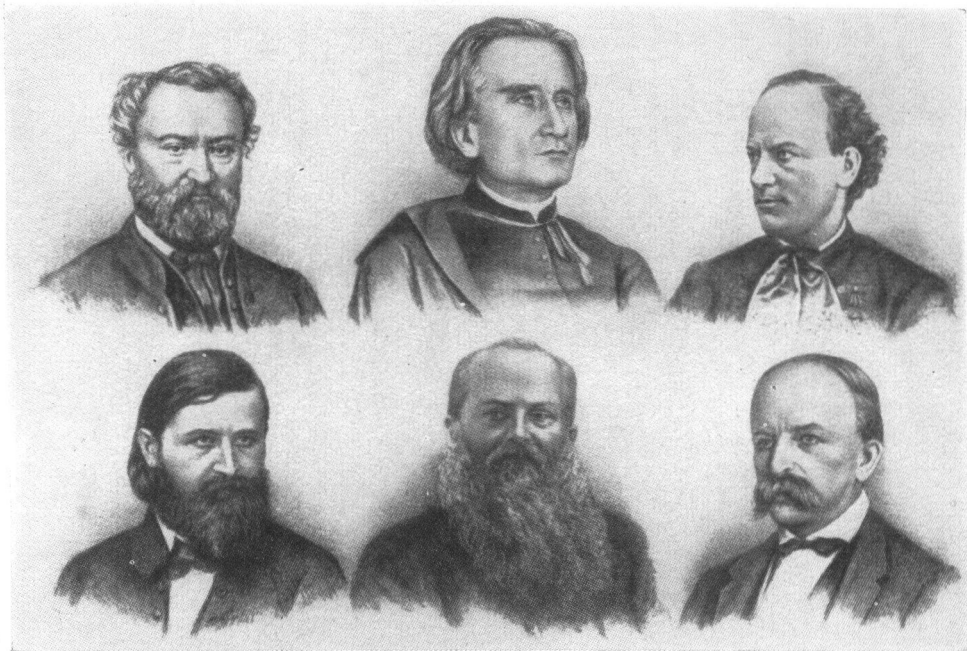
Профессора Королевской венгерской музыкальной академии в 1875—76 гг.

←

*Концерт с участием первых цимбал с педалью в 1874 г.
 Слева направо стоят: Янош Рихтер,
 Корнель Абрањи-старший, Дьюла Эркель,
 конструктор инструмента Йозеф Венцель Шунда,
 дирижер Карой Хубай; с и д я т: Ференц Лист,
 цимбалист Пал Пинтер, Ференц Эркель*

*Руководители
праздника песни
в 1865 г.*

*Слева направо,
вверху:
Ференц Эркель,
Ференц Лист,
Эде Ременьи;
внизу: Корнель,
Абраньи-старший,
Михай Мошоньи,
Роберт Фолькман*





Здание Народного театра, открытого в 1875 г.



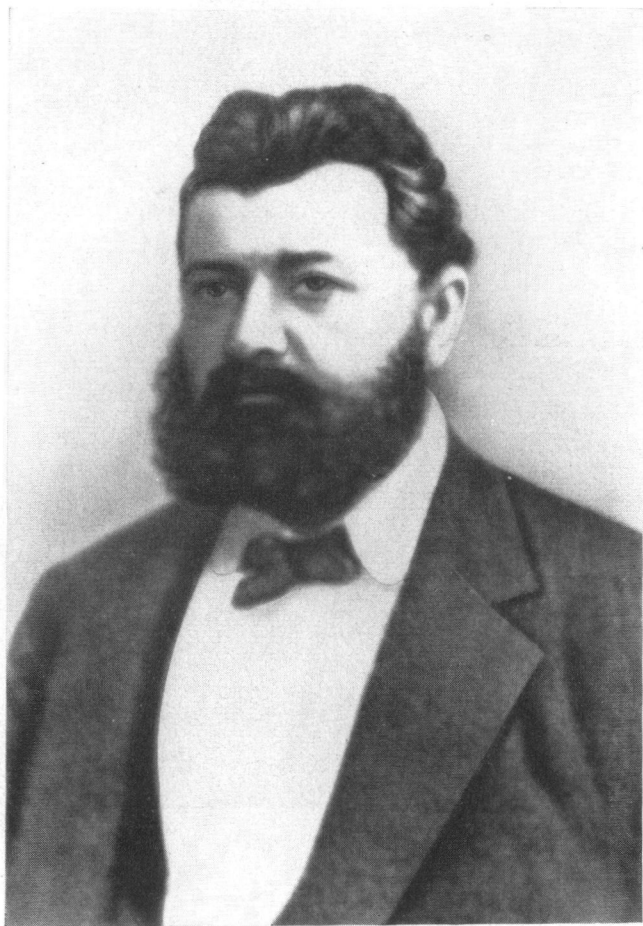
Королевская опера. 1884 г.



Ференц Эркель. Около 1870 г.



*Первый сын Ференца Эркеля — Дьюла Эркель,
дирижер, композитор, профессор*



*Генеральный музыкальный директор
и директор Национальной оперы Шандор Эркель,
сын Ференца Эркеля и его преемник*

вена. Карой Хубай дирижировал музыкой к спектаклю «Эгмонт». Лист взял на себя музыкальное руководство праздничным концертом, а Эркель дирижировал 15 и 20 декабря оперой «Фиделио». Журнал «Хазанк еш а кюльфёльд» («На Родине и за рубежом») писал: «Хор узников и мастерски исполненная увертюра к „Фиделио“ навсегда останутся в памяти тех кто слушал их... Даже старый Эркель был полон вдохновения...».

11 марта 1871 года по инициативе Эркеля состоялась премьера оперы Вагнера «Тангейзер». Постановка отличалась музыкальной точностью, высоким качеством игры и оформления. В этот год Эркель мало сочинял, он написал «Марш певцов» для мужского хора на слова Эмиля Абраньи⁸⁸. Впервые хор прозвучал на певческом празднике в Дьюле. Дирижировал сын Эркеля Дьюла. Произведение так всем понравилось, что вскоре его уже разучивали все певческие общества Венгрии.

В марте 1873 года министр Агостон Трефорт⁸⁹ по предложению депутата парламента Пола Кирайи⁹⁰ созвал совещание, на котором обсуждался план создания Музыкальной академии. В качестве специалистов были приглашены Лист, Абраньи и Эркель. В честь 50-летнего юбилея музыкальной деятельности Ференца Листа на этом совещании для бедных талантливых учеников была назначена стипендия в размере 3200 форинтов. Эркель выдвигал кандидатуры, Лист принимал окончательное решение.

В феврале 1874 года Эркель пишет министру внутренних дел: «После десяти месяцев работы у меня такое ощущение, что тысяча мелких дел по руководству театром требуют слишком много сил и не дают мне возможности заниматься композиторским творчеством, которым я хотел бы в меру своих способностей служить как непосредственно Национальному театру, так и моему отечеству.

Поэтому я покорнейше прошу Ваше высочество освободить меня от порученного мне управления театром для восстановления моего состояния здоровья...». Эркель ссылается на пример Листа и Йоахима⁹¹ и просит разрешения и далее сохранить за собой звание и материальное вознаграждение, чтобы «вос-

пользоваться каникулами... в летний сезон, собраться с новыми силами для будущего зимнего сезона и иметь возможность в меру моих скромных сил написать новые произведения для венгерской музыки».

Просьба Эркеля была удовлетворена, и титул генерального музыкального директора он носил до конца жизни. Временно управлять оперой министерство поручило Яношу Рихтеру.

24 февраля 1874 года состоялся двухсотый спектакль «Ласло Хуньяди». Рихтер осуществлял музыкальное руководство. Ференц Доплер играл на флейте, а знаменитая американская певица Минни Хок⁹² пела партию Марии Гара. В зрительном зале сидели Лист, Фолькман и другие известные музыканты, а также видные деятели искусства и дипломаты. Смущенно кланяющегося маэстро встретили бурей оваций, венками и гирляндами из цветов. На самом красивом венке была надпись: «От Вашей Марии Гара — Минни Хок».

После спектакля общество писателей и деятелей искусства дало в честь Эркеля в кофейне «Венгрия» банкет на 150 человек. В этот вечер было поднято много тостов, однако самое большое впечатление на Эркеля произвела поздравительная телеграмма от Деака и его друзей из родного города Дьюла.

В конце 1873 года журнал «Зенесети лапок» сообщил, что Эркель пишет новую оперу «Дьердь Бранкович», что работа продвигается быстро и скоро можно будет начать постановку спектакля. Далее говорилось, что Эркель хотел завершить новую оперу летом 1871 года в Дьюле, но сделать это он не успел. Сохранившийся автограф партитуры не имеет даты; дополнения к опере, написанные его сыновьями, свидетельствуют о том, что в процессе сочинения «мастерская» Эркеля участвовала более чем когда-либо.

Через семь лет после постановки оперы «Дьердь Дожа» 20 мая 1874 года состоялась премьера музыкальной драмы Эркеля «Дьердь Бранкович». Действие оперы происходит в первой половине XV века, тесно связано с историей семьи Хуньяди (на основе которой написана опера «Ласло Хуньяди») и включает события сербской истории. В основу либретто была положена одноименная драма в пяти действиях Кароя Оберньи-

ка⁹³, которая с 1856 года с большим успехом ставилась в Национальном театре. Либретто писали два известных певца Лехель Одри⁹⁴ и Ференц Ормаи⁹⁵, однако результат их деятельности оказался весьма средним.

В 1962 году опера «Дьердь Бранкович», переработанная в музыкальном и драматургическом отношении, была вновь поставлена в Государственном оперном театре в Будапеште. Именно этот вариант оперы и рассматривается нами ниже. Текст был модернизирован Йозефом Роханьи, а музыка Режё Кокаи. Наибольшим изменениям подверглись третий и четвертый акты.

Увертюра начинается звуками низких смычковых инструментов, за которыми следуют мрачные терцовые пассажи валторн. Появляется лейтмотив главного героя Бранковича, напоминающий траурный марш. Постепенно движение голосов оживляется, музыкальная ткань становится более полифонической, затем вновь возвращается траурный марш, которым и кончается увертюра.

Действие первого акта разворачивается в замке Бранковича. Звучат фанфары. Герольд от имени Бранковича призывает народ на борьбу против турок под знаменем Яноша Хуньяди. Под звуки марша воины уходят. На сцене остается Мара, дочь Бранковича, вместе со своей кормилицей Фружиной. Мара тревожится о своем отце, но Фружина утешает ее, она говорит, что битва непременно окончится победой. Музыка льется непрерывным «вагнеровским» потоком. Движение прерывается лишь небольшими ариозо. Одно из них — андантино Мары, в котором она рассказывает о своей любви к турецкому юноше. В конце ариозо ее герой появляется на сцене. Юноша признается девушке в любви. Следующие друг за другом секвенции заимствованы из музыкального арсенала романтиков. Мара пытается справиться со своими чувствами, она отсылает юношу прочь, но не в силах справиться с собой и соглашается увидеться с ним на следующий день. Некоторые интонации их дуэта, выразительно подчеркнутые ритмически, проходят через всю оперу. Они придают этой мрачной трагедии лирические черты.

Смена декораций. На сцене тронный зал дворца. Под звуки марша в стиле вербункоша появляется Бранкович. Его соратники поднимают тост за него и за победу. Бранкович клянется быть верным союзником Хуньяди. Ласло Хуньяди (он появляется под звуки своего лейтмотива из оперы «Хуньяди») прибыл ко двору Бранковича, чтобы вести с ним переговоры. Но в это же время Бранкович получает известие, что и турки тоже готовы вступить с ним в союз. Толпа в восторге от союза между Бранковичем и Хуньяди и выражает радость. Звучит сербский национальный танец коло. Композитор гениально сумел передать характерные особенности коло: квинтаккорды, акценты на нечетные доли тактов и настойчивое остинато. Очень точно воссоздает Эркель сербский и турецкий колорит, не используя фольклорной музыки этих народов. Экзотические музыкальные краски он очень удачно использует в своих операх для создания контрастов.

Вступление ко второму акту представляет собой сокращенный вариант увертюры. Монолог Бранковича некоторыми элементами напоминает монологи опер Мусоргского. Бранкович не может решить, правилен ли его союз с венграми. Уменьшенные квинты и постепенное нагнетание звучности иллюстрируют душевный разлад Бранковича, его сомнения. Он призывает к себе турецких послов. Собирается весь двор, и в предводителе турок Мара с удивлением узнает своего возлюбленного. Турки предлагают мир. Их войска вклинились между сербской и венгерской армиями, лишив их возможности соединиться. По условию мирного договора Бранкович должен отослать в качестве заложника к турецкому двору кого-нибудь из своих детей. Он удаляет двор и турецких послов и остается один со своими детьми. Его старший сын Гергё стоит за союз с венграми, он настойчиво советует отцу вступить в борьбу с турками. Младший сын Иштван, наоборот, готов добровольно выполнить роль заложника. Гергё решает разделить судьбу брата. Музыкальная характеристика Гергё мужественна и решительна, а Иштван, наоборот, характеризуется нежной, чувствительной музыкой (Эркель написал эту партию для женского голоса). Бранкович велит бить в гонг, двор возвращается. Предводитель турок открывает свое

имя: он — великий визирь Мурат, первый сын султана. Стороны заключают мир. Под звуки *ostinato* Бранкович клянется в верности туркам. Акт заканчивается ансамблевым исполнением вербункоша.

Третье действие снова происходит в тронном зале в замке Бранковича. Несмотря на измену сербов, армия Хуньяди победила. Дворцовый совет в лихорадочном возбуждении обсуждает события. Если они сейчас ударят в тыл туркам, возможно удастся еще восстановить нарушенный союз с венграми. В музыке этой сцены присутствуют венгерские и западноевропейские интонации. Звучит мотив клятвы. Бранкович не хочет нарушать своего обещания, он остается верен туркам. Его приближенные готовы взбунтоваться против него, но власть деспота заставляет их уступить. Бранкович знает, что новая измена будет стоить жизни его детям.

Смена декораций. Великий визирь Мурат поет в лесной тиши. Его пение оживляется триолями. Его мечтания прерывает Ага Челеби, злой интриган. Он приносит известие о событиях при дворе Бранковича и уговаривает разорвать мирный договор с сербами. Ага уходит, появляется Мара, которая бежала от отца. Она просит великого визиря освободить ее братьев и взять ее в заложницы вместо них. Мурат отдает приказ Челеби отправить сыновей Бранковича к сербскому двору.

Смена декораций. Снова мы в тронном зале. Уменьшенные квинты литавр создают тревожную атмосферу. Бранкович узнает о бегстве своей дочери. Теперь все его дети в руках турок. Раздается трагическая музыка. Приходит известие, что хотя Челеби и отпустил сыновей Бранковича, но он ослепил их. От горя и боли Бранкович падает без чувств. Эта сцена производила настолько сильное впечатление, что даже сами артисты плакали во время репетиции. Теперь у Бранковича одно желание: отомстить. Он велит бить тревогу. Акт оканчивается стремительным воинственным маршем.

Действие четвертого акта начинается в шатре Мурата. Нежный, несколько экзотический женский хор поет о гнетущей атмосфере в гареме и о полной страданий жизни рабынь. Затем следует балетный эпизод. Пение Мары насыщено элементами турецкой

музыки. Голос Мурата, наоборот, стал более жестким, ничто больше не напоминает о лирических, полных любви интонациях. Герой, вызывавший симпатию, превратился в отрицательный персонаж. В опере Эркеля он становится злым сластолюбцем, напоминающим герцога Отто из оперы «Бан Банк» и короля Ладислауса из оперы «Ласло Хуньяди». Челеби сообщает, что он отослал сыновей Бранковича к отцу, однако он намеренно умалчивает о том, что безжалостно велел ослепить их. В это время приходит известие о нападении сербов. Мурат призывает свое войско на битву, но его прерывает хор: «Да здравствует султан!» — кричит Челеби и велит всем воинам пасть на колени перед новым правителем — Муратом. Траурное пение превращается в радостное ликование. Мурат становится во главе войска и препоручает Челеби заботу о Маре. Раздается военная музыка со звуками труб и барабанной дробью, в которую вплетается жалобное пение Мары. Мелодии, воодушевленные любовью, теперь надломленно падают вниз. Мара — рабыня в гареме, ее человеческое достоинство унижено... Битва окончилась. Сербы победили, но Бранкович тяжело ранен; его умирающего приносят в шатер. За предательство он заплатил дорогой ценой. Оба его сына ослеплены, дочь унижена, а сам он на пороге смерти. Его воинственные, героические мотивы окрашены печалью... Деспот умирает. В оркестре проходит мотив сербского восстания. Зловещие хроматизмы, триолевая ритмика и сильнейшее оркестровое crescendo завершают трагедию.

Новая музыкальная драма Эркеля была прекрасно поставлена и великолепно исполнена. Почти все критики отмечали изменения в стиле эркелевской музыки. Журнал «Фёвароши лапок» писал: «Вполне естественно, что Эркель не старается дудеть в дудку „музыки будущего“, ибо у него есть свое собственное прошлое и у него нет ни повода, ни желания порвать с ним... ему надо лишь развивать свой талант». Один анонимный критик сделал остроумное замечание: «В этом произведении нет мелодий в обычном смысле слова, но зато много музыки». Некоторые рецензенты считали, что опера перенасыщена элементами венгерской, сербской и турецкой музыки, другие упрекали Эркеля за мно-

гочисленные parlando и речитативы. Однако нашлись также дальновидные критики, которые увидели в опере «Дьердь Бранкович» вершину творчества композитора. К этому мнению, пожалуй, мы можем присоединиться и сегодня.

Текст либретто, вероятно, доставлял Эркелю много трудностей при написании музыки, но одновременно помогал ему находить новые музыкальные решения. Выразительное декламационное пение вместо замкнутых арий, льющаяся мощными потоками, непрерывно развивающаяся симфоническая музыка, оживленная лейтмотивами, — вот признаки нового стиля в «Дьерде Бранковиче».

Друг Эркеля Ференц Доплер делал все возможное, чтобы поставить оперу в Вене. Но Эркель не проявлял никакой инициативы, и план постановки оперы в Вене остался нереализованным. Официальные венские круги, естественно, вовсе не были в восторге от новой оперы Эркеля, ведь в ней композитор еще сильнее критиковал политическую обстановку, чем в опере «Дьердь Дожа». Идея произведения была ясна: правитель имеет право осуществлять свою власть лишь в соответствии с волей народа, интересы нации стоят выше личных: измена, террор рано или поздно приводят к политическому поражению; всякий произвол должен неминуемо терпеть неудачу.

Когда состоялась премьера «Дьердя Бранковича», Эркелю было 64 года. На портретах он изображен угрюмым стариком с колючим взглядом, с седыми волосами и бородой, однако во всей его фигуре чувствуется юношеский задор. Несмотря на то что эркелевская изобретательность к этому времени несколько ослабла, желание экспериментировать говорит о душевной молодости композитора.

ПОСЛЕДНИЕ ОПЕРЫ: «БЕЗЫМЯННЫЕ ГЕРОИ» И «КОРОЛЬ ШТЕФАН»

1875—1885

В истории Национального театра 1875 год был богат событиями. Здание театра было отремонтировано, по обеим сторонам от него выстроились жилые дома.

Яноша Рихтера, увлеченного дирижерской работой, освободили от обязанностей директора театра и с ним расторгли договор. Рихтер отправился в Вену, где стал дирижером с мировым именем. В Пеште его не раз упрекали в приверженности Вагнеру, однако Рихтер был чрезвычайно разносторонней личностью. Он не только стал первым музыкальным руководителем Байрёйтских фестивалей, но дирижировал произведениями крупнейших композиторов прошлого и современности. Янош Рихтер дожил до глубокой старости, в 1904 году он впервые дирижировал в Манчестере симфонией «Кошут» Белы Бартока.

Преемником Рихтера в Национальном театре стал сын Ференца Эркеля Шандор. Он не был музыкантом столь крупного масштаба, но в венгерской музыкальной жизни оставил глубокий след. Сначала он учился у отца, позже его музыкальным образованием занялся Мошоньи. В оркестре Национального театра Шандор играл на литаврах и цимбалах, позднее он стал третьим, а затем вторым капельмейстером. Так постепенно шаг за шагом он достиг звания генерального музыкального директора. Вместе с ним в качестве второго капельмейстера в театре работал его брат Дьюла.

С каждым годом столица Венгрии расширялась и все более становилась венгерским городом. В 1873 году были объединены его три части: Пешт, Буда и Обуда, и с этого времени город стал называться Будапештом. В 1875 году в столице было 350 000 жителей, из них 150 000 венгров; в девяностые годы процент венгерского населения увеличился до 75%. Увеличение числа жителей, улучшение материального благосостояния способствовали повышению общего уровня образования, а также развитию венгерской науки. По сравнению с предшествующими поколениями публика в зале театра стала более образованной, лучше разбиралась в искусстве. Соответственно вырос и уровень музыкальной критики.

В 1873 году был проведен конкурс на лучший проект постройки нового здания оперного театра. Победителем конкурса стал Миклош Ибл⁹⁶. И уже в том же году начали закладывать фундамент нового здания на ул. Шугар (ныне ул. Непкёзтаршашаг). В то вре-

мя как строился новый театр, в Национальном театре обострились отношения между драматической и оперной частью труппы. Чтобы разрешить споры, было созвано совещание, назначившее общего директора, который должен был координировать работу оперной и драматической трупп. Новому директору, барону Фридьешу Подманички⁹⁷, удалось добиться от королевского двора финансовой дотации, так что он смог значительно повысить жалование артистам и собрать средства на ремонт театра. Зрительный зал был увеличен, и театр первым в Европе получил электрическое освещение. Подманички организовал также переезд труппы Народного театра в новое здание на площади Хермина (ныне площадь Луизы Блахи).

10 октября 1875 года в последний раз в Национальном театре давали народные пьесы. Большое современное здание на ул. Керепеши стало новым домом народных пьес (это здание снесено в 1965 году). На открытии театра присутствовала королевская чета. Пресса вновь обрушилась на Ференца Эркеля. Его упрекали за то, что его сын Шандор Эркель был назначен генеральным музыкальным директором Национального театра, а Элек Эркель — капельмейстером Народного театра.

В 1875 году распахнула свои двери самая крупная венгерская музыкальная высшая школа — Музыкальная академия. Генеральным директором музыкальной академии избрали Ференца Листа, который благодаря этому оказался теснее связан с Будапештом. Музыкальная академия сначала помещалась в доме № 4 на бывшей площади Хал, у южной части теперешнего моста Элизабеты. Торжественный праздник по случаю открытия состоялся 14 ноября в квартире Листа. Самого Листа на торжестве не было. После приветственной речи министра выступил Эркель, директор академии, с торжественной речью, в которой он обратился к будущим учащимся: «Будьте не только хранителями прекрасного в искусстве вообще, будьте верными хранителями и вдохновенными представителями венгерского искусства, ибо непреходящая сила и превосходство нации лежит только в ее научных, литературных и художественных достижениях». После речи был короткий концерт.

Академия начала свою работу. В качестве ординарного профессора был назначен Роберт Фолькман — немецкий композитор и отличный педагог, живший в Будапеште; экстраординарным доцентом и секретарем стал Корнель Абраньи, адъюнктом доцента был Шандор Николич⁹⁸. Несмотря на то что Музыкальной академии приходилось бороться с финансовыми затруднениями (обещанной материальной помощи она не получила), она, вопреки всему, делала заметные успехи и вскоре даже была расширена. В то время Лист жил постоянно в Пеште. Он и Эркель осуществляли музыкальное руководство академией, а министр Трефорт старался выправить шаткое экономическое положение. В 1879 году Музыкальная академия переехала в более просторное здание на ул. Шугар. (Современное здание Музыкальной академии, расположенное на площади Ференца Листа, было построено в 1907 году.) На педагогическом поприще Эркель проявил незаурядные способности. Абраньи писал о нем: «Каждый уважал и любил его, потому что он учил не по строго установленным дисциплинарным правилам и не с позиции своей высокой должности, а использовал притягательную силу взаимного доверия... Кроме того, он сумел наполнить жизнь в академии подлинно венгерским национальным духом...». Поступающих подвергали очень строгим экзаменам. Многие пианисты готовили сложнейшие фортепианные произведения, которые они, разумеется, еще не могли хорошо исполнить. Эркель предлагал им сыграть отрывок из произведений Гайдна или Бетховена, и тех, кто не справлялся с заданием, не принимали. Поступающие на композиторский курс обучения часто приходили с готовыми симфониями или операми, они, однако, должны были сначала сдать экзамен по гармонии. Эркель не терпел никаких протекций, для него важен был только талант абитуриента. По этой причине на своем многолетнем поприще педагога он часто подвергался нападкам, однако он неизменно придерживался своих принципов. Его основным тезисом было: высокая музыкальность и стойкий патриотизм.

В то время репертуар Национального театра был под сильным французским влиянием. С 1874 по 1880 год

чаще всего исполнялись произведения Обера, Бизе, Делиба, Гуно, Гиро, Массе, Массне и Мейербера. Среди итальянских композиторов любимцем публики все еще оставался Доницетти, Беллини постепенно сошел со сцены, зато Верди стал более популярен. Правда, его опера «Сила судьбы» провалилась, но «Аида» и Реквием привели и зрителей и критиков в восторг. Произведения Эркеля исполнялись сравнительно мало. В 1879 году вновь была поставлена его опера «Элизабет», однако спектакль успеха не имел.

Эркель был очень занят своей преподавательской деятельностью. В театре у него почти не было никаких дел, однако он активно участвовал в постановках оперных спектаклей и руководил деятельностью своих сыновей. Его опытный глаз замечал самую ничтожную небрежность, поразительно тонкий слух улавливал малейшую музыкальную ошибку. Он продолжал сочинять только небольшие произведения. Песня «Холодный ветер поздней осенью», написанная к водевилю «Отверженная изгнанница», стала популярной во всей Венгрии.

Все больше уходило из жизни соратников Эркеля: в 1875 году умер Габор Матраи, крупнейший представитель венгерской музыкальной критики, в 1878 году скончался Эде Сиглигети, которого хоронили под звуки траурного марша, сочиненного Ференцем Эркелем. Преемником Сиглигети стал Эде Паулай⁹⁹, первый директор театра европейского масштаба.

К 100-летию юбилею римско-католической приходской церкви в Дьюле Эркель сочинил произведение для мужского хора и органа под названием «Со страстью». На премьере этой композиции дирижировал его сын Дьюла.

Драматическое напряжение, свойственное его операм «Дьердь Дожа» и «Дьердь Бранкович», Эркель намеревался передать в новой опере. Он задумал написать романтическую музыкальную драму, которая была бы близка народной пьесе и в которой воспевалась бы венгерская освободительная борьба. Его новая опера, «Безымянные герои», вновь, как и «Шаролта», показывает нам повседневную жизнь в деревне, повествует о чувствах простых людей. Музыка оперы пронизана песнями, написанными в фольклорном стиле. (Примечательно, что во второй половине XIX века

этот вид искусства стал исчезать.) Лаконизм и стройность песен приближает их к подлинно народным, в которых минимумом средств выразительности достигается совершенство формы. Либретто оперы написал Эде Тот¹⁰⁰, автор многочисленных водевилей, имевших большой успех. К сожалению, Тот скончался, прежде чем работа была завершена. Либретто закончил Абраньи при непосредственном участии Эркеля. Сочиняя музыку, Эркель пошел по необычному, но весьма плодотворному пути. В частности, в письме к Доплеру он говорит: «Сейчас трудно сочинять музыку в безыскусном стиле, особенно если нужно, чтобы красной нитью проходил национальный колорит музыки». По желанию Эркеля Абраньи ввел также в либретто мотивы братских отношений между Венгрией и Польшей. В работе над оперой Эркелю помогал его сын Элек, который отлично разбирался в народных комедиях.

Оперу предваряет короткое, тонко инструментованное оркестровое вступление в духе песни, написанной в фольклорном стиле. Первая картина оперы происходит на рыночной площади в деревне. На заднем плане видна церковь, дом священника и красивый домик госпожи Шашки. Дочь Шашки Илона любит помощника пастора Элека. На сцене разворачивается картина сельской жизни: раздается пение крестьян, возвращающихся с поля. Илона и Элек клянутся друг другу в верности. Их дуэт напоминает венгерскую народную песню. Женитьбе Илоны и Элека мешает Томаш Чипкеш, богатый холостяк. Госпожа Шашка хотела бы видеть своим зятем его, а не бедного помощника пастора. Чипкеш подсматривает за влюбленными и строит план, как помешать им.

Характеристика Чипкеша весьма удачна, хотя несколько поверхностна. Он напоминает деревенского Фальстафа. Своими гротесковыми песнями, похожими на куплеты и польки того времени, Чипкеш представляет собой точную карикатуру на чванливого сельского богача. В упрямой, но бессильной злобе вклинивается он своим ворчанием в нежное пение влюбленных.

Затем на сцене появляются два веселых старых господина: его преподобие Парасньяй и деревенский нотариус Дерек. Оба они на стороне молодых влюб-

ленных. Исполняется квинтет, в котором счастливое пение молодой пары контрапунктирует с голосами его преподобия, нотариуса и с пением Чипкеша, становящимся все более враждебным. Построение квинтета ясное, инструментовка очень разнообразная. В певческих голосах прослушиваются фигуры вербункоша, в оркестре звучат цимбалы. Чипкеш остается один. Он полон мести. Появляется госпожа Шашка. Их дуэт построен в форме веселого чардаша. В оркестре великолепно использованы комические возможности деревянных духовых инструментов. После того как госпожа Шашка и Чипкеш отсмеялись, они решают любой ценой помешать женитьбе молодых влюбленных. И судьбе было угодно помочь им. Приходит весть, что в деревню идут солдаты Хонвед *, они будут вербовать в армию и расквартируются у жителей деревни. Нотариус Дерек велит чиновникам магистрата бить в барабан и созывать всю деревню. Эта сцена также представляет собой великолепную сельскую жанровую картину. Барабан умолкает, чиновник магистрата удаляется. В следующей затем ансамблевой сцене Парасньяй исполняет ведущую вокальную партию. Его ариозо «Свобода, ты святой небесный свет...» относится к самым красивым лирическим мелодиям Эркеля.

Под звуки марша приходят солдаты Хонвед, и начинается вербовка в армию. Каждый мало-мальски годный парень идет в солдаты, только Чипкеш хочет остаться в деревне, чтобы не терять из виду Илону. Илона умоляет Элека не идти на войну, но даже ее нежное пение не может удержать его. Отечество для него дороже всего. Звучит живой вербункош в форме рондо. Басовые звуки волюнок, выкрики хора, вызывающего на танец и пение скрипок, искусно подчеркивающие вокальные партии, мастерски создают на оперной сцене реалистическую картину сельской жизни.

Второй акт происходит во дворе госпожи Шашки. После короткой оркестровой интродукции Илона поет задушевный романс: она хотела бы быть птицей, чтобы полететь за своим любимым. В ее песне звучит

* Национальная оборона (*Примеч. перев.*).

искренняя тоска. Мечты Илоны прерываются появлением солдата Ицига, который привез письмо от Элека. Чипкеш пытался подкупить солдата, предлагая ему 100 талеров за то, чтобы он не отдавал письмо Илоне и сообщил бы ей о смерти Элека. Но Ициг не пошел на эту ложь. Илона решает бежать вместе с Ицигом ночью, чтобы навестить Элека, который за свои ратные подвиги уже назначен старшим лейтенантом. Опереточный дуэт Илоны и Ицига выбивается из общего тона оперы. Ициг обманывает Чипкеша: он якобы передал Илоне известие о смерти Элека, и Илона делает вид, что принимает ухаживания Чипкеша. Льстивые речи Чипкеша сопровождаются удачными гротескными инструментальными эффектами. Ему вторит госпожа Шашка. Илона поет лирическую, полную нежных чувств мелодию. Несколько преувеличенно-воинственный марш возвещает о прибытии в деревню солдат Хонвед. Солдаты расходятся по квартирам. Первым открывает двери Йошка, сын госпожи Шашки. Илона угощает гостей едой и вином. Звучит четырехголосный хор солдат, которые благодарят жителей за доброе отношение. Госпожа Шашка и Чипкеш жалуются на то, что голодные солдаты съедят все их припасы, и разозлившаяся госпожа Шашка дает пощечину своему сыну. Назло матери Йошка тоже решает стать солдатом. Играют боевую тревогу. Звучит мужской хор. (Как самостоятельный номер, он вскоре стал знаменит во всей Венгрии.) Это один из самых важных моментов в опере; стремление к свободе было близко сердцу каждого венгра. В деревне становится совсем тихо. Слышен крик кукушки — это Ициг подает условный знак для бегства Илоны. Но внезапно возникает непредвиденное осложнение: оказывается, что и Йошка тоже собирается бежать вместе с ними. Их трио несколько длинно, но написано весьма остроумно. Все трое бегут в лагерь Хонвед к Элеку.

Утром госпожа Шашка обнаруживает исчезновение своих детей. Ее вопли прерываются радостным хором девушек: пришли подружки невесты, которые хотят проводить Илону в церковь, где должно состояться венчание. На сцене появляется и жених — Чипкеш. Но напрасно стучится он в ворота, никто ему не отвечает. Из дверей выходит госпожа Шашка в траурном

наряде. Девушки в растерянности, но когда госпожа Шашка сообщает им, что невеста сбежала, они начинают смеяться. Музыкальное выражение безудержной радости удачно контрастирует с предыдущим идиллическим полонезом хора девушек.

Третий акт происходит в лагере армии Хонвед в горах. Солдаты поют песню национальных гвардейцев на текст великого венгерского поэта Яноша Араньи (по-видимому, более раннее произведение Эркеля, которое он вставил в партитуру оперы). Два польских офицера исполняют мазурку в сопровождении мужского хора: они вспоминают о польском легионе, который героически сражается за свободу.

Элек тоскует по родной деревне, по своей любимой. Вдруг перед ним появляется Илона, беглецы прибыли в лагерь. Влюбленные решают пожениться. Священник Парасньяй совершает театральнo-приподнятую церемонию венчания. Молодая пара поет патриотический дуэт, за ним следует военный танец, который, впрочем, имеет весьма малое отношение к действию и даже, скорее, задерживает его драматургическое развитие. Вообще в третьем акте встречается слишком много вставных номеров. После военного танца действие снова стремительно развивается. Приходит известие о наступлении вражеских войск. В лагере трубят тревогу. Слышится мощная музыка битвы. Элек сражается во главе своего отряда. В это время на лагерь нападают черкесы и берут Илону в плен.

Последний акт возвращает нас в деревню. С тех пор как исчезла Илона, госпожа Шашка и Чипкеш постоянно ссорятся между собой. После их дуэта на сцену выходит Элек. Его появление сопровождается нежной музыкой скрипок, он поет о тишине в его родной деревне и о своей потерянной невесте. Из церкви доносятся звуки органа и пение сельского церковного хора. Элек входит в церковь. На сцене появляются Илона и Парасньяй, они вернулись из плена домой. Их голоса сливаются с пением церковного хора. Элек выходит из церкви, и влюбленные, которым пришлось испытать столько невзгод, бросаются друг другу в объятия. Первая часть их дуэта напоминает медленную часть дуэта Хуньяди и Марии Гара, но затем следует не кабалетта, а мощный огневой чардаш.

Появляются также Йошка и Ициг. На радостях господжа Шашка им все прощает. Молодые празднуют веселую свадьбу. Чипкеш стоит трусливо присмирив, все смеются над ним. В финале оперы опять звучит чардаш.

Премьера оперы «Безымянные герои» состоялась 30 ноября 1880 года в Национальном театре. Все роли исполняли лучшие певцы, а генеральный музыкальный директор Шандор Эркель сам осуществлял музыкальное руководство премьерой. Опера не имела бурного успеха, через несколько представлений ее сняли с репертуара. Не принесли успеха и более поздние постановки, хотя в опере, безусловно, есть много удачных мест. Основным недостатком оперы было то, что она состояла из бесчисленного множества мелких сцен и вставных законченных номеров, не связанных с развитием действия.

Газета «Эдьетертеш» («Согласие») поместила подробный анализ оперы и попыталась как-то оправдать ее недостатки: «Свою жизнь Ференц Эркель посвятил задаче, решить которую одним махом не удавалось ни одному гению. Создание нового оперного стиля не может быть делом одного человека, для этого потребуются усилия многих и в течение десятков лет. Сегодня на этом поприще Ференц Эркель стоит один. У него едва ли были предшественники, да и последователей пока что не видно. В этих условиях необходимо одобрительное отношение к его музыке». Далее критик отрицательно отзывался о многословности малосодержательного текста, который и музыку заставил стать многоречивой, так что в целом опера оказалась даже длиннее вагнеровских музыкальных драм.

Опера «Безымянные герои» представляет собой важный этап в истории венгерской музыки, она является вершиной и в то же самое время завершающим этапом в развитии оперы, основанной на песнях, написанных в фольклорном стиле. Черпать из этого источника дальше оказалось невозможным, только музыка шуточных сцен продолжала жить, свое дальнейшее развитие она нашла в венгерской оперетте.

В октябре 1883 года скончался композитор и профессор Музыкальной академии Роберт Фольк-

ман. Его провожали «Траурным хором», сочиненным Эркелем.

Строительство нового оперного театра подходило к концу. 28 июня певцы простились со своим старым зданием Национального театра, дав в нем последний оперный спектакль. Шел «Севильский цирюльник» Россини, которым 47 лет назад открыла свою деятельность опера Национального театра. Новый театр получил название Венгерской королевской оперы, и 27 сентября он открыл свои ворота для публики. Архитектор Ибл создал великолепное здание в стиле ренессанса. Внутри театр отделан мрамором и другими ценными материалами, стены украшены произведениями самых знаменитых венгерских мастеров. Первый спектакль в день открытия театра был пышно оформлен, великолепно исполнен в лучших традициях венгерских постановок и открывал перспективы будущего развития оперы. Поистине он оказался достойным этого большого праздника.

Первым за дирижерский пульт вышел Ференц Эркель, его приветствовали бурными овациями. Как и 44 года назад, стоял теперь перед своими слушателями Эркель, основатель венгерской оперы, чей бюст украшает сегодня вход в оперный театр рядом с бюстом его великого коллеги Ференца Листа.

Старый мастер дирижировал увертюрой к опере «Ласло Хуньяди», затем он передал дирижерскую палочку своему сыну Шандору, который дирижировал первым актом из оперы «Бан Банк» и сценой из «Лоэнгрина». В октябре того же года в новом оперном театре была поставлена вся опера «Бан Банк».

Сразу после премьеры оперы «Безымянные герои» директор театра Подманицки попросил Эркеля сочинить оперу к открытию Венгерского королевского оперного театра. Он даже предложил ему либретто, написанное Анталом Варадем в память о первом венгерском короле Штефане святом. Эркелю либретто понравилось, и он начал писать оперу, однако, несмотря на помощь, которую ему оказывали, он не сумел окончить работу к назначенному сроку. Переходя к подробному анализу оперы «Король Штефан», мы должны иметь в виду, что речь идет скорее о произведении Дьюлы Эркеля, нежели его отца Ференца Эркеля. Хотя до нас и дошли

оригинальные наброски сочинения, сделанные Ференцем Эркелем, однако партитура почти исключительно написана рукой Дьюлы, почерк Ференца Эркеля встречается в ней крайне редко.

Либретто представляется нам более пригодным для оратории, чем для оперы. В нем повествуется о последних годах жизни короля Штефана. Король хочет, чтобы его сын, принц Имре, женился на дочери хорватского князя Кресимира. Ко двору невесты отправляются послы. Послов возглавляет Петер, который страстно влюблен в принцессу. Но Кресимира все-таки становится супругой принца Имре. Однако целомудренный юноша не приближается к своей супруге. Петер заверяет Кресимиру, что Имре любит другую женщину. Кресимира дает своему мужу яд. Тяжесть преступления доводит Кресимиру до безумия.

Этим исчерпывается лирическая линия. Однако в опере заложен и глубокий политический смысл. Древневенгерские язычники поклоняются Хадуру — богу войны. Эту дохристианскую веру исповедует Вазул, оруженосец Петера и принца Имре. Король застиг язычников в тот момент, когда они приносят жертву своему богу. Силой королевской власти он заставляет их обратиться в христианство. Возвратившись во дворец, он узнает о трагической смерти принца Имре. Все его надежды рухнули. Племянники короля Эндра, Бела и Левенте, отправлены за границу, поэтому король полагает, что рассчитывать он может только на Вазула, которого он только что обратил в новую религию. Однако враги короля ослепили Вазула и залили ему в уши расплавленный свинец. Они хотят убить самого короля, но их злые намерения не осуществляются. Король Штефан ищет утешение в развитии религии и своей страны. Перед ним открывается видение славного будущего своей родины. Этим апофеозом заканчивается опера.

Премьера оперы состоялась 14 марта 1885 года в оперном театре при большом стечении публики; опера была подготовлена отлично. Один из рецензентов писал в газете «Мадьяр шалон» («Венгерский салон»): «Почему венгерская музыка все больше и больше исчезает из оперы?.. Из последних произведений Эркеля она исчезла настолько, что в „Короле Штефане“

ее и вовсе не осталось. Эркель, который считает себя последователем музыки Вагнера, думает, вероятно, что он пошел по пути космополитической музыки... Однако космополитической музыки как особого рода искусства не существует. Оперная музыка Вагнера является немецкой музыкой...». Эти упреки касаются, как мы это сегодня знаем, в первую очередь не Ференца Эркеля, а его сына Дьюлы, который действительно находился под обаянием музыки Вагнера.

Опера появилась в тот период, когда Венгрия готовилась к празднованию своего тысячелетия в обстановке подъема национального самосознания. Образ короля Штефана, окруженного ореолом святости, которому удалось силою своего авторитета обратить язычников в христианство, был всего-навсего порождением наивной легенды. В действительности величие короля Штефана заключалось в том, что он вовремя понял, что только тогда Венгрия сможет утвердить себя среди соседних христианских стран, когда она сама примет христианство. Его видение счастливого будущего Венгрии воспринималось в XIX веке как историческая фальсификация. Ведь именно в середине XIX века венгерской нации был преподан жесточайший урок истории. Однако в музыке оперы было много привлекательного, и не в мелодиях короля Штефана и принца Имре, а в своеобразной музыке, характеризующей язычников. Директор театра Подманички резко критиковал Ференца Эркеля за выбор тем для своих опер. И так как во всех его операх обязательно имелась какая-нибудь мятежная сцена, убийство короля или королевы, революция и тому подобное, Подманички сам дал Эркелю либретто для «Короля Штефана» с твердой уверенностью, что на эту благочестивую тему он напишет музыку, соответствующую придворному этикету. Однако наброски Ференца Эркеля и вся партитура, разработанная Дьюлой Эркелем, не оправдали намерений директора театра. Возвышенно-отрешенному пению в христианском лагере противопоставляются героические, полные жизненной силы мелодии язычников.

Дьюла Эркель с большим умением сочинял оперу на основе отдельных набросков своего отца. Этой бескорыстной работой он увековечил свое уважение

и благоговение перед создателем венгерской оперы, преданную любовь к отцу. Публика тепло встретила новую работу, и в этом огромная заслуга Дьюлы Эркеля.

В 1930 году «Король Штефан» был поставлен вновь в сокращенном варианте. Всего опера исполнялась 20 раз.

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ.

1886—1893

В последние семь лет своей жизни Эркель постепенно отошел от всех дел. Хотя он сохранял еще полностью ясный ум, ему физически становилось все труднее заниматься работой.

31 июля 1886 года скончался его великий коллега Ференц Лист. Несмотря на многолетнюю совместную работу, оба венгерских музыканта никогда не были особенно близки. В своих письмах Лист всегда говорил об Эркеле с глубоким уважением, но в то же время из его высказываний можно было понять, что он смотрел на него несколько свысока как на «провинциала».

В последние годы жизни Эркель редко выступал перед публикой. 10 декабря 1886 года на вечере в Национальном казино он играл на фортепиано.

В июле 1887 года Эркель сложил с себя полномочия директора Музыкальной академии, но сохранил за собой должность профессора. До сих пор у него всегда было отличное здоровье, его могучему организму были нипочем самые большие нагрузки. Постепенно возраст стал брать свое. Раньше он избегал врачей, теперь же он прямо-таки искал общения с ними. Его лечащим врачом был доктор Жигмонд Еленик, главный врач Коммерческой больницы. Еленик сам был хорошим музыкантом, в его вечерах камерной музыки принимал участие и Эркель. Даже теперь Эркель не переставал учиться. Бывало, на таких вечерах он просматривал произведения композиторов более молодого поколения: Дворжака, Синдинга, Сен-Санса и других, иногда его взор останавливался на каком-то интересном пассаже. В кругу близких людей его

не приходилось упрашивать, он охотно садился за рояль. Больше всего он любил играть Моцарта или пьесы Гуммеля, любимого композитора своей юности.

В августе его попросили сочинить «Праздничную увертюру» к 50-летию юбилею Национального театра. Эркель согласился и принялся за работу. Среди композиторов не было никого, кто был бы более достоин выполнить это почетное поручение: вся жизнь Эркеля была органически связана с театром. Работа над увертюрой продвигалась поразительно быстро. Впервые она прозвучала на торжественном представлении 23 сентября.

Увертюра — несомненная творческая удача композитора. Два мотива из комической оперы «Шаролта», цитата из гимна и несколько тактов из «Призыва» на музыку Бенъямина Эгреси в кульминационный момент органично вписываются в широко льющуюся оркестровую ткань. В качестве примера мы приводим кантиленную тему:



В декабре в составе оперного театра произошли большие изменения. Ференц Бенички ¹⁰¹ стал новым директором театра. Шандор Эркель сложил с себя полномочия директора оперы, но оставался капельмейстером. Бенички пригласил на должность нового директора оперной труппы выдающегося дирижера Феликса Мотля ¹⁰², который был известен как исполнитель произведений Вагнера. Однако Мотль, не выдержавший атмосферы интриг, оставался на этой должности всего три месяца. Всемирно известный виолончелист Давид Поппер ¹⁰³ рекомендовал на эту должность одного из лучших дирижеров того времени — Густава Малера ¹⁰⁴, который, кроме того, был гениальным композитором. Малеру удалось в удивительно короткое время направить работу оперного театра, поднять качество спектаклей до высокого художественного уровня. В начале своей деятельности он подвергался всяческим нападкам, однако он настойчиво и уверенно проводил свою линию и выдержал в этой весьма недружелюбной атмосфере два с половиной года. Абраньи терпеть не мог «художественного директора с голосом как труба», и в биографии Эркеля он дает о Малере несправедливое и искаженное представление. Малер прекрасно знал, какое значение имеет Эркель для Венгрии и венгерской музыки, поэтому он всегда с большим уважением относился к старому мастеру, хотя собственные художественные взгляды Малера намного опережали традиционную музыку Эркеля. Малер решил возобновить лучшие из опер Эркеля и по всем вопросам советовался с ним. В 1889 году была заново поставлена опера «Дьердь Бранкович», в 1890 году вновь увидела свет опера «Бан Банк». Но до постановки других произведений Эркеля дело не дошло, так как Малер был изгнан из театра графом Геза Зичи ¹⁰⁵ и его сторонниками. Малер сумел осуществить лишь часть своих художественных замыслов.

В 1888 году Венгрия готовилась отпраздновать 50-летие дирижерской деятельности Эркеля. Организация торжеств была поручена специальной комиссии. Журнал «Пешти напло» опубликовал в марте биографический очерк об Эркеле. На необходимость проведения торжественного чествования Эркеля указал пер-

вым Пал Кирайи: «Кроме того что его произведения имеют общехудожественное значение, перед нами, венграми, у него особые заслуги, перед которыми мы должны склонить голову в патриотическом благоговении и уважении. Он является создателем венгерской оперы, и тем самым он проложил путь венгерской национальной музыке и обеспечил ей достойное место в европейской истории музыки... Среди публики столицы возникло движение, которое поставило себе задачей достойно отметить 50-летие художественной и музыкальной деятельности Ференца Эркеля. Комиссия по организации и проведению торжества взяла на себя также сбор и издание всех произведений выдающегося композитора, заботясь о том, чтобы сохранить бесценные произведения для потомков... Мы просим генеральное собрание в знак признания выдающихся заслуг Эркеля выдать 5000 форинтов для покрытия расходов по изданию произведений Эркеля и поручить совету как можно скорее представить проект этих расходов».

В феврале 1889 года Эркелю была передана вышеупомянутая сумма. Он поблагодарил и сказал следующее: «Выражаю свою глубокую признательность уважаемому муниципалитету столицы за щедрый и благородный дар; я хотел бы заверить его, что деньги я еще в этом году израсходую исключительно на публикацию музыкальных произведений». Эркель отнесся к этому делу весьма серьезно и сразу же предпринял соответствующие шаги для публикации своих произведений. К сожалению, однако, подготовительная работа так затянулась, что переговоры по поводу публикаций не были закончены вплоть до смерти композитора. До сих пор еще нет полного собрания сочинений Эркеля. Существует только план его издания. На сегодняшний день вышли клавирные отрывки из опер «Бан Банк» и «Ласло Хуньяди».

16 декабря 1888 года газета «Фёвароши лапок» («Столичная газета») поздравила маэстро с его пятидесятилетним юбилеем дирижерской деятельности стихотворением в 64 строчки. За стихотворением следовала подробная передовая статья, в которой по достоинству были оценены жизнь и творчество Эркеля. В тот же день около полудня на его квартиру пришла

делегация, которая сопровождала Эркеля в Редут, где уже ожидали гости, певцы и представители муниципалитета. Пол Кирайи встретил его следующими словами: «Твой творческий гений был призван для того, чтобы ты мог воспринять из уст нашего народа очарование его народных песен. Когда ты познавал богатый мир народных песен, когда ты его перерабатывал и объединял, преданно сохраняя его оригинальность и его специфический характер, из-под твоего пера выходила венгерская опера... Под звуки финала „Злодей мертв“... политические и социальные предрассудки, оставшиеся от средневековья, вынуждены были уступить гневу проснувшегося духа времени. И для венгерского народа свобода стала вскоре общим достоянием. К этому большому завоеванию твой вдохновенный гений прибавил как украшение песенное искусство, а своим возвышенным гимном ты дал вновь рожденному народу свое благословение».

После этих слов раздался гимн. Затем говорил Мор Ёкаи: «Великим гениям, которые своими произведениями оказывали влияние на время, не везет в двух направлениях. С одной стороны, при жизни они не могут узнать, будут ли чтить их потомки после смерти и каким образом, с другой стороны, они, если им судьба дарует долгую жизнь, видят, как произведения их духа еще при их жизни уходят со сцены. Изменившийся вкус нового времени и достижения новых более молодых талантов оттесняют эти произведения».

Но живой Ференц Эркель состязается со своим памятником, который ему из благоговения воздвиг венгерский народ перед храмом искусства. Оба ежедневно приветствуют друг друга. С непокрытой головой памятник и увенчанный лаврами — живой Эркель.

Еще большей наградой судьбы и музыки является то, что произведения Эркеля живут вместе с их создателем. Композитор поседел, а его произведения остались молодыми... От возвышенного до простого, народного, от пышности дворцов и печали трагического до грёз в венгерской степи Пусте — все это мы находим в операх Эркеля, он облагородил и превратил в идеал все то, что может быть названо венгерским, все что принадлежит нам... Ференц Эркель мог бы стать компози-

тором мирового значения, однако он хотел трудиться только для своего народа... Поэтому мы ценим Эркеля больше, чем любого другого композитора... Священный огонь еще не угас, композитор, которого мы чествуем, и сегодня еще неутомимо работает над новым музыкальным произведением, для которого когда-то еще в молодые годы я написал текст. Героем пьесы является Шимон Кемень... И теперь, может быть, каждому станет ясно, почему именно я приветствую сегодня Ференца Эркеля...».

Эркель обнял и поцеловал Ёкаи, затем он принял поздравления представителей самых различных организаций и союзов. Вечером в оперном театре в честь торжества была дана опера «Ласло Хуньяди». Увертюрой и первым актом дирижировал сам Эркель, дирижерский пульт был празднично приподнят и освещен. После спектакля Эркель вышел на сцену, уставленную венками и цветами. Его пригласили сесть в кресло, поставленное на авансцене. Густав Малер и главный режиссер Алсеги¹⁰⁶ передали ему венок от дирекции, Алсеги произнес краткую приветственную речь. От оперной труппы Эркелю преподнесли серебряную вазу, Национальный театр прислал венок, а Филармоническое общество почтило юбиляра серебряным венком. Подарки приходили даже из Коложвара и Пожоня.

На следующий день в честь Эркеля был устроен банкет на 200 персон. Однако правительство не прислало на праздник ни одного представителя. Город Дьюла избрал своего великого сына, Эркеля, почетным гражданином, его именем была названа площадь в городе. Все газеты поместили многочисленные сообщения об опере, упомянутой Ёкаи. «Хорошо осведомленные» утверждали, что опера уже лежит готовая в письменном столе маэстро. На самом же деле мы знаем только одну песню из этой оперы, она появилась в 1887 году в праздничном альбоме «Шегитшег!» («На помощь!») под названием «Романс Имметуллы».

Весть о праздновании юбилея Эркеля всей Венгрией докатилась и до королевского двора. И в феврале 1889 года Эркель был награжден железной короной... но только третьего класса.

10 февраля 1890 года скончалась Корнелия Холоши, героиня всех памятных премьер эркелевских опер.

В кругу друзей Эркель как-то заметил: «есть люди, которые переживают свои произведения, я же пережил самого себя». Он очень устал и отдалился от дел. Даже игра в шахматы не занимала его, и он сложил с себя полномочия председателя шахматного клуба. В начале апреля Малер попросил его дирижировать несколькими произведениями в праздничном концерте, посвященном четырехсотлетию со дня смерти короля Матиаша (13 апреля 1890 года), в котором исполнялись только произведения Эркеля. В программе была увертюра из «Ласло Хуньяди», отрывки из «Бана Банка», четвертый акт из «Короля Штефана» и сербский танец коло из «Дьердя Бранковича». Эркель дирижировал увертюрой.

До сих пор Эркель проводил летние месяцы, как правило, в Дьюле у своего брата Режё. С некоторых пор он перестал совершать это длинное, утомительное путешествие. Он почти никуда не выходил из своей квартиры на улице Кирай, но по настоянию врача лето проводил на вилле мастера скрипок Плахта¹⁰⁷, на горе Швабхедь в Буде. Летом 1890 года он написал для Еленика «Листок из венгерского альбома» для альта с фортепиано. Однако ноты этой пьесы до сих пор не найдены. Доктор Лайош Эрдь, один из музыкантов камерного оркестра, исполнитель партии альта, вспоминал: «Это чудесная венгерская мелодия, написанная в спокойных, печальных ямбах. Когда мы разучивали пьесу, Эркель сказал, что ему пришла в голову идея написать это маленькое произведение в саду на летней квартире у Еленика на Розовом холме, откуда был чудный вид на остров Маргариты и на Дунай. Он думал об одиноком лодочнике, о ясной звездной ночи и о старой Венгрии».

Но настал день, когда восьмидесятилетний Эркель распростился с дирижерским пультом. 1 ноября Филармоническое общество устроило в Редуте праздничный концерт по случаю 80-летия Ференца Эркеля. Сам Эркель принимал в этом концерте участие и как пианист, и как дирижер. Он сыграл на фортепиано ре-минорный концерт Моцарта с собственными каденциями и дирижировал увертюрой к опере «Мария Батори». Остальной программой дирижировал его сын Шандор. Никто не чувствовал возраста Эркеля, даже

когда он играл бравурные части. Публика не отпускала его, и он исполнил на бис фантазию Листа на тему оперы «Пуритане» Беллини¹⁰⁸.

1891 год начался с тяжелых событий. С небольшим промежутком скончались друг за другом Карой Кёсёдь и Йозеф Эллингер, два великолепных певца, которые с большим успехом пели в операх Эркеля. Постепенно Эркель потерял всех своих старых коллег. И хотя он был окружен многочисленной семьей, он чувствовал себя одиноким. Однако он все еще сочинял музыку. В 1892 году он написал по случаю 25-летнего юбилея Венгерского певческого союза два произведения для мужского хора на стихи Шандора Петёфи, легендарного поэта венгерской освободительной борьбы. Шандор Эркель дирижировал новыми хоровыми произведениями своего отца 19 августа на дневном концерте в Редуте. На этом же концерте исполнялся Королевский гимн Ференца Эркеля на текст Мора Ёкаи. Ференц Эркель, который, как известно, был пожизненным дирижером Всевенгерского певческого союза, передал эту должность Шандору, и тот достойно продолжал дело своего отца.

19 ноября в день именин королевы Елизаветы в оперном театре состоялось торжественное представление. Эркель дирижировал гимном. На следующий день газета «Эдьетертеш» писала: «Старого Ференца Эркеля встретили бурными овациями, когда он встал за дирижерский пульт, который был украшен лавровыми венками, чтобы дирижировать гимном. Занавес поднялся, посередине сцены возвышался бюст королевы, на заднем плане стояли солисты, солистки и хор театра, расставленный группами... Раздались возвышенные звуки гимна. Старый композитор дирижировал своим произведением с юношеским задором. Общий восторг захватил зрителей, даже те артистки оперного театра, которые не знали венгерского языка и едва понимали венгерский текст, с благоговением пели вместе с хором. Гимн повторили дважды, и когда опустился занавес, раздался гром аплодисментов небывалой силы».

Эркеля чествовали уже утром на репетиции. Он поблагодарил за аплодисменты и сказал: «Дамы и господа! Звуки аплодисментов были для меня очень

приятны, а теперь давайте послушаем звуки, которые написаны в партитуре».

Весной 1893 года стояла резкая холодная погода. Эркель простудился и заболел воспалением легких. Однако его сильный организм справился с болезнью. Врач посоветовал ему поехать подлечиться в Швабхедь. Но свежий воздух не дал ожидаемого результата. Эркель очень ослаб. В июне он не мог даже выходить в сад. Его сын Лайош, помощник режиссера оперного театра, был все время около него и никого к нему не пускал. Наступила сердечная слабость, и Эркель едва мог двигаться. Это были тревожные симптомы. Но врач не терял надежды. Абраньи писал: «Ему было так трудно дышать, что он не мог лежать в постели и проводил ночи в кресле. Его врач все время надеялся, что при соответствующем уходе он еще сможет прожить года два».

10 июня скончался сын Эркеля Элек. Сначала это попытались скрыть от старого больного Эркеля, однако он почувствовал смерть сына: «Я чувствую, что нас стало на одного человека меньше»,— сказал он. Шандор в это время находился у себя дома в Бекечшабе, где он обычно проводил большую часть года. Когда пришло печальное известие, он тотчас же поспешил в столицу. Два генеральных музыкальных директора, отец и сын обнялись и заплакали. Врач успокоил Шандора настолько, что он вернулся к себе в Бокечшаба. Между тем сердечная слабость усилилась. Дети Эркеля Лайош, Иштван и Мария не отходили от отца ни на шаг.

15 июня Эркель проснулся в своем кресле и почувствовал страшную слабость. Доктор Еленик, который навестил его после обеда, посоветовал ему лечь в постель.

«Оставьте меня, я не хочу в постель»,— сказал Эркель, и это были его последние слова. Его положили в постель, где он находился в полудреме. Вечером около половины десятого его сердце перестало биться.

Известие о кончине Эркеля потрясло весь венгерский народ. Даже те, кто прежде критиковал его или просто молчал, прославляли теперь в блестящих некрологах его заслуги. Когда перечислили все его произведения и подвели итог его многолетней деятельности,

то венгры до конца осознали, кого они лишились. 18 июня состоялась пышная панихида. Гроб с телом Эркеля был установлен на помосте в фойе оперного театра. Он был покрыт бесчисленным множеством венков и цветов. С 9 часов утра до момента погребения десятки тысяч людей приходили проститься с телом великого маэстро и выразить свое благоговение. В 3 часа началась траурная церемония. У гроба выступили с речами граф Геза Зичи — директор оперного театра и Ёдён Михалович¹⁰⁸ — директор Музыкальной академии. Улицы и площади вокруг оперного театра были заполнены скорбящими людьми. Перед зданием оперного театра расположился оркестр Филармонического общества, он прощался со своим основателем и бывшим капельмейстером исполнением траурного марша из «Ласло Хуняди». Хор оперного театра спел «Траурную песнь» Эркеля, а также другие произведения. В траурном шествии, которое растянулось на километры, принимали участие представители всех союзов и учреждений, в которых работал Ференц Эркель. С траурными знаменами процессия направилась к кладбищу Керепеши.

По первоначальному плану траурная процессия должна была пройти мимо Национального театра, который был свидетелем великих триумфов Эркеля, однако из-за жары выбрали более короткий путь. На кладбище последнее слово произнес экономический директор оперного театра профессор Николич, коллега Эркеля по Музыкальной академии. Огромная толпа людей в несколько тысяч человек спела самое возвышенное произведение Эркеля — его гимн.

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ В РАЗВИТИИ ВЕНГЕРСКОЙ ОПЕРЫ

Краткий очерк

История развития венгерской оперы отличается от истории оперы западноевропейских стран, и прежде всего таких стран как Италия, Франция, Германия. В ходе истории Венгрия всегда играла для Запада роль бастиона против нападений с Востока. Монгольское нашествие в XIII веке и борьба против турецких завоевателей в XV и XVI веках задержали развитие страны. Стопятидесятилетнее турецкое иго изолировало Венгрию от общего развития европейских народов. В силу этих причин развитие венгерской оперы пошло по индивидуальному пути. Изучением процесса развития венгерской оперы занималось много венгерских музыковедов. Данный очерк опирается главным образом на фундаментальные работы Бенце Сабольчи¹¹⁰, Яноша Мароти и Йозефа Уйфалуши¹¹¹. В силу исторических обстоятельств носителями прогрессивных идей в Венгрии оказались представители венгерского мелкопоместного и среднего дворянства. Оркестрами при дворах крупных аристократов (в которых в основном играли музыканты-иностранцы, не знающие венгерского языка) руководили, как правило, иностранные дирижеры. Среди них встречались такие выдающиеся музыканты, как например, Йозеф и Михаэль Гайдны, Диттерсдорф, Альбрехтсбергер, Вранацки и Вейгл.

В западноевропейских странах развивалось городское бытовое музицирование. В Венгрии развитие национальной музыки стимулировалось народно-освободительным движением XV и XVI веков. Венгерская музыка идет от музыки гайдуков¹¹² и куруцев¹¹³, а впоследствии — от прогрессивно настроенной студенческой среды. Для школьной драмы* обрабатывались народные песни и песни, написанные в фольклорном стиле, так что мы, до известной степени, можем считать школьную драму предшественницей венгерской оперы. И так же как на историю развития венгерской оперы в XVIII веке оказала влияние школьная драма, так в конце XVIII века на нее влияла инструментальная танцевальная музыка — вербункош. О происхождении вербункоша сообщает Бенце Сабольчи в своей фундаментальной «Истории венгерской музыки»**.

* Имеются в виду представления в церковных школах Венгрии в XVII и особенно в XVIII веках. Наиболее близкими к венгерской народной жизни были представления протестантских школьных театров (*Примеч. ред.*).

** Третьим исправленным изданием книга вышла в издательстве «Корвина» (Будапешт) в 1975 году.

Предшественником вербункоша следует прежде всего считать танцы гайдуков и пастухов, на этот вид музыки оказали также влияние ритмы коломыек, музыка ислама, а также балканская и славянская музыка, элементы которой, вероятно, были принесены в Венгрию цыганами. Новый вид музыкального искусства не был свободен от влияния венской и итальянской музыки. А когда вербункош стал постоянно исполняться во время вербовки в армию (это произошло около 1780 г.), его сначала играли в городах музыканты-немцы. «Некоторые ранние издания вербункоша и особые типы мелодии, которые иногда появляются в инструментальной музыке народов, живущих в бассейне Дуная, ясно показывает, что возникший „новый стиль“ появился благодаря каким-то старым народным традициям. Неожиданно между столетиями перекинулся связующий мост: буржуазия быстро и горячо переняла то, что ей досталось от народа. Две музыкальные сферы — вокальная и инструментальная — сближаются. Вербункош становится „символом пробуждения национального самосознания венгров“. Теперь наступает решающий момент.

В конце XVIII и в начале XIX века города открыли свои ворота для новой венгерской музыки. Они прославляют ее, учатся ее новому языку и заставляют служить этой новой венгерской музыке свое исполнительское мастерство, ориентированное на Запад и на западные музыкальные формы. Сейчас трудно с уверенностью установить место рождения „нового стиля“, ибо, когда мы о нем впервые слышали, он уже завоевал города, цыганские оркестры и музыкантов с западноевропейской культурой. На него обратили внимание Гайдн и Моцарт, а также Диттерсдорф, позднее Бетховен, Вебер, Шуберт, Берлиоз, Брамс и другие. Достаточно вспомнить о цыганских вкраплениях в скрипичный концерт Моцарта ля мажор (К. 219, 1775), о музыке к „Королю Стефану“ Бетховена, о венгерских мелодиях в его Третьей и Седьмой симфониях, о вербункоше в трио соль мажор Гайдна, о Венгерских танцах Брамса и т. д.

Что было типично для этой музыки, которая распространилась с фантастической быстротой и которая имела такое неодолимое влияние? „Формула Боказо“ (тип каданса, возникший из старинной камбиаты), „цыганская“ или „венгерская гамма“ с увеличенной секундой, характерные фигурации, гирлянды триолей, смена „медленного“ и „быстрого“, широкие дуги мелодики „hallgató“ (музыка hallgató — музыка для слушания, в отличие от музыки танца, что-то вроде „тихой мелодии“) и огневой ритм цифры (cifra — быстрый танец с фигурами)... инструментальная гибкость, западная манера оформления, с четкой структурой, но льющаяся широкими волнами мелодия, характерные многообразные ритмы...» (Саболичи, стр. 58—59).

Быстрое распространение вербункоша объясняется в значительной степени высоким исполнительским мастерством выдающихся музыкантов. В начале XIX века три великих музыканта превратили музыку вербункош в романтические музыкальные образы. Пештский оркестр Яноша Бихари (1764—1827) имел громадный успех в венгерской столице и в Пожони. (Его концерты оказали влияние на Листа, Эркеля, Мошоньи. В зажигательных композициях Бихари мы обнаруживаем следы музыкального наследия старой Венгрии, песни куруцев. Возникновение «Ракоци-марша» в большой степени

его заслуга. Без Бихари Эркель, Лист и Берлиоз вряд ли сочинили бы свои «Ракоци-марши».) Янош Лавотта (1764—1820) занимался музыкой, он был оперным дирижером в венгерской столице и в Коложваре (теперь Клуж). Из вербункоша он сделал цикл произведений программного характера. Антал Чермак (1774—1822) был первой скрипкой театрального общества в Пешт-Буде, он был инициатором венгерского камерного музицирования, в основе которого лежал вербункош.

Все члены этого «трио-вербункош» были великолепными скрипачами, особенно отличался Бихари, который играл с невероятным огнем и темпераментом. У всех троих были похожие судьбы, и конец их музыкальной карьеры был приблизительно одинаков: «Они вели беспокойную жизнь виртуозов, у которых было много поклонников, которые постоянно гастролировали по Венгрии, но для которых счастье и слава были лишь прекрасной мечтой, ибо в конечном итоге они сами и их талант становились жертвами равнодушного мира, несмотря на то, что их музыка всюду пленяла и очаровывала публику» (Сабољчи, стр. 61).

Среди более поздних представителей музыки вербункош нужно назвать Марка Рожавёльди (1789—1848). Он был концертмейстером в Национальном театре и любимым музыкантом Шандора Петёфи. С его именем связано возникновение из мелодий вербункоша венгерского бального чардаша, ставшего популярным танцем венгров.

Вербункош перестал быть только танцевальной музыкой, он распространился на все инструментальные и вокальные жанры. Из вокальных вербункошей слагались отдельные сцены венгерской оперы, Эркель же увидел в вербункоше возможность для создания целых оперных действий.

Особенно большое влияние на создание венгерской оперы оказала песня, написанная в фольклорном стиле. В XVIII веке в развитии венгерской песни произошел решительный поворот. Дошедшие до нас «мелодические арии» свидетельствуют о том, что исконные венгерские народные мелодии, которые опирались на пентатонику или церковные лады, в XVIII веке оказались под влиянием мажорно-минорного лада западноевропейской музыки и песни, написанной в фольклорном стиле, которая стала бурно развиваться. Этот вид искусства, ориентированный вначале на Запад, находился под влиянием венской песенной литературы. Дальнейшие попытки определять такое направление развития песни, написанной в фольклорном стиле, осуществляла группа поэтов во главе с Ласло Амаде (1703—1764), однако венгерская просодия упорно сопротивлялась подобным попыткам. Песня, написанная в фольклорном стиле, развивалась очень быстро; но вначале существовала большая путаница в понятиях. Даже Адам Палоци Хорват¹¹⁴, редактор 450 песен, не мог до конца разобраться в этом лабиринте мелодий. Он не мог провести точных границ между понятиями «народная песня», «песня, написанная в фольклорном стиле» и «популярная песня». Такую же неточность проявляли и другие собиратели песен, работавшие до 1896 года, который можно считать началом научного подхода к фольклору. Лишь Бела Викар, Бела Барток и Золтан Кодай своими работами определили принципиально новое направление развития венгерской музыки, в том числе и венгерской оперы.

Самый любимый либреттист Эркеля, разносторонне одаренный Беньямин Эгреш (1814—1851), правильно почувствовал, что надо

обратиться к прошлому. В своих песнях он сохранял и развивал традицию венгерской инструментальной музыки. Народная комедия — это венгерское соответствие венской музыкальной комедии, — пользующаяся большой популярностью в стране, очень многим обязана легкой, благозвучной музыке Йозефа Сердахеи (1804—1851). Музыка Густава Сенфи (1819—1875) еще органически связана с фигурациями вербункоша и чардаша (ей, однако, присуща вычурность), он провозгласил программу песни в фольклорном стиле и призывал своих коллег сочинять такие песни, которые были бы по художественному уровню выше подлинной народной песни. Калман Шимонфи (1832—1881) пытался даже отказаться от вербункоша, однако только Элемеру Сентирмайю (1836—1908) действительно удалось достичь более высокого уровня песни в фольклорном стиле. Его песни имели такой успех, что многие из них стали восприниматься как народные. У более поздних представителей этого жанра уровень песни, написанной в фольклорном духе, становится значительно ниже. Во второй половине прошлого века музыкальный язык венгерской оперы находился под сильным влиянием песен в фольклорном стиле, на что мы уже указывали, когда разбирали оперы Эркеля «Шаролта» и «Безымянные герои». Студенческая песня, школьная драма и песни композиторов XVIII века, песни гайдуков и куруцев, песня в фольклорном стиле — все они оказали непосредственное влияние на рождение венгерской оперы. Форму и построение сцен венгерская опера переняла из итальянской французской и немецкой оперы. В музыкальном творчестве Эркеля все это многообразие корней переплелось, и он вырастил прекрасное раскидистое дерево.

Внезапный расцвет концертной жизни и театрального искусства во всей Венгрии совпал с развитием музыки вербункош. Спектакли Немецкого театра в Пешт-Буде, а позже постановки венгерского Бургтеатра и Национального театра познакомили население венгерской столицы с произведениями Моцарта, Бетховена, Вебера, Беллини, Россини, Доницетти, Обера, Адана, Мейербера и Верди. Больше всего шли итальянские оперы. С 1822 по 1847 год оперы Россини ставились в столичных театрах 407 раз, Доницетти 87, а Беллини 262 раза. Всего за эти годы давали 756 раз итальянские оперы, 676 раз французские и 237 раз — немецкие. Из этих цифр можно сделать примечательный вывод о том, что жителям Пешта, говорящим преимущественно на немецком языке, больше нравилась итальянская, нежели немецкая музыка. Это обстоятельство оказало влияние на раннюю венгерскую оперную музыку. Первые венгерские оперы очень многое заимствовали из итальянских образцов.

6 мая 1793 года в Буде впервые было поставлено произведение, которое обычно рассматривают как первую венгерскую оперу. Речь идет о комической опере Йозефа Чудьи под необычным названием «Князь Пикко и Ютка Пержи» — венгерское переложение немецкого фарса «Эвакатель и принц Шнуди» Филиппа Хафнера, по типу венской волшебной феерии. В эту пьесу ввели вставки из венгерских песен, которые, к сожалению, до нас не дошли. В Коложваре, центре венгерской культуры в Трансильвании, ставились произведения Йозефа Рузички, которые больше заслуживают того, чтобы их называли первыми венгерскими операми.

Рузичка был капельмейстером в Госвардейне (1820), Дебрецене (1821) и Коложваре (1822). Свою первую оперу — «Бегство

короля Белаша» — он написал на либретто Яноша Котши Патко, по пьесе Коцебу. С большим искусством связал он итальянскую и венскую традицию оперной формы с мелодиями и ритмами венгерского вербункоша. Премьера, которая состоялась 26 декабря 1822 года, имела громадный успех. Опера «Бегство короля Белаша» совершила триумфальное шествие по всей стране. Песня «Гунния стонет, втоптанная в грязь...» распространилась по всей Венгрии; позже Дьюла Эркель написал на эту мелодию увертюру. Вторая опера Рузички — «Шимон Кемень» — оказалась бледнее, бесцветнее, она успеха не имела. Рузичка был временным гостем венгерской музыкальной истории; после успеха в Коложваре он покинул страну и уехал в Италию, о его дальнейшей судьбе мы не располагаем никакими сведениями.

Янош Мароти дает оценку творчества Рузички в своей работе «Erkel opera-dramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése» («Оперная драматургия Эркеля и некоторые вопросы развития оперы»), которая вышла в журнале «Magyar Zenetudományi Tanulmányok» («Венгерские ученые записки по истории музыки» — февраль 1954 г.) следующим образом: «Для первых попыток создать венгерскую оперу представлялось уже готовое решение: на место „Танкреда“, „Роберта-Дьявола“ и „Пуритан“ нужно было поставить „Короля Белаша“, а вместо традиционных маршей — мелодии вербункоша, и венгерская опера готова». Несмотря на это, даже на самом первом этапе венгерская опера не была только лишь простым переводом общеевропейской традиции на венгерскую почву, она была большим, так как историческая тема в Венгрии не вытекала из требования порвать с настоящим, бежать в прошлое и тем самым создавать эффектные зрелищные сцены. Историческая тема означала для Венгрии пробуждение национального самосознания и создание живой, современной атмосферы. Венгерская национальная музыка не просто создавала «фон» для оперы (даже когда в первых операх она вкрапливалась кое-где как «вставки»), но очень часто именно те части оперы, в которых она присутствовала, пользовались у публики самым большим успехом. Для венгерской публики того времени появление на оперной сцене героев из венгерской истории и звуки венгерской музыки были событием огромного значения. Уже в «Бегстве короля Белаша» обнаруживается много прогрессивных черт, свойственных венгерской опере, однако всю полноту своего общественного значения венгерская опера приобрела только у Эркеля, который сознательно использовал оперу в политических целях.

15 декабря 1834 года в Бургтеатре австрийским дирижером Йозефом Хейнишем, который считал себя венгром, была поставлена опера «Выбор короля Матиаша» («оригинальный национальный зингшпиль»), в которой композитор использовал также мелодии Дьердя Арнольда. По просьбе Эркеля Хейниш, ставший позже капельмейстером Национального театра, переделал оперу «Бегство короля Белаша», однако новая инсценировка успеха не принесла. Еще до первой оперы Эркеля будущий арендатор и директор Национального театра Андраш Бартаи (1799—1854) попытался поставить венгерскую комическую оперу «Хитрость». Премьера состоялась 29 апреля 1839 года. Однако опера успеха не имела, она исполнялась всего два раза. На одну из мелодий этой оперы Эркель позднее написал вариации.

Но вот наступило время Ференца Эркеля. В период между 1840 и 1885 годами он создал венгерскую национальную оперу. «Мария Батори» была первой заявкой, в ней исполнялось лишь несколько венгерских сцен на музыку, написанную еще по итальянским образцам. Но в «Ласло Хуньяди» цель была уже достигнута. На музыке вербункош и на песне в фольклорном стиле строились целые сцены. Оперу «Элизабет», как нехарактерное для Эркеля произведение, мы спокойно можем из перечисления выпустить. Высшим же достижением несомненно является «Бан Банк», опера, которая до сих пор не сходит со сцены и представляет собой итог развития героической венгерской оперы. В операх «Шаролта» и «Безымянные герои» Эркель поднял песню, написанную в фольклорном стиле, до уровня оперы. «Дьердь Дожа» и «Дьердь Бранкович» свидетельствуют о поисках нового пути, они представляют собой более или менее удачный опыт реалистической оперы. В своей работе «Erkel utja a hősiliterai operától a kritikai realizmus népi ágáig» («Путь Эркеля от героико-лирической оперы к реализму»), вышедшей в «Magyar Zenetudományi Tanulmányok» в сентябре 1961 г., Янош Мароти доказывает, что Эркель уже в своей опере «Шаролта» использовал вербункош в критически-сатирическом смысле. В «Дьерде Доже» и «Дьерде Бранковиче» композитор пошел еще дальше: он достиг реалистического изображения народа, обновил декламационное пение, а для передачи внутреннего состояния героя нашел столь правдивое звучание, что можно говорить о развитии его таланта в сторону оперных идей Мусоргского. Однако он все же не пошел по этому пути. Его опера «Безымянные герои» — шаг назад, хотя в ней Эркель еще раз прославляет идеалы освободительного движения. Кто знает, куда бы пошла венгерская опера, если бы после «Дожи» и «Бранковича» Эркель не остановился бы в своем развитии?! Сейчас трудно сказать, в какой мере новое направление, которое сближает его с Мусоргским, было делом рук стареющего Эркеля. Может быть, эти новые черты были привнесены его сыновьями, которые участвовали в сочинении опер? Еще нет работы, которая исследовала бы взаимодействие Эркеля и его «мастерской». «Король Штефан», как мы знаем, является больше оперой Дьюлы Эркеля, который написал ее по наброскам Ференца Эркеля. Противопоставление языческой Венгрии и церкви было скорее политическим шагом, чем музыкальной заслугой.

В течение всей долгой творческой жизни в качестве оперного композитора у Эркеля в Венгрии не было какого-либо значительного конкурента. Карой Терн¹¹⁵ был высоко образованным музыкантом, но с малой фантазией. Его оперы «Гизул» (1841), «Осада Тихании» (1845) и «Мнимый больной» (1855) успеха не имели. Более талантливым был Ференц Доплер, флейтист, композитор и дирижер, его оперы ставились очень часто. Либретто к его опере «Беньовски» (1847) написал Бенъямин Эгреш по пьесе Коцебу Доплер описывает в ней жизнь венгерского путешественника, любителя приключений, ставшего королем Мадагаскара. Он написал очень приятную музыку, так что опера прошла 41 раз. Это немало, особенно в сравнении с постановкой эркелевской оперы «Мария Батори», которую давали 33 раза. Во время долгих лет «молчания» Эркеля опера Доплера «Илька и вербовщик в гусары» (1849) была выражением патриотических чувств публики вплоть до 1852 года, когда вновь были поставлены оперы «Мария Батори» и «Ласло Хуньяди».

Его опера пережила несколько постановок и ставилась всего 102 раза, но когда оперы Эркеля снова появились на сцене, слава Доплера померкла. Его оперы «Ванда» (1850) и «Два гусара» (1853) были приняты публикой без энтузиазма. Дьердь Часар написал оперу «Половцы» (1850). Существовало несколько постановок этой оперы, всего она шла 107 раз, а его опера «Эржебет Моршинай» (1850) шла всего 3 раза. Часар (имя которого в официальной гражданской записи значитсся как Кайзер) редко обращался к венгерской музыке, однако его «Половцы» пользовались у публики успехом. Брат Ференца Доплера Карой Доплер, который тоже был флейтистом и дирижером, написал две оперы: «Лагерь гренадеров», которая шла 8 раз и «Сын дикой природы», которая выдержала всего 2 представления. Лео Керн¹¹⁶ взял итальянскую тему: его опера «Бенвенуто Челлини» шла с 1854 по 1860 годы всего 6 раз. Игнац Боньяр написал оперу «Мария Тюдор» (1856) по драме Виктора Гюго, однако она успеха не имела. Карою Хубаю удалось в его операх «Девушка из народности секлер^{*}» и «Веселые друзья» сочетать венгерский мелодический лад с западноевропейской оперной музыкой.

В 1861 году, когда впервые была поставлена опера Эркеля «Бан Банк», состоялась также премьера оперы Михая Мошоньи «Прекрасная Илонка». Однако из-за не очень-то удачной музыки эта опера не имела успеха, хотя в 1865 году она была еще раз поставлена, всего она выдержала 9 представлений. Ради полноты изложения мы назовем также неудачную оперу, написанную Шандором Эркелем «Чобанц», ее сыграли только один раз. В 1865 году состоялась премьера оперы Густава Фая¹¹⁷ «Камилла». Две другие оперы этого композитора «Фиеско» (1868) и «Каталин Корнаро» (1870) были поставлены лишь после смерти композитора. Инструментовку к этой опере сделал Дьюла Эркель. По мнению критики того времени оперы Фая (как это явствует и из выбранных тем) были написаны по итальянскому образцу.

Карой Гольдмарк¹¹⁸ хотя и был родом из Венгрии, однако его оперы вряд ли можно считать венгерскими. Тем не менее отметим, что его самая удачная опера «Царица Савская» была поставлена в 1876 году в Национальном театре. Ференц Шароши¹¹⁹ написал две оперы по мотивам произведений Шатобриана. Его опера «Атала» была поставлена в 1881 году в Национальном театре, а премьера оперы «Абенсераги» состоялась в 1887 году.

5 июня 1884 года в Национальном театре состоялся последний оперный спектакль сезона; шла одноактная опера Шандора Берты¹²⁰ «Король Матиаш», она исполнялась всего два раза. Оперная труппа Национального театра переехала в здание оперного театра. До смерти Эркеля в 1893 году были созданы новые венгерские оперы Эдёном Михаловичем, Гезой Зичи и Енё Хубае¹²¹.

Как же относятся потомки к наследию Эркеля? На этот вопрос мы не можем дать достаточно исчерпывающего ответа в настоящем кратком приложении к биографии Эркеля. За 83 года, прошедшие после смерти Эркеля, было написано очень много венгерских опер. Но большинство из них лишены ярко национального колорита и написаны в традициях европейской оперы. Научный подход к венгерской народной музыке обогащал фантазию композиторов, но лишь немногие из них пошли по пути, который был указан

* Секлеры — венгерская народность живущая в Трансильвании (Примеч. перев.)

Белой Бартоком и Золтаном Кодаем. «Замок герцога Синяя Борода», «Приключения Хари Яноша» и «Секейская прядильня» были лучшими достижениями оперного искусства в Венгрии после смерти Эркеля. Йозеф Уйфалуши писал в своей статье «Erkel Ferenc es szövegkönyvei» («Ференц Эркель и его либретто»), которая вышла в «Magyar Zenetudományi Tanulmányok» (сентябрь 1961), что «в начале XX века сторонники национального развития в своем шовинистическом устремлении неправильно трактовали Эркеля и выступали от имени Эркеля против направления Бартока и Кодая... Эркель сам стал жертвой этой злонамеренной неправильной интерпретации, и вплоть до 1945 года официальная реакционная музыкальная историография правого толка, которая чванилась его музыкой, приклеивала к нему ярлык реакционного консерватора, хотя Эркель, по своему убеждению, всегда стоял на стороне борцов за свободу... Этому официально декларированному Эркелю противопоставляли свою музыку Барток и Кодай. Однако мечту Эркеля — борца за свободу — вновь продолжил в своих зингшпилях Кодай, а звуки эркелевской „Торжественной увертюры“ по-новому свежо зазвучали в Первой сюите Бартока. Путь, по которому шел Эркель в поисках подходящего оперного либретто, был продолжен в опере „Замок герцога Синяя Борода“, а большие финалы опер „Бранкович“ и „Безымянные герои“ с использованием народной танцевальной музыки Барток развил в финалах своих более поздних сочинений». Таково подлинное наследие Эркеля.

II. ПЕРЕЧЕНЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЭРКЕЛЯ

Самый полный список произведений Ференца Эркеля был составлен музыковедом Дежё Леганем¹²². До него в 1940 году перечень музыкальных произведений Эркеля составил Режё Лавотта на основе рукописей, хранящихся в Венгерском национальном музее. Музыковед Эрвин Майор¹²³ положил этот список в основу своей библиографии сочинений Эркеля (1947, 1967). Исследования Ференца Бониша¹²⁴, Иштвана Лакатоша¹²⁵, Ласло Шомфай и Петера Варнаи¹²⁶ позволили обнаружить считавшиеся утерянными произведения Эркеля. В то время как указатель Майора от 1967 года сообщает лишь о 63 произведениях, Легань дает историю возникновения и даже количество исполнений 77 произведений Эркеля. Легань расположил произведения в хронологической последовательности по годам их создания.

Данный указатель систематизирует произведения Эркеля по жанрам. Буква «Л» и арабские цифры дают ссылку на указатель Леганя, буква «М» с арабскими цифрами дает ссылку на указатель Майора от 1967 года.

А. Вокальные произведения

1. Оперы

«Мария Батори». Опера в 2-х действиях. Либретто Бенъямина Эгреши. Премьера — 1840 г. Л—20 (М—11).

«Ласло Хуньяди». Опера в 4-х действиях. Либретто Беньямина Эгреши. Премьера — 1848 г. Л—25 (М—18).

«Элизабет». Опера в 3-х действиях, только второй акт написан Эркелем. Премьера — 1857 г. Л—51 (М—42).

«Бан Банк». Опера в 3-х действиях. Либретто Беньямина Эгреши. Премьера — 1861 г. Л—53 (М—43). Содержащаяся в опере «Горькая застольная песнь» написана на текст Вёрёшмрти. Л—52.

«Шаролта». Опера в 3-х действиях. Либретто Йозефа Цаньюги. Премьера — 1862 г. Л—54 (М—44).

«Дьердь Дожа». Опера в 5-ти действиях. Либретто Эде Сиглигети. Премьера — 1867 г. Л—58 (М—46).

«Дьердь Бранкович». Опера в 4-х действиях. Либретто Лехеля Одри и Ференца Ормая. Премьера — 1874 г. Л—64 (М—49).

«Безымянные герои». Опера в 4-х действиях. Либретто Эде Тота. Премьера — 1880 г. Л—68 (М—53).

«Король Штефан». Опера в 4-х действиях, в основном написана Дьюлой Эркелем. Либретто Антала Варади. Премьера — 1885 г. Л—71 (М—54).

«Шимон Кемень». Опера в 3-х действиях. Либретто Мора Ёкаи. Известна только одна песня — Романс Имметулы из юбилейного сборника «Шегитшер!» («Помогите!»), 1887 г. Л—73 (М—59).

2. Кантаты

«Венгерская кантата». Для 4-х солистов, смешанного хора и оркестра. Либретто Эде Сиглигети. Праздничное произведение: A szent koroпа («Святая корона»). Премьера — 1867 г. Партитура была обнаружена в 1951 г. в Трансильвании Иштваном Лакатошем (см. указатель литературы).

3. Хоровые произведения

«Литания». В сопровождении оркестра. Произведение написано в годы учения в Пресбурге (1822—25). Утеряно. Л—1 (М—1).

Гимн. Текст Ференца Кёлчея. Премьера — 1844 г. Л—30 (М—22).

Четырехголосный мужской хор по случаю торжественного открытия «Национального общества». Текст Яноша Гараи. Премьера — 1844 г. Обнаружен музыковедом Петером Варнаи (см. указатель литературы).

Хоровая песнь, написанная по случаю дня памяти Песталоцци. Для смешанного хора в сопровождении органа или фисгармонии. Автор текста неизвестен. Премьера — 1846 г. Л—39 (М—31).

«Приветственная песнь императору Францу Иосифу». Текст Дейнхардштейна. Премьера — 1852 г. Утеряно. Л—44 (М—36).

Траурный хор «Смерть не вернет его назад». Для мужского хора. Премьера — около 1856 г. Л—50 (М—41).

«Марш певцов». Для мужского хора. Текст Эмиля Абраньи. Премьера — 1872 г. Л—62 (М—48).

«Со страстью». Для мужского хора. Текст аббата Бенедика Гёндёча. Премьера — 1875 г. Л—66 (М—51).

«Гимн венгерскому королю». Текст Мора Ёкаи. Премьера — 1892 г.

«Я взял бы тебя с радостью, если бы мне дали тебя...», «По деревне за мной хоровод...» Для мужского хора. Текст Шандора Петёфи. Утеряно. Л—76 (М—58).

«Девиз Ференца Эркеля». Исполнялось 16 янв. 1875 г. в Дьюле. Утеряно. Л—65 (М—50).

«За кого мне осушить этот бокал...» Фрагмент для мужского хора. Автор текста неизвестен. Л—60 (М—61).

«Приветственная песня» (неоконченная). Для мужского хора. Текст Кароя Саса. Премьера — 1881 г. Л—69 (М—62).

4 Вставные номера, песни к драматическим пьесам, водевилям и др

Музыка к постановке Венгерского театра (?). Шуточная афиша от 9 авг. 1838 г. По списку Леганя это всего лишь плакат. (М—5)

«Фаворит». Музыка к трагедии графа Ласло Телеки. Премьера — 1841 г. Утеряно. Л—21 (М—15).

«Авантюрист». Фарс Ференца Нея. Эркель написал к этой пьесе двухголосный мужской хор; первая строчка начинается со слов: «Есть, пить, гулять...» Премьера — 1844 г. Л—27 (М—19).

«Два пистолета». Пьеса Эде Сиглигети. Эркель сочинил 15 песен. Премьера — 1844 г. Л—28 (М—20).

«Еврей». Пьеса Эде Сиглигети. Эркель написал к ней 12 песен. Премьера — 1844 г. Л—31 (М—23).

«Лейтенант аристократов». Драма Пала Ковача с тремя песенными вставками Эркеля. Премьера — 1844 г. Л—32 (М—24).

«Мужик грубиян из Дебрецена». Водевиль Эде Сиглигети. Эркель написал несколько песен. Премьера — 1845. Утеряно. Л—34 (М—26).

«Колодник». Пьеса Эде Сиглигети. Премьера — 1845 г. Л—37 (М—29).

«Тайна шкафа». Водевиль Эде Сиглигети. В некоторых постановках 12, а в других 14 музыкальных вставок Эркеля. Премьера — 1896 г. Л—40 (М—32).

«Партия в шахматы». Впервые упоминается Ференцем Бонишем в «Зенен лексикон» («Музыкальный словарь») под рубрикой «Эркель». 2 февр. 1853 г. газета Хёлдьфутар писала: «в среду... Национальный театр устраивает четвертый бал-маскарад. По этому случаю в антракте состоится „Шахматная партия“ в 81 ход (по композиции Сена и Эркеля) на специально сооруженном помосте, который представляет собой шахматную доску с 40 живыми фигурами... Оркестром дирижирует Адольф Элленбоген...». Утеряно. Л—46 (М—38).

«Роза Шалватор». Мелодрама Алайоша Дегре. Музыка Эркеля и братьев Доплер. Премьера — 1855 г. Л—49 (М—40).

«Секлерская девушка в Пеште». Водевиль Нины Пайор. Музыка Эркеля и Кароя Хубая. Премьера — 1855 г. в Коложваре. Утеряно. Л—48 (М — не упоминает).

5. Песни

«Альпийская невинность». Текст И. Н. Фогля. Первая строчка: «У подножья Альп стоит домик». Написана около 1836—37 гг. и, вероятно, была музыкальной вставкой в каком-нибудь немецком спектакле. Л—5 (М—3).

«Венгерская национальная песня». Текст барона Йозефа Эётвёша. Утеряно. Л—22 (М—16).

«Призыв». Текст Михая Вёрёшмарти. Возникло в 1843 г. как произведение, написанное вне конкурса. Л—24 (М—17).

«В венгерской степи». Текст И. Н. Фогля, 1843 г. Песня использована в опере «Шаролта», в арии Дьюлы из I действия: «*Jártam messze puszta tégen*» («В венгерской степи»). Л—38 (М—30).

«Листок из альбома». Для Ференца Штегера; 3 такта датированы 22 дек. 1852 г. Л—45 (М—37).

«Как счастлива маленькая пташка в лесу...» Фрагмент песни на стихи Вёрёшмарти. Рукопись без даты. Немецкий перевод стихотворения под названием «Лесная пташка» написан И. Н. Фоглем около 1870 г. Л—61 (М—61).

«Холодный ветер поздней осенью». Песня Луизы Блахи из водевиля Эде Тота «Отверженная изгнанница». Премьера — 1876 г. Л—67 (М—52).

6. Дуэты

Дуэты. Написаны в 1863 г. Мартон Диоши из Лондона попросил Эркеля написать дуэт, и Эркель, согласно короткому сообщению от 15 дек. 1863 г. в газете «Шюргёнь» («Телеграмма»), послал ему даже два дуэта. Утеряно. Л—56 (М — не упоминает).

«Венгры». Песня. Текст Шандора Петёфи. Премьера — 1863 г. Л—55 (М—45).

Б. Инструментальные произведения

1. Произведения для фортепиано

«Венгерская фантазия» (или фантазии). Написана во время пребывания в Трансильвании. Утеряно. Л—3 (М—2).

Фантазия для фортепиано на тему трансильванской песни «Ракоци». Возникла в 1839 г. Утеряно. Л—12 (М—6).

«Венгерские вариации». Упоминаются в литературе. Утеряно. Л—2 (М — не упоминает).

Пьеса для фортепиано в сопровождении смычковых инструментов (голоса аккомпанемента). Написана в 1839 г. Л—14 (М—8). (См. Вариации на темы оперы «Хитрость» для виолончели.)

Фантазия и вариации к трансильванской песне «Ракоци». Для фортепиано с оркестром. Написано около 1838 г. Л—7 (М—6).

«Листок из альбома». 12 тактов датированы 19 марта 1839 г. Л—10 (М—7); 6 тактов датированы 22 июня 1882 г. Л—70 (М — не упоминает).

«Ракоци-марш». Памяти Ференца Листа. Написан в 1840 г. Л—16 (М—9).

«Ракоци-марш» в легком варианте для фортепиано и Марш из оперы «Мария Батори». Написаны около 1858 г. Л—17 (М—10). Каприччио. Для фортепиано, 1844 г. Утеряно. Л—29 (М—21).

Попурри на мотивы из оперы Беллини «Норма». Для фортепиано, 1840 г. Л — не упоминает (М—14).

«Воспоминания о Х. В. Эрнсте». Интродукция («Элегия Х. В. Эрнста») и Capriccio на любимую тему «Карнавал в Венеции», переложение для фортепиано сделано Ференцем Эркелем, 1840 г. Вышла в серии *Rapodia* № 2 и в публикации Й. Вагнера. В Capriccio Эркель дает 9 вариаций на итальянскую песню «*Saga mamma mia*», которая стала известной благодаря Паганини. Л—18—19 (М—12—13).

Оригинальные венгерские мелодии,
написанные для фортепиано Ф. Эркелем

Пьеса для фортепиано. В 39 тактов. Была напечатана в газете «Унгар» («Венгр»), как приложение к номеру от 14 янв. 1845 г. Л—35 (М—27).

«Марш hongroise» («Венгерский марш»). Для фортепиано. Написан в 1852 г. Марш был вставным номером в опере «Элизабет». Л—43 (М—35).

«Марш Ласло Хуньяди». Для фортепиано. Был написан в 1847 г. Известно несколько изданий этой пьесы. Л—26 (М — не упоминает).

Adagio и Presto. Для фортепиано. Фрагмент рукописи без даты, около 1859 г. Л—15 (М—60).

Каденция к фортепианному концерту ре минор Моцарта. Известны лишь рецензии об этом произведении. Л—75 (М—63).

2. Инструментальные произведения с фортепианным аккомпанементом

«Duo brillant en forme de Fantaisie sur des airs hongrois» («Блестящий дуэт в форме фантазии на венгерскую тему»); *Concertant pour piano et violon* (Концерт для фортепиано и скрипки). Написаны Ф. Эркелем и А. Вьётаном в 1837 г. Л—6 (М—4).

Вариации на тему вербункоша из оперы Бартаи «Хитрость». Для фортепиано и виолончели, 1839 г. Партия фортепиано написан Эркелем. Утеряно. Л—13 (М—8).

«Листок из венгерского альбома». Для альты и фортепиано. Написан в 1890 г. Утеряно. Л—74 (М—56).

3. Произведения для оркестра

«Гондольер из Венеции». Музыка для сцены в пьесе. Для 7 инструментов. Л—4 (М — не упоминает).

«Венгерский марш». Для оркестра. Премьера — 15 авг. 1850 г. в Национальном театре. Утеряно. Л—42 (М — не упоминает).

«Марш Ласло Хуньяди». Автор инструментовки неизвестен. Л—26 (М — не упоминает).

«Ракоци-марш». Для оркестра. Премьера — 23 марта 1839 г. Упоминается только в прессе. Утеряно. Л—11 (М — не упоминает).

«Торжественный марш». Для оркестра. Написан в 1865 г. Утеряно. Л—57 (М — не упоминает).

«Торжественная увертюра». К 50-летию юбилею Национального театра. Премьера — 23 сент. 1887 г. В произведение включены две мелодии из оперы «Шаролта», начало «Призыва» Беньямина Эгреси и один такт из гимна. Сохранилась рукопись Дьюлы Эркеля, так что весьма возможно, что речь идет о произведении, написанном Дьюлой Эркелем. Л—72 (М—55).

КОММЕНТАРИИ

¹ Представители семьи венгерских магнатов Сеченьи много сделали для развития венгерской культуры. Ференц Сеченьи (1754—1820) является основателем Венгерского национального музея. Его имя носит сегодня Национальная библиотека. Его сын Иштван Сеченьи (1791—1860) основал Венгерскую академию наук, Национальное казино и большое количество торговых предприятий. Он был инициатором парового судоходства по Дунаю и по озеру Балатон, по его инициативе ввели регулирование уровня воды в реке Тиссе, построили цепной мост в Будапеште и т. д. Сторонник реформ и мирного развития страны, он был политическим противником Кошута (см. 55*), который, несмотря на это, назвал его «самым великим венгром». И хотя Сеченьи и не одобрял освободительного движения, но в своих статьях он с возмущением протестовал против бюрократического притеснения. В результате душевного разлада он покончил жизнь самоубийством, находясь в клинике для нервных больных в Дёблине.

² Подробнее о них см. Приложение.

³ Игнац Рузичка (1777—1833) — композитор, скрипач и дирижер; дружил с Я. Бихари и А. Чермаком. Названный сборник он составил в 1823—32 гг.

⁴ Бела Барток и Золтан Кодай — крупнейшие представители музыкальной культуры Венгрии первой половины XX века. В начале своей музыкальной деятельности они развивали революционное направление творчества Эркеля. Доказательством этому служат симфония «Кошут» и Первая сюита Бартока, а также комическая опера Кодая «Приключения Хари Яноша».

⁵ Ференц Казинци (1759—1831) — писатель, поэт и видный деятель в борьбе за реформу венгерского языка. За участие в движении венгерских якобинцев был приговорен к смертной казни, приговор был заменен пожизненным заключением в крепости. Шесть с половиной лет он провел в тюрьме. Умер в 1831 г. во время эпидемии холеры.

⁶ Йозеф Вагнер (1791—1858) — выдающийся виолончелист, с 1814 года жил в Венгрии в домах крупных венгерских магнатов. Некоторое время он был учителем музыки в семье Венкхейм в Дьюле, позже был первым виолончелистом в Пештском театре. С 1837 по 1855 гг. был владельцем музыкальной лавки и издателем музыкальной литературы.

⁷ Граф Франц Брунsvик (1776—1832) — друг Бетховена. Бетховен посвятил ему свою «Аппассионату». Он был отличным виолон-

* Число здесь и далее обозначает порядковый номер комментария, к которому дается отсылка.

челистом-любителем С 1819 по 21 гг он был арендатором пештского Национального театра В прессе часто сообщалось о его домашних концертах, уровень которых был очень высок.

⁸ Карой Тураньи (1806—1872) — пианист и композитор в Пресбурге и Аахене. Он написал большое количество пьес для фортепиано, которые высоко ценил Ференц Лист.

⁹ Непомук Янош Эркель (1812—1873) — брат Ференца Эркеля, был юристом, управляющим имением в поместье Венкхейм в Дьюле и страстным любителем музыки.

¹⁰ Режé Эркель (Рудольф) — брат Ференца Эркеля, был врачом Национального театра, позже главным врачом в комитате Бекеш и директором сберегательной кассы

¹¹ Йозеф Эркель (1813—1859) — брат Ференца Эркеля, был капельмейстером в Клаузенбурге, позже тенором в Бургтеатре в Буде, в пештском Национальном театре и с 1840 г. в Гамбургском оперном театре.

¹² Янош Лавотта (1764—1820) — скрипач и композитор, дирижер первого венгерского Театрального общества в Клаузенбурге (1802—1804). Был представителем так называемой «мелодической эпохи» музыки вербункош, много экспериментировал, считал необходимым создавать циклы мелодий вербункоша и использовать их как программную музыку (см. также Приложение).

¹³ Янош Котши Патко (1763—1842) — писатель и театральный директор, написал несколько либретто к операм (см. 15).

¹⁴ Йозеф Чудьи (1757—1813) — дирижер и композитор в Пресбурге и Пеште. От его трагикомической оперы «Князь Пикко и Ютка Пержи» сохранилось только либретто. Опера была впервые поставлена 6 мая 1793 г. в Буде.

¹⁵ Йозеф Рузичка (1775—?) — военный дирижер и композитор. Его опера «Бегство короля Белаша» (премьера в 1822 г. в Клаузенбурге) — самая значительная венгерская опера в «доэркелевский» период — была широко известна во всей Венгрии и пользовалась большим успехом. Опера «Шимон Кемень» (1822) успеха не имела. Для обеих опер либретто написал Янош Котши Патко (см. 13).

¹⁶ Роза Сеппатаки-Дери (1793—1872) — известная певица (сопрано) времен венгерской героической оперы. С 1815 по 1850 гг. гастролировала с группой артистов по всей Венгрии, была любимицей публики венгерской столицы. Ее дневник, который кончается 1842 г., является ценным источником для исследователей раннего венгерского драматического искусства.

¹⁷ Йозеф Хейниш (?—1840) — дирижер, считавший себя венгром, с 1824 по 1830 г. был капельмейстером в театре в Клаузенбурге, а затем в Кашау. Работал вторым капельмейстером вместе с Эркелем в Национальном театре в Пеште с момента открытия театра и до конца жизни.

¹⁸ Дьердь Рузичка (1788—1869) — ученик аббата Геленика в Вене. Написал оперу, много произведений церковной музыки и камерные произведения, в основе которых лежит вербункош. В Клаузенбурге руководил Новым музыкальным обществом. С 1835 года был учителем музыки, позже стал директором Клаузенбургской консерватории (не является родственником ни Игнаца Рузички, ни Йозефа Рузички).

¹⁹ Ласло Шомфай (род. 1934) — музыковед и сотрудник Архива Бартока Венгерской академии наук. Его исследования рукописей

Эркеля позволили заново пересмотреть и дать должную оценку музыкальному творчеству Эркеля

²⁰ Корнель Абраньи-старший (1822—1903) — композитор и музыковед (в этом качестве он допустил много неточностей). Был инициатором и активным участником всех событий музыкальной жизни Венгрии. С 1861 по 76 гг. редактировал газету «Зенесети лапок», кроме того был доцентом Музыкальной академии и с момента создания Всевенгерского певческого общества был его постоянным членом.

²¹ Некоторое время композитор Роберт Фолькман перед своим окончательным переселением в Будапешт (около 1839 г.) служил в семье Штайнляйн-Зеленштайн в качестве учителя музыки.

²² Габор Матраи (Роткрепф) (1797—1875) — воспитатель и учитель музыки в семьях венгерских магнатов, позже стал юристом в Пеште. В 1833 г. начал издавать журналы «Регелё» и «Хонмювес», которые положили начало венгерской музыкальной критике и музыковедческим исследованиям. В музыке к своему зингшпилю «Дьердь Черный» он пытался объединить сербский фольклор с венгерским вербункошем; это произведение является предшественником оперы Эркеля «Дьердь Бранкович».

²³ Вольфганг Риттер (Фаркаш) фон Кемпелен (1734—1804) — руководитель строительства королевского дворца в Буде, был управляющим ведомства соляных дел в Венгрии, автор многих изобретений. Он стал известен благодаря созданию конструкции для подачи воды в фонтаны Шенбруннского дворца в Вене, изобрел говорящий автомат, пишущую машинку для слепых, газовую турбину и шахматный автомат, в котором, однако, был скрыт человек. Был также хорошим актером, поэтом и композитором.

²⁴ Миклош Удвархейн (1790—1864) — гастрوليрующий актер директор Национального театра в Клаузенбурге (1827) и организатор первого венгерского оперного ансамбля. С 1828 по 35 гг. был членом театрального общества в Кашау, с 1835 по 37 гг. — театрального общества в Буде. С 1837 г. был драматическим актером и певцом (бас) в пештском Национальном театре. Дружил с Йозефом Катоной (см. 61).

Мартон Лендваи (1807—1858) — актер и тенор. С успехом выступал в операх Россини (роли Альмавивы, Отелло), один из основателей пештского Национального театра.

Йозеф Сердакейи (1804—1851) — артист-гастролер, а позже первый баритон в пештском Национальном театре. Написал много песен в фольклорном стиле.

²⁵ Михай Таборски (годы рождения и смерти неизвестны) — основатель первого венгерского скрипичного квартета (1827). Одно время у него в квартете был виолончелистом Йозеф Вагнер (см. 6).

²⁶ Анря Вьётан (1820—1881) — бельгийский скрипач, композитор и педагог, продолжатель школы Берио. В 1837 и 1843 гг. с огромным успехом концертировал в Пеште.

²⁷ Ференц Кёлчей (1790—1838) — выдающийся поэт периода реформы, критик, политический деятель, а также один из ведущих представителей движения за обновление венгерского языка. Литератор с европейским образованием, он перевел на венгерский язык Текарта, Гольбаха и Канта. Написал научную работу по поводу трагедии Кёрнера «Зриньи», относился к пионерам венгерской драма-

тургии. Он является автором текста венгерского национального гимна.

²⁸ Йозеф Байза (1804—1858) — поэт и публицист, был одним из ведущих деятелей венгерской литературы периода реформы. Он был школьным товарищем Кошута (см. 55) и входил в кружок «Аврора», объединявший венгерских поэтов и писателей. Вместе с Толдем (см. 38) и Вёрёшмарти (см. 40) входил в «великое трио», которое издавало журнал «Атенеум». Под его редакцией выходило много других литературных газет и журналов.

²⁹ О М. Рожавёльди см. Приложение.

³⁰ Розалия Шодель-Клейн (1811—1854) — драматическое сопрано, была известна во всей Европе.

³¹ Андраш (Андрэ) Бартай (1799—1839) — чиновник городского муниципалитета и композитор, был основателем Певческой школы Пешта (1829). С 1843 по 44 гг. — арендатор и директор Национального театра. Был инициатором конкурсов на лучшее музыкальное произведение на стихотворение Вёрёшмарти «Призыв» и музыки для национального гимна, был глубоко предан театру. Его опера «Хитрость» пользовалась в свое время успехом.

³² Йозеф Менцер (1808—1856) — выдающийся немецкий виолончелист, солист Мюнхенского придворного оркестра.

³³ Граф Пал Ньяри (1806—1871) — лидер венгерского либерального дворянства, с января по апрель 1839 г. был директором пештского Национального театра. Во время венгерской освободительной борьбы 1848 г. был вице-президентом Комитета защиты отечества, позднее примкнул к радикальным депутатам Национального собрания. Разочаровавшись во всем, покончил жизнь самоубийством.

³⁴ Дьердь Адлер (1789—1867) — по некоторым сведениям ученик Гайдна. Был великолепным церковным музыкантом в Дьёре (1811—1832), позже стал кантором в церкви пресвятой Богородицы (церковь святого Матвея) в Бурге (1839—1867). Написал много произведений с венгерской тематикой.

³⁵ Беньямин Эгреши (1814—1851) — учитель, позже служил в театре в качестве певца, драматического артиста, переводчика, сам писал песни и т. д. В 1834 г. был членом Театрального общества в Клаузенбурге. Вероятно, в это время с ним познакомился Эркель. С 1843 г. исполнял небольшие роли в пештском Национальном театре. Он написал либретто трех первых опер Эркеля. Был активным участником освободительной борьбы в Венгрии, его песни пользовались популярностью во всей стране. Музыка, написанная им в 1843 г. на стихотворение Михая Вёрёшмарти «Призыв», стала вторым национальным гимном венгров.

³⁶ Андраш Дугонич (1740—1818) — пианист, писатель, профессор университета, проповедовал национальные идеалы венгерской аристократии.

³⁷ Корнелия Холоши (1827—1890) — выдающаяся певица (колоратурное сопрано). Училась в Вене и Милане, дебютировала в Корфу, входила в труппу туринской оперы. С 1846 по 1862 гг. была оперной актрисой пештского Национального театра и пользовалась огромным успехом. Была любимицей публики. Незабываемы ее Мария Гара в опере «Ласло Хуньяди» и Мелинда в опере «Бан Банк». В 1860 г. вышла замуж за крупного помещика и правителя комитата Чапад Йозефа Лоновича и в 1862 г. ушла со сцены.

³⁸ Ференц Толдь (Шедель) (1805—1875) — выдающийся литературовед своего времени, соратник Байзы (см. 28) и Вёрёшмарти (см. 40). Был ведущим литератором 30-х гг. прошлого столетия и пользовался большим уважением.

³⁹ Имре Вахот (1820—1879) — писатель, журналист, сотрудничал в газете Кошута «Пешти харлап», с 1844 г. издавал собственную газету «Регелё пешти диватлап». Страстный любитель венгерской драмы, всячески содействовал ее развитию, однако к ранней венгерской опере относился с недоверием.

⁴⁰ Михай Вёрёшмарти (1800—1855) — самый крупный венгерский поэт-романтик. Вместе с Байзой (см. 28) и Толдем (см. 38) принадлежал к руководителям кружка венгерских литераторов «Аврора». Его стихотворение «Призыв», переложенное на музыку Беньямином Эгреши (см. 35), стало вторым венгерским национальным гимном. Приобрел известность и как эпический поэт и драматург. По своим политическим взглядам был на стороне Кошута.

⁴¹ Братья Альберт Ференц Доплер (1821—1893) и Карой Доплер (1825—1900) были отличными флейтистами, дирижерами и признанными композиторами. Как музыканты получили известность в Европе. Ференц Доплер был первой флейтой в пештском Национальном театре с 1838 по 45 гг., затем он был флейтистом и сначала вторым, а позднее первым балетным дирижером Венской придворной оперы. Карой Доплер служил в пештском Национальном театре с 1838 по 1862 гг., где он сначала был флейтистом, а затем вторым капельмейстером. Оба брата относились к самому близкому кругу друзей Эркеля. Предполагают, что они сотрудничали также с эркелевской «мастерской». Как композитор большую известность получил Ференц Доплер. Его опера «Илька и вербовщик в гусары» пользовалась успехом и очень долго не сходила со сцены.

⁴² Анн де ла Гранж (1825—1905) — известная певица из Франции (драматическое сопрано), много раз гастролировала в пештском Национальном театре. С Эркелем ее связывала искренняя дружба. Роль Эржебеты из «Ласло Хуньяди» она выучила на венгерском языке, так же как и виртуозную арию, которая была написана Эркелем специально для нее. В Париже она добивалась (хотя и безрезультатно) постановки оперы Эркеля «Ласло Хуньяди».

⁴³ Калман Надашдь (род. 1904) — ученик Кодая, великолепный оперный режиссер. С 1959 по 66 гг. был директором Государственного оперного театра в Будапеште, позже — доцентом и ректором Высшей школы театрального искусства. Выдающийся переводчик, драматург, переделал на современный лад либретто к операм «Ласло Хуньяди» и «Бан Банк».

⁴⁴ Миклош Раднай (1892—1935) — композитор, ученик Ф. Мотля, с 1925 по 35 гг. руководил Венгерской королевской оперой в Будапеште.

⁴⁵ Михай Фюреди (1816—1869) — баритон первой оперной труппы в пештском Национальном театре, пользовался большим успехом, создал великолепные образы Фигаро, Дулькамары и Риголетто, известен как собиратель и исполнитель народных песен.

⁴⁶ Михай Хави (1810—1864) — гастроллирующий актер и директор театра. Со своей труппой объездил всю Европу. Был некоторое время в труппе пештского Национального театра.

⁴⁷ Ференц Ней (1814—1889) — учитель, прогрессивный писатель и переводчик.

⁴⁸ Лазар Петричевич Хорват (1807—1851) — писатель, публицист, член Академии, с 1843 по 48 гг. был редактором журнала «Хондерю». Писатель реакционного толка, противник кружка Петёфи.

⁴⁹ Карой Бока (1808—1860), Ференц Бунко (1814—1899), Ферко Патикаруш (1827—1870), Янчи Полтураш (1789—1831) и Ференц Шаркёзи (около 1810—1850) были самыми значительными цыганскими примашами * своего времени. Игра примаша сопровождается обычно скрипкой или альтом, которые играют в секунду и терцию, они создают гармоническую основу, а контрабас исполняет басовую партию. Цимбалы и кларнет (или шнабель-флейта) придают цыганскому оркестру особый колорит. Музыканты-цыгане никогда не играли по нотам (хотя сейчас все они имеют музыкальное образование, и большинство из них получили диплом Музыкальной академии). Они сделали популярной венгерскую песню, написанную в фольклорном стиле, и так называемую венгерскую мелодию. В их репертуаре были также и подлинно народные песни. Цыганская музыка и венгерская народная музыка, также как и цыганский и венгерский фольклор, не идентичны. Эркель не признавал цыганских музыкантов за исполнение ими музыки в манере рубато.

⁵⁰ Подробнее о композиторах, пишущих песни в народном стиле, см. Приложение.

⁵¹ Игнац Боньяр (1811—1883) — тенор, был певцом при венском дворе, позднее при дворе герцога Кобург-Гота. С 1839 г. с небольшими перерывами пел в пештском Национальном театре. В 1847 г. стал руководителем хора. Написал одну оперу и музыку к водевилям.

Ласло Зимай (1833—1900) — ученик Мошоньи (см. 53), был дирижером военного оркестра, руководителем хора и преподавателем фортепиано в Национальной музыкальной школе. Он относится к композиторам, которые сочиняли песни в фольклорном стиле.

⁵² Ференц Деак (1803—1876) — юрист, государственный деятель, член Академии, с венгерской стороны подготавливал соглашение между Австрией и Венгрией в 1867 г., однако в правительстве никакой должности не занимал. Обычно его с глубоким почтением называли «мудрецом своей родины». После 1873 г. он удалился от политических дел.

⁵³ Михай Мошоньи (Бранд) (1815—1870) — венгерский композитор, наряду с Листом и Эркелем относится к самым значительным представителям венгерской музыки XIX века. Воспитан в немецкой среде, но с 1857 г. сочинял только венгерскую музыку. Эркель исполнял его многочисленные оркестровые произведения, а также оперу «Прекрасная Илонка». В 1860 г. Мошоньи становится ведущим сотрудником газеты «Зенесети лапок», которая была основана Абраньи (см. 20). На страницах газеты он часто резко критиковал Эркеля.

⁵⁴ Фридрих Роберт Фолькман (1815—1883) — немецкий композитор, жил и работал в Пеште (см. 21). Пользовался большим уважением как доцент Музыкальной академии. Его произведения являются связующим звеном между ранним и поздним романтизмом. Большую часть его музыкальных произведений исполняли Ференц Эркель и его сын Шандор на концертах филармонического оркестра.

* Примаш (primas — венг.) — первый скрипач и руководитель цыганского оркестра (Примеч. автора).

⁵⁵ Лайош Кошут (1802—1894) — самый крупный политический деятель венгерской освободительной борьбы 1848—49 гг. Он был юристом, депутатом Национального собрания, посланником, редактором газеты «Пешти хирлап», лидером оппозиции. В 1849 г. после свержения династии Габсбургов стал регентом Венгрии. После разгрома освободительного движения вынужден был эмигрировать. Своими пламенными речами он приобрел в Европе и Америке сотни тысяч сторонников освобождения и независимости Венгрии. Был решительным противником соглашения между Австрией и Венгрией 1867 г. Умер в Турине в почете и уважении.

⁵⁶ Шандор Петёфи (1823—1849) — крупнейший революционный венгерский поэт-лирик XIX века, занимает видное место в мировой литературе. Был одним из вождей венгерской революции 1848 г. и погиб во время освободительной борьбы в сражении при Шегешваре (Шесбург). Его произведения переведены на 50 языков и вышли в 20 000 различных изданиях. На его стихи писали музыку такие композиторы, как Беньямин Эгреши, Ференц Эркель, Ференц Лист и Густав Сонфи.

⁵⁷ Карой Кишфалудь (1788—1830) — поэт, драматург, член Академии, великолепный гравёр по меди и одаренный художник, принадлежал к кружку «Аврора» (см. 28, 38, 40).

⁵⁸ Пал Вашвари (1826—1849) — историк, учитель, принадлежал к вождям революционной венгерской молодежи 1848 г. Погиб в боях в Трансильвании.

⁵⁹ Мор Ёкаи (1825—1904) — самый крупный венгерский писатель-романтик, друг и соратник Петёфи (см. 56). Даже в годы подавления Габсбургской монархией освободительного движения Венгрии он оставался верен идеям революции. Лишь в 1875 г. он изменил свою позицию, вступил в либеральную партию, но был в ней глубоко разочарован и в дальнейшем занимался только литературной деятельностью. Его сочинения составляют более 100 томов, многие из них переведены на иностранные языки.

⁶⁰ Михай Танчич (Штанчич) (1799—1884) — юрист, публицист, социалист-утопист, первым в Венгрии пропагандировал отмену крепостного права и за свои сочинения был посажен в тюрьму. Его освободила революционная молодежь во время революции в марте 1848 г. в Пеште.

⁶¹ Йозеф Катона (1791—1830) — выдающийся драматург-романтик. Главное произведение его жизни драма «Бан Банк», которую Эркель взял за основу для своей третьей оперы, получило признание лишь после его смерти.

⁶² Габор Эгреши (1808—1866) — брат Беньямина Эгреши (см. 35). С 1837 года был оперным актером пештского Национального театра, любимцем публики. Он был другом Вёрёшмарти (см. 40) и Петёфи (см. 56), поверенным Кошута (см. 55); после разгрома венгерской освободительной борьбы он бежал в Турцию. С 1850 г. снова играл в Национальном театре, умер во время спектакля в роли Дьердя Бранковича.

⁶³ Ференц Штегер (1824—1911) — известный тенор, с 1848 по 52 гг., с 1859 по 60 гг. и с 1873 по 74 гг. был в труппе пештского Национального театра. В остальное время гастролировал в различных оперных театрах Европы, выступал также в миланском «Ла Скала». С 1875 г. перестал петь в театре, переехал в свой родной город Сентендре, где и умер.

⁶⁴ Артур Гёргей (1818—1916) был несколько раз главнокомандующим армии Хонвед (Национальной обороны) в венгерской освободительной борьбе 1848 по 49 гг. После ухода Кошута с поста президента, встал во главе венгерского правительства и капитулировал затем перед русской царской армией.

⁶⁵ Франц Кирхленер (1791—1868) — скрипач пештского Национального театра. В Вене в молодые годы дружил с Бетховеном. Для своего зятя Дьердя Часара (см. 66) написал либретто к опере «Половцы».

⁶⁶ Дьердь Часар (Кайзер) (1813—1850) — композитор и первая скрипка в пештском Национальном театре. В 1848 г. написал оперу «Половцы», которая пользовалась большим успехом. Либретто к опере написал его тесть Франц Кирхленер (см. 65) «Половцы» и его опера «Эржебет Моршинай» (1850) были поставлены Эркелем.

⁶⁷ Иоганн Людвиг Дейнхардштейн (1794—1859) — поэт, драматург, директор Бургтеатра в Вене.

⁶⁸ Йозеф Цаньюга (1816—1894) — врач, священник, писатель и либреттист.

⁶⁹ Янош Арань (1817—1882) — самый крупный венгерский эпический поэт, член Академии. Сочинял песни, считался непревзойденным переводчиком шекспировских поэм на венгерский язык. Был другом Петёфи (см. 56).

⁷⁰ Винче Адлер (1826—1871) — брат жены Ференца Эркеля, был отличным пианистом. Жил в Вене, позднее в Париже, принадлежал к кругу людей, близких к Вагнеру, Бюлову, позже Лало. Эркель его очень ценил.

⁷¹ Нандор Рекаи (1870—1945) — композитор, с 1927 по 1943 гг. — ведущий капельмейстер Будапештской оперы.

⁷² Янош Вайда (1827—1897) — поэт, редактор газеты, последовательно выступал за капиталистический путь развития Венгрии.

⁷³ Йозеф Эллингер (1820—1891) — венгерский тенор с европейским именем, с 1855 по 61 гг. выступал в пештском Национальном театре, позже пел в оперной труппе в Роттердаме. С 1866 по 80-е гг. снова выступал в венгерском театре. Исполнял почти все теноровые партии в операх Эркеля.

⁷⁴ Давид Ридлен Коне (1812—1892) — скрипач, один из основателей Филармонического общества. Долгие годы был концертмейстером в пештском Национальном театре, а также доцентом Музыкальной академии.

⁷⁵ Эде Сиглигети (1814—1878) — драматург, автор народных комедий и режиссер. С 1837 г. член труппы пештского Национального театра. С 1873 по 78 гг. директор театра. Преподával в Академии сценического искусства. Его работа «Драма и ее варианты», написанная в 1874 г., является и сегодня еще современной и полезной книгой. Сочинил более 100 пьес.

⁷⁶ Антал Ченгери (1822—1880) — общественный деятель, сторонник реформ. Журналист и член Академии, близкий друг Ференца Деака (см. 52).

⁷⁷ Лайош Биньо (1839—1907) — выдающийся венгерский лирический баритон. С 1859 по 1863 гг. пел в пештском Национальном театре, затем в Венском придворном театре. В 1884 г. стал певцом новой Венгерской королевской оперы. Был придворным певцом при королевском и императорском дворе, ему аккомпанировали Эркель, Лист и Брамс

⁷⁸ Карой Кёседь (1820—1891) — теолог, затем стал певцом в Вене, с 1844 по 1887 гг. пел в труппе пештского Национального театра, позже считался лучшим басом Венгерской королевской оперы.

⁷⁹ Фридьеш Фесл (1821—1882) — мастер венгерской архитектуры периода романтизма, известный во всей Европе. Его главное произведение — здание Редута в Будапеште — было разрушено во время второй мировой войны, в настоящее время восстанавливается.

⁸⁰ Эде Ременьи (1828—1898) — всемирно известный венгерский скрипач-виртуоз. В концертном турне 1852 по 53 гг. ему аккомпанировал Брамс. Дружил с Листом и Эркелем, принимал участие в создании Музыкальной академии. С 1878 г. жил в Сан-Франциско.

⁸¹ Граф Дьюла Андраши (1823—1890) — политический деятель, до 1848 г. принадлежал к реформистской оппозиции. В период реформ был сторонником Сеченьи (см. 1). Во время венгерской освободительной борьбы стоял на стороне Кошута (см. 55), позже перешел на сторону Гёргея (см. 64). После подавления освободительной борьбы был вынужден эмигрировать. Был символически повешен австрийцами, но в 1857 г. был амнистирован. Вернулся в Венгрию и примкнул к кружку Деака (см. 52). Играл ведущую роль в подготовке и проведении соглашения между Австрией и Венгрией. В феврале 1867 г. был назначен премьер-министром, а позже министром обороны.

⁸² Барон Йозеф Эйтвёш (1813—1871) — писатель, поэт, политический деятель, выступал за мирное развитие Венгрии. С 1840 г. был духовным руководителем движения за реформы, позже боролся на стороне Деака (см. 52) за соглашение с Австрией. Его романы («Восстание крестоносцев», «Деревенский нотариус» и др.) обнаруживают черты критического реализма.

⁸³ Карой Хубай (1828—1885) — отец Енё Хубая (см. 121), скрипач и композитор. С 1844 по 51 гг. и с 1856 г. был концертмейстером и капельмейстером в пештском Национальном театре, позже преподавал в пештской Музыкальной академии. Его оперы ставились в Национальном театре.

⁸⁴ Военный танец без сомнения написан Дьюлой Эркелем.

⁸⁵ Илька Паули-Маркович (1839—1915) — выдающаяся певица (сопрано). Училась пению в Вене у Салви. С 1859 г. пела в труппе пештского Национального театра. Ее муж Рихард Паули был тенором и преподавал в пештской Музыкальной академии.

⁸⁶ Ганс Рихтер (1843—1916) — известный дирижер, родился в городе Дьере, учился в Венской консерватории и по рекомендации Вагнера стал директором Мюнхенской оперы, позже дирижером. С 1871 по 75 гг. — директор и дирижер пештского Национального театра. К семье Эркелей относился с большим уважением. Назначил своим преемником в качестве директора и дирижера Шандора Эркеля. В 1904 г., находясь в зените своей славы, он дирижировал в Манчестере первым исполнением симфонии «Кошут», написанной Бартоком.

⁸⁷ Барон Бодог Орци (1835—1892) — композитор, последователь Вагнера, с 1870 по 73 гг. директор пештского Национального театра, однако проявил себя не с лучшей стороны. Эркеля и Сиглиге ти он избегал. Его оперы ставились в Лондоне.

⁸⁸ Эмиль Абраньи (1850—1920) — сын Корнеля Абраньи-старшего (см. 20), был поэтом, журналистом и выдающимся переводчиком.

⁸⁹ Агостон Трефорд (1817—1888) — политический деятель, сторонник реформ, депутат Национального собрания, сотрудничал в нескольких столичных газетах, сторонник Ференца Деака (см. 52). С 1872 г. министр по делам церкви и образования.

⁹⁰ Пал Кирайи (1818—1892) — политический деятель, редактор газеты и депутат Национального собрания. Он много сделал для создания Музыкальной академии, оперного театра и Народного театра и тем самым содействовал развитию культурной жизни столицы.

⁹¹ Йозеф Иоахим (1831—1907) — знаменитый венгерский скрипач, друг Брамса и Листа. В 1861, 1867, 1869 и 1880 гг. давал концерты в Пеште, на концерте в 1867 г. выступал вместе с Брамсом. С 1868 г. до последних дней жизни был директором Высшей музыкальной школы в Берлине.

⁹² Минни Хок (1851—1929) — знаменитая американская певица (сопрано), выступала с 1873 по 75 гг. в пештском Национальном театре. Была большим другом Эркеля. В рукописном отделе Национальной библиотеки им. Сеченьи хранятся ее многочисленные письма.

⁹³ Карой Оберньик (1814—1855) — один из пионеров венгерской светской драмы, друг Вахота (см. 39) и Петёфи (см. 56), относился к идейным вдохновителям венгерской революции 1848 г. Его драму «Дьердь Бранкович», которую Эркель положил в основу своей оперы, закончил Габор Эгреши (см. 62).

⁹⁴ Лехель Одри (1837—1920) — великолепный баритональный бас, видный писатель и переводчик, с 1863 г. был членом труппы пештского Национального театра (с небольшими перерывами, когда выступал в провинции).

⁹⁵ Ференц Ормаи (1835—1876) — драматический актер, певец (баритон) и переводчик (перевел на венгерский язык оперы «Фауст», «Лоэнгрин» и др.). В 1858 г. поступил в труппу пештского Национального театра.

⁹⁶ Миклош Ибл (1814—1891) — выдающийся архитектор, учился в Мюнхенской академии. Кроме здания Будапештской оперы, построил много дворцов магнатов в Будапеште в районе Национального музея.

⁹⁷ Барон Фридьеш Подманицки (1824—1904) — политический деятель, писатель, член Академии, с 1875 по 85 гг. был директором пештского Национального театра, а позднее оперной труппы.

⁹⁸ Шандор Николич (1834—1895) — флейтист, с 1865 по 75 гг. был музыкантом пештского Национального театра, был доцентом Национальной музыкальной школы, Театральной школы, а позже Музыкальной академии, написал музыку к многочисленным драмам, водевилям.

⁹⁹ Эде Паулай (1836—1894) — выдающийся венгерский режиссер, ставил драматические произведения европейской литературы на венгерской сцене. С 1878 по 94 гг. был директором пештского Национального театра.

¹⁰⁰ Эде Тот (1844—1876) — гастрوليрующий актер, затем писал драмы и фарсы, благодаря которым приобрел популярность.

¹⁰¹ Ференц Беницки (1833—1905) — дальновидный политик оппозиционной, а позже либеральной партии Венгрии, с 1888 по 91 гг. плодотворно работал в должности директора театра.

¹⁰² Феликс Йозеф Мотль (1856—1911) — замечательный австрийский дирижер и композитор. В 1881 г. был придворным капельмейстером в Карлсруе. В 1886 г. с большим успехом осуществил постановку оперы Вагнера «Тристан и Изольда» в Байрёйте, после этого неоднократно дирижировал вагнеровскими операми, а в 1907 г. был назначен директором Мюнхенской придворной оперы.

¹⁰³ Давид Поппер (1846—1913) — известный в Европе виолончелист-виртуоз. С 1868 по 1873 гг. был солистом в Венской придворной опере. С 1886 г. преподавал в Будапештской Музыкальной академии. Был виолончелистом в квартете Хубая.

¹⁰⁴ Густав Малер (1860—1911) — выдающийся австрийский композитор и дирижер. С 1 октября 1888 по 15 марта 1891 г. был директором Венгерской королевской оперы. К Эркелю и его семье относился с большим уважением.

¹⁰⁵ Граф Геза Зичи (1859—1924) — композитор и пианист, потерял правую руку во время несчастного случая на охоте и по совету Фолькмана и Листа стал виртуозом, играющим левой рукой. Выступал с большим успехом во всей Европе. Все его оперы ставились в пештском Национальном театре и в оперном театре. С 1891 по 94 гг. — директор оперного театра, однако его деятельность была мало успешной и не влияла положительно на развитие оперного театра.

¹⁰⁶ Калман Алсеги (1852—1927) — певец и актер пештского Национального театра. С 1881 г. стал режиссером, а в 1888 г. главным режиссером этого театра.

¹⁰⁷ Фирма по изготовлению музыкальных инструментов «Братья Плахт» работала в Будапеште с 1816 по 1900 гг. На выставке в Будапеште в 1896 г. музыкальные инструменты этой фирмы получили всеобщее признание.

¹⁰⁸ «Новый пештский журнал» писал 8 ноября 1890 г.: «Филармонический оркестр открыл в этом году серию своих выступлений праздничным концертом в честь человека, который как бы воплощает в себе всю историю венгерской музыки за последние полвека, в честь Ференца Эркеля, которому сегодня исполняется 80 лет. По этой причине в первом отделении программы исполнялись отрывки из опер знаменитого мастера... Вначале прозвучала порывистая увертюра к „Марии Батори“, которой дирижировал сам композитор, встреченный бурными аплодисментами. Затем последовал... квартет солистов в сопровождении хора из „Дьердя Дожи“, а также романтический эпизод „Песня поэта“ из этой же оперы, который произвел на слушателей глубокое впечатление своей выразительной музыкальной характеристикой, переходящей в некоторых местах в удивительную музыкальную живопись. Искренней и тонкой интерпретацией восхитила всех госпожа Бартолуччи, своим прекрасным мягким голосом исполнила она песни. В концерте прозвучали еще две сцены из вышеупомянутой оперы: заключительная сцена I акта, в которой участвовали госпожа Роттер и господа Броулик и Сендрей с хором, и романтическая сцена прощания Розы, которая позволила госпоже Надай еще раз продемонстрировать тонкость исполнения и блестящее владение своим нежным сопрано. После глубоко прочувствованного романса из „Безымянных героев“ был исполнен самый интересный номер программы: первая часть моцартовского концерта ре минор, которую сыграл юбиляр. Под пальцами восьмидесятилетнего мастера переливались, как жемчуг, рулады

и пассажи. По-видимому, возраст смог лишить его только бурной юношеской силы, но он не смог отнять у него высокого артистического мастерства. Каденция же была блестящей импровизацией на темы оригинала. Приветствуемый бурей аплодисментов Ференц Эркель был вынужден снова и снова появляться перед благодарной публикой, пока наконец это проявление любви и уважения, несмотря на явную усталость, не вынудило его еще раз сесть за рояль...».

В газете «Будапештер тагеблатт» говорилось: «Виртуозности свойственно пленять и ослеплять, этим искусством Эркель никогда не обладал. Его жизнь была всегда полна стремлений и заслуженного успеха, которого он всегда честно добивался. И хотя Эркель был интересным собеседником, он не обладал тем шармом, какой был присущ Ференцу Листу. Напротив, он всегда подсмеивался над чрезмерным преклонением перед теми, кто 50 лет назад носил длинные волосы и чуть выше среднего играл на фортепиано. Сам он никогда не жаждал такого преклонения! Для него, знаменитого композитора и незаурядного человека с красивой внешностью... было бы очень легко устроить такой дешевый спектакль, как это делал, например, Эдуард Ременьи... Но Эркель был лишен всего показного, свойственного некоторым виртуозам... Его отношение с членами оперной труппы можно было бы назвать отеческим. За редким исключением, все они выросли на его глазах, он помогал им в развитии их способностей и с живым интересом следил за расцветом их творчества. Юные дебютанты... всегда находили у него поддержку, получали рекомендательные письма в те театры, где им предоставлялась возможность проявить свой талант. Но не всегда ему за эту помощь отвечали благодарностью... И сегодня еще он способен веселиться в кругу друзей и с юмором рассказывать о том времени, когда в Венгрии не было еще директоров театров. Как всем старым людям, и ему „старое“ время кажется „хорошим“, когда он учился в доме своих родителей... играть на фортепиано и позже, когда он переехал в Будапешт и взял с собой... рояль. Рассказывают, что в пути эта семейная реликвия оправдала то внимание, с которым он к ней относился. Остановившаяся на ночлег в постоялых дворах, он встретился с разными подозрительными людьми, которые однажды забрались на подводу, где кроме рояля были еще и чемоданы с его одеждой. В темноте грабители задели рояль, и когда от удара загудели струны, суеверные вору бросили все вещи и убежали. Это был тот самый рояль, на котором начинали заниматься музыкой сыновья Эркеля.

Как для Эркеля музыка была основой его жизни, так и на горьестве в честь юбиляра главным была музыка».

¹⁰⁹ Едён Михалович (1842—1929) — был композитором вагнеровского направления. Более 30 лет занимал пост директора Музыкальной академии, участвовал в музыкальном воспитании Бели Бартока, Золтана Кодая, Эрнё Донаньи и Лео Вайнера. Его оперы и другие музыкальные произведения особого успеха не имели.

¹¹⁰ Бенцо Сабольчи (1899—1975) — венгерский музыковед, ученик Кодая. Окончил Музыкальную академию и был членом Венгерской академии наук. Его работы по общей истории венгерской музыки имеют большое значение (см. указатель литературы).

¹¹¹ Йозеф Уйфалуши (род. 1920 г.) — музыковед, член Академии наук, профессор Музыкальной академии. Изучая наследие Эркеля, вскрыл взаимосвязь между творчеством композитора

и социальными и политическими событиями его времени (см. указатель литературы).

¹¹² Гайдуки играли большую роль в крестьянских восстаниях и антифеодальных войнах, а также вели вооруженную борьбу против турецких завоевателей. В начале XVII века более 30 000 гайдуков были поселены за Тиссу и получили некоторые привилегии. В венгерском фольклоре имеются многочисленные солдатские и пастушеские песни в танцевальных ритмах.

¹¹³ Название куруцы (по-венгерски *kuruc*) происходит от латинского *cruis* (крест) и восходит ко временам крестьянского восстания под предводительством Дьердя Дожи. Куруцами называли себя солдаты крестьянской войны 1514 г. В память этой революционной традиции куруцами называли себя восставшие под руководством Тёкёйи (конец XVII века) и солдаты венгерского освободительного движения под руководством Ракоци (1703—1711), боровшиеся против династии Габсбургов. Они выступали также против императорских солдат, которые назывались лабанцами. Расцвет музыки куруцев относится к концу XVII — началу XVIII веков. На музыку куруцев отчасти оказала влияние музыка придворного танца палоташ, отчасти славянская коломыйка. Их любимым инструментом был тарогато (род свирели). После разгрома освободительной борьбы тарогато повсюду сжигали. Очень многие мелодии куруцев вошли в венгерский фольклор, а лучшие из них вошли в западноевропейскую музыку, например, мелодия Ракоци, которую обрабатывали Эркель, Бихари, Лист и Берлиоз.

¹¹⁴ Адам Палоци Хорват (1760—1820) — поэт и крупнейший собиратель венгерских народных песен XIX века. Его сборник, включающий 450 песен, является самым большим собранием венгерского фольклора.

¹¹⁵ Карой Терн (1817—1886) — венгерский композитор, с 1841 по 1864 гг. был наряду с Эркелем вторым капельмейстером пештского Национального театра. Его оперы и водевили имели большой успех.

¹¹⁶ Лео Керн — крупный купец и музыкант-любитель, в 1854 г. в Пеште была поставлена его опера «Бенвенуто Челлини».

¹¹⁷ Густав Фай (1824—1866) — талантливый композитор. Получил образование в Италии, был связан с Верди.

¹¹⁸ Карой Гольдмарк (1850—1915) — венгерский композитор, представитель эклектического стиля, жил в Вене. Его произведения были удачной компиляцией различных элементов французских и итальянских опер XIX века и опер Вагнера, к которым он добавлял некоторые элементы венгерского фольклора. Самой известной его оперой была «Царица Савская».

¹¹⁹ Ференц Шароши (Шауэр) (1855—1913) — венгерский композитор, после открытия Будапештской национальной оперы стал дирижером театра.

¹²⁰ Шандор Берта (1843—1912) — венгерский композитор, ученик Мошоньи. Жил в Лейпциге и Париже, где писал серьезные статьи о венгерской музыке в различные специальные журналы.

¹²¹ Енё Хубай (1858—1937) — сын Кароя Хубая (см. 83), был выдающимся венгерским скрипачом и композитором, написал много музыкальных произведений. Учился у Йозефа Йохима (см. 91), его поддерживали Фолькман и Лист. Был преемником Вьётана в Брюссельской консерватории. С 1886 г. преподавал в Будапештской

музыкальной академии, с 1917 по 1934 гг. был директором Музыкальной академии.

¹²² Дежё Легань (род. 1916) — музыковед, доцент, неустойчивый исследователь истории венгерской музыки (см. указатель литературы).

¹²³ Эрвин Майор (1901—1967) — музыковед, сотрудник нескольких музыкальных журналов. Был доцентом в Национальной музыкальной школе, позже в Институте музыки (см. указатель литературы).

¹²⁴ Ференц Бониш (род. 1932) — музыковед, работает в Архиве Бартока Венгерской академии наук (см. указатель литературы).

¹²⁵ Иштван Лакатош (род. 1895 г.) — венгерский музыковед из Трансильвании (см. указатель литературы).

¹²⁶ Петер Варнаи (род. 1922) — музыковед и исследователь творчества Верди (см. указатель литературы).

ЛИТЕРАТУРА

Ábrányi K. Eletemből [Из моей жизни и моих воспоминаний*]. Budapest, 1897.

Ábrányi K. Erkel Ferenc élete és működése [Жизнь и творчество Ференца Эркеля]. Budapest, 1895.

Ábrányi K. Az Országos Magyar Daláregyezőlet negyedszázados története [25-летняя история Всевенгерского певческого союза]. Budapest, 1892.

Barna I. Erkel Ferenc első operái az egykori sajtó tükrében [Первые оперы Ференца Эркеля в зеркале современной прессы]. Zenetudományi Tanulmányok, II, 1954.

Barna I. Erkel nagy művei és a kritika [Крупные произведения Эркеля и критика]. Zenetudományi Tanulmányok, IV, 1955.

Bauer A. Erkel Ferenc «Névtelen hősök» c. opera [Опера Ференца Эркеля «Безымянные герои»]. Zeneközlöny, XII, 1910.

Bónis F. Adalék Erkel műveinek bibliográfiájához [Дополнения к библиографии произведений Эркеля]. Muzsika, V, 1960.

Bónis F. Erkel Ferenc [Ференц Эркель]. Budapest, 1953—54.

Bónis F. Erkel Ferenc [Ференц Эркель]. — In: Zenei Lexikon. Budapest, 1965.

Bónis F. Erkel Ferenc a Bánk bánról [Ференц Эркель о «Бане Банке»]. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Budapest, 1968.

Bónis F. Erkel Ferenc vaskorona rendje [Орден Железной Короны, полученный Эркелем]. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Budapest, 1973.

Bónis F. Erkel «Hunyadi László» — jának meghiúsult előadási kísérlete a bécsi Udvari Operában [Неудачная попытка постановки оперы Эркеля «Ласло Хуньяди»]. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Budapest, 1969.

Bónis F., Landon C. Erkel, Mosonyi és J. J. Abert [Эркель, Мошоньи и И. И. Аберт]. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Budapest, 1973.

Bónis F. Erkel és a népzene [Эркель и народная музыка]. Magyar Zene, VI, 1965, N 4.

Bónis F. Gustav Mahler négy levele Erkel Ferenchez [Четыре письма Густава Малера к Эркелю]. Magyar Zene, I, 1960, N 3.

Bónis F. Hogyan lest Erkel Ferenc a Pesti Magyar Színház karmestere? [Как Ференц Эркель стал капельмейстером Пештского венгерского театра]. Magyar Zene, III, 1962, N 9.

Bónis F. Mosonyi Mihály [Михай Мошоньи]. Budapest, 1960.

Cosma V., Lakatos I. Erkel Ferenc élete és munkása, mint összekötő kapocs a magyar és román zenekultúra között [Жизнь и творчество Ференца Эркеля как связующее звено между венгерской и румынской музыкой]. Zenetudományi Tanulmányok, II, 1954.

Csuka B. Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában [90 лет на службе венгерской музыки]. Сборник памяти Филармонического общества. Budapest, 1943.

Demény D. Erkel Ferenc jelentősége [Значение Ференца Эркеля]. Zeneközlöny, XII, 1910.

* Для удобства пользования данным списком литературы в скобках приводятся русские переводы венгерских названий.

Déryné naplója [Дневник госпожи Дери]. Budapest, 1952.

Erkel Ferencz Emlékkönyv születésének századik évfordulójára... [Юбилейный сборник по случаю 100-летия Ференца Эркеля]. Budapest, 1910.

Falvy Z. Adalék Erkel Magyar Cantate c. művéhez [Комментарий к произведению Эркеля «Венгерская кантата»]. Uj Zenei Szemle, 1954.

Falvy Z. A Himnusz kézírata [Рукопись гимна]. Muzsika, 1960.

A ... Filharmóniai Társaság jubiláris emlékkönyve [Юбилейный сборник ... Филармонического общества]. Budapest, 1853—1928.

Isoz K. Doppler Ferenc levelei Erkelhez [Письма Ференца Доплера к Эркелю]. Zeneközlöny, 1910—11.

Isoz K. Egressy Béni első dalmű-szövegkönyvéről [Первое оперное либретто Беньямина Эгреши]. Zeneközlöny, 1911, N 8, 10.

Isoz K. Erkel Ferenc [Ференц Эркель]. Budapesti Szemle, 1910.

Isoz K. Erkel Ferenc [Ференц Эркель]. — In: Zenei Lexikon. Budapest, 1935.

Isoz K. A Filharmóniai Társulat hetvenöt éve [75 лет Филармоническому обществу]. Budapest, 1928.

Isoz K. Kísérletek Erkel Hunyadi László — jának párizsi színrehozatalára [Попытки поставить оперу Эркеля «Ласло Хуньяди» в Париже]. Muzsika, 1929.

Isoz K. A Pest-Budai Hangászegyesület ét nyilvános hangversenyei 1836—1851 [Музыкальное общество в Пешт-Буде и его публичные концерты 1836—1851 гг.]. Tanulmányok Budapest múltjából, III, 1934.

Kemény L. Az Erkel család pozsonyi származása... [Город Пресбург — родина семьи Эркель]. Komárom, 1933.

Kodály Z. Magyarság a zenében [Венгерское начало в музыке]. — In: Mi a magyar? Hrsg. Gy. Szekfü. Budapest, 1940.

Kodály Z. A zene mindenkié [Музыка для каждого]. Budapest, 1954.

Krizsán L. Erkel Ferenc és Pest Megye [Ференц Эркель и комитат Пешт]. Budapest, 1960.

Lakatos I. Brassai Sámuel és a muzsika [Шамуэль Брашай и музыка]. Kolozsvár, 1942.

Lakatos I. Erkel dokumentumok Romániából [Документы из Румынии об Эркеле]. Magyar Zene, 1961, N 2.

Lakatos I. Erkel Magyar Cantatája [«Венгерская кантата» Эркеля]. Uj Zenei Szemle, 1954.

Legány D. Erkel Ferenc művei és korabeli történetük [Произведения Ференца Эркеля и их история]. Диссертация. Budapest, 1975.

Legány D. Erkel és Liszt zeneakadémiája [Музыкальная академия Эркеля и Листа]. 1875—76. Magyar Zenei Történelmi Tanulmányok, 1969.

Legány D. Erkel és Liszt zeneakadémiája [Музыкальная академия Эркеля и Листа]. Magyar Zenei Történelmi Tanulmányok, 1973.

Legány D. A magyar zene krónikája [Хроника венгерской музыки]. Budapest, 1952.

Legány D. A Zeneakadémia születése [Основание Музыкальной академии]. Magyar Zenei Történelmi Tanulmányok, 1968.

Losonczi A. 1960 — Erkel év [1960 — год Эркеля]. Muzsika, 1960, N 2.

Losonczy A. A két Bánk bán [Два «Бана Банка»] Zenetudományi Tanulmányok, IV, 1961.

A magyar muzsika könyve [Книга венгерской музыки] Budapest, 1936.

Major E. Erkel Ferenc műveinek jegyzéke — bibliográfiai kísérlet [Список трудов Ференца Эркеля — библиографический опыт] Zenei Szemle, 1947, № 2.

Major E. Erkel Ferenc műveinek jegyzéke — második bibliográfiai kísérlet [Список трудов Ференца Эркеля — второй библиографический опыт]. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok, 1968.

Major E. Fejezetek a magyar zene történetéből [Глава из истории венгерской музыки]. Budapest, 1967

Maróthy J. Erkel Ferenc opera — dramaturgiája [Оперная драматургия Ференца Эркеля] Zenetudományi Tanulmányok, II, 1954

Maróthy J. Erkel útja a «hösi-lirati» operától a kritikai realizmus népi ágáig [Путь Эркеля от героико-лирической оперы к реализму]. Magyar Zene, 1960, № 11; Zenetudományi Tanulmányok IX, 1961. См. также в сб.: Музыка Венгрии. М. 1968, с. 111—128.

Maróthy J. A nacionalizmus és a magyar zenetörténet [Национализм и история венгерской музыки]. Magyar Zene, 1962, № 2.

Mészáros — d'Isoz. A Filharmóniai Társaság múltja és jelene [Прошлое и настоящее Филармонического общества], 1903.

Molnar A. A zenéről [О музыке]. Budapest, 1963.

Mosonyi M. Erkel Ferenc Bánk bánja [«Банк Банк» Ференца Эркеля]. Zenészeti Lapok, 1861.

Németh A. Erkel Ferenc [Ференц Эркель]. Budapest, 1967.

Németh A. Erkel Ferenc életének krónikája [Хроника жизни Ференца Эркеля]. Budapest, 1973.

Németh A. Nikisch Artur [Артур Никиш]. Muzsika, VII, 1968.

Németh A. Richter János emlékezete [Воспоминания о Яноше Рихтере]. Muzsika, II, 1967

A Nemzeti Szinbáz [Национальный театр]. Budapest, 1965.

Operaház (a hetvenöt éves Magyar Állami Operaház) [Оперный театр (75 лет Венгерскому государственному оперному театру)]. Budapest, 1959

Operaház, a Magyar Állami Operaház évkönyvei [Оперный театр Ежегодники Венгерского государственного оперного театра]

Pándi M. Erkel Ferenc, az előadóművész — a Honművész tükrében [Ференц Эркель-исполнитель — в зеркале журнала «Хонмювес»] Magyar Zenetörténeti Tanulmányok, 1968.

Pándi M. Száz esztendő magyar zenekritikája [100 лет венгерской музыкальной критики]. Budapest, 1967

Péterfy J. Zenekritikák [Музыкальные рецензии] Budapest, 1931.

Pukánszky-Kádár J. A Nemzeti Színház százéves története [100-летняя история Национального театра] Budapest, 1938

Pukánszky-Kádár J. A pesti és budai németszínézet története [История немецкого драматического искусства в Пеште и Буда] Budapest, 1923.

Scherer F. Erkel Ferenc [Ференц Эркель] Gyula, 1944

Sebestyén E. Magyar operajátszás Budapesten 1793—1937 [Венгерские оперные спектакли в Будапеште 1793—1937] Budapest, 1937

Somjai L. Az Erkel Kéziratok problémái [Проблемы рукописей Эркеля]. Zenetudományi Tanulmányok, IX, 1961

Somjai L. Erkel «zeneszerzői műhely» [Композиторская «мастерская» Эркеля]. *Muzsika*, 1960, № 11.

Somjai L. A Himnusz ösbemutatójának szólamanyaga [Первые исполнители гимна]. *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok*, 1968.

Somogyi V. Erkel Szózata [«Призыв» Эркеля]. *Uj Zenei Szemle*, 1953.

Szabolcsi B. A magyar zenei romantika eszmevilága [Идейное содержание венгерской романтической музыки]. *Budapesti Szemle*, 1933.

Szabolcsi B. A magyar zenetörténet kézikönyve [Справочник по истории венгерской музыки] Budapest, 1947.

Szabolcsi B. A XIX. század magyar romantikus zenéje [Венгерская романтическая музыка XIX века]. Budapest, 1951.

Szelényi I. A magyar zene története [История венгерской музыки]. Budapest, 1959.

Szerdahelyi I. Erkel Ferenc [Ференц Эркель]. Gyula, 1960

Ujfalussy J. Erkel Ferenc és szövegkönyvei [Ференц Эркель и его либретто]. *Zenetudományi Tanulmányok*, IX, 1961.

Ujfalussy J. Erkel műveinek sorsa [Судьба произведений Эркеля] MTA I. Osztály Közlönye, XVII, 1961

Ujfalussy J. A Hunyadi László és irodalmi előzményei [Опера «Ласло Хуньяди» и ее литературные предшественники] *Zenetudományi Tanulmányok*, II, 1954.

Valkó A. Levéltári adatok Erkel temetéséről és emlékének megőrkítéséről [Архивные данные о погребении Эркеля и увековечении его памяти] *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok*, 1968.

Valkó A. Szemelvények a Fővárosi Levéltár Erkel – Liszt leveleiből [Избранные письма Эркеля и Листа из архива столицы] *Magyar Zene*, 1961, № 7–8; 1962, № 1.

Várnai P. Adalékok a XIX. századi magyar operajatszias történetéhez [Сборник статей по истории венгерской оперы XIX века] *Zenetudományi Tanulmányok*, IX, 1961.

Várnai P. Kőri Kőrdal.. [Мужской хор в честь торжества по поводу открытия...]. *Uj Zenei Szemle*, 1953, № 7–8

Várnai P. Mátray Gábor [Габор Матран] Budapest, 1954 55 *Zenetudományi Tanulmányok*, II, IV.

Vécsey J. Erkel-ev, Erkel-problémák [Год Эркеля, проблемы Эркеля]. *Muzsika*, 1960, № 10.

Verő G. A Népszínház.. [Народный театр...] Budapest, 1925

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Предисловие	3
ДЕТСТВО ЭРКЕЛЯ И НАЧАЛО ЕГО ТВОРЧЕСТВА	7
КЛАУЗЕНБУРГ — ГРОСВАРДЕЙН — ПЕШТ. ЭРКЕЛЬ-ПИА- НИСТ. ПЕРВЫЕ УСПЕХИ. 1823—1834	14
ОПЕРНЫЙ ДИРИЖЕР. 1835—1840	19
ПЕРВЫЕ ОПЕРЫ ЭРКЕЛЯ. 1840—1845	30
ГОДЫ МОЛЧАНИЯ. 1845—1860	51
ОПЕРЫ «БАН БАНК» И «ШАРОЛТА». 1861—1862	64
ПОД ОГНЕМ КРИТИКИ. «ДЬЕРДЬ ДОЖА». «ДЬЕРДЬ БРАН- КОВИЧ». 1863—1875	81
ПОСЛЕДНИЕ ОПЕРЫ: «БЕЗЫМЯННЫЕ ГЕРОИ» И «КОРОЛЬ ШТЕФАН». 1875—1885	103
ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ. 1886—1893	116
Некоторые особенности в развитии венгерской оперы	126
Перечень произведений Эркеля	133
Комментарии	139
Литература	153

**Амаде Немец
ФЕРЕНЦ ЭРКЕЛЬ**

Жизнь и творчество

Редактор В. С. Буренко

Художник Л. Б. Козин

Худож. редактор Р. С. Волховер

Техн. редактор О. Е. Ларионова

Корректоры М. С. Зимина, Т. В. Львова

ИБ № 2781

Сдано в набор 18.06.80 Подписано к печати 13.10.80 Формат 84×108^{1/32}
Бумага типографская № 1 Печать высокая Усл. печ. л. 8,4 + 1,26 вкл.
Уч. изд. л. 8,64 + 0,87 вкл. Тираж 20 000 экз. Изд. № 2381. Заказ 686
Цена 85 к

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9

Ленинградская типография № 2 головное предприятие
ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского
объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой
Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29.

Немет А.

Ференц Эркель: Жизнь и творчество. Пер. с
Н 501 нем.— Л.: Музыка, 1980.— 160 с., ил.

ИСБН

В книге рассказывается о жизни и деятельности классика венгерской музыки, создателя национальной оперы Ф. Эркеля (1810—1893). Автор настоящей монографии — известный музыкальный деятель ВНР, оперный дирижер, музыкальный писатель, исследователь творчества Эркеля, повествует о трудах и днях композитора, используя подлинные документы (переписку, выдержки из прессы и т.п.). Книга адресована широким кругам читателей.

4905000000

Н $\frac{90105-702}{026(01)-80}$ 585—80

78 И

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ИЗДАТЕЛЬСТВА
«МУЗЫКА»

*выпускает в 1981 году следующие книги
по музыке:*

Агафонников Н. Симфоническая партитура
Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке
Берлиоз Г. Избранные письма. (Книга 1)
Гриндэ Н. История норвежской музыки
Должанский А. Симфонические произведения
Чайковского
Карклинь Л. Латышская симфоническая музыка
Крунтяева Т. Итальянская комическая опера