

78  
В-312

ДЖУЗЕППЕ  
ВЕРДИ



ИЗБРАННЫЕ  
ПИСЬМА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКВА 1959



**Дж. Верди в период сочинения «Набукко»**

*Составление, перевод,  
вступительная статья  
и примечания*  
А. Д. БУШЕН

## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Переписка Джузеппе Верди, охватывающая широкий круг адресатов (либреттисты и издатели, артисты-исполнители и дирижеры, директора театров и театральные антрепренеры, музыканты и общественные деятели, друзья и знакомые), занимает период от 1843 до 1901 года, то есть всю вторую половину XIX века. Вердиевское обширное эпистолярное наследие, над выявлением которого неустанно и тщательно работают видные итальянские музыковеды, опубликовано в настоящее время в Италии в большей своей части и сохранилось, по-видимому, без существенных пробелов, хотя ряд писем композитора и был уничтожен. (Так, например, Эммануэлем Муццо, учеником и ближайшим другом Верди, были уничтожены все адресованные к нему интереснейшие письма маэстро. Не обнаружено также — и, по всей вероятности, уничтожено неизвестным лицом — большинство писем Верди, написанных знаменитому дирижеру Анджело Мариани.)

Полувекковая, необыкновенно содержательная и разнообразная переписка Дж. Верди является весьма ценным документом для пытливого исследователя и представляет собой огромный материал, правдиво обрисовывающий картину музыкально-общественной жизни Италии и итальянского музыкального театра в период, когда итальянская опера, ставшая музыкальной драмой, завоевывает популярность во всех европейских странах.

Предлагаемое советским читателям собрание «Избранные письма Верди» (часть этих писем появляется в переводе впервые) не претендует на полное воспроизведение объемистой вердиевской переписки, затрагивающей множество вопросов музыкального и политического характера, вопросов личных и бытовых.

Для данной публикации были отобраны — как наиболее значительные (само собой разумеется, в количестве, ограниченном имеющимися материалами) — те письма, которые ярко характеризуют Верди как музыканта-драматурга и создают подчас исчерпывающее представление о его творчески-практической работе в области музыкального театра. Задуманное на определенной основе (Верди как композитор-драматург) собрание «Избранных писем» составлено, таким образом, путем подбора целого ряда опубликованных в Италии в разное время эпистолярных материалов, напечатанных как в виде собраний писем к тому или иному адресату, так и в виде отдельных писем или даже фрагментов из писем, рассеянных в тех или иных периодических изданиях. Все эти письма, заимствованные из разных источников, расположены в хронологической последовательности.

Переписка Верди, вошедшая в сборник «Избранные письма», снабжена примечаниями. Примечания имеют целью разъяснить то, что читателю может быть неизвестно или не совсем понятно, а также способствовать дорисовке и дополнению картины эпохи и среды, в которых протекает «действие» вердиевских писем.

При составлении примечаний в основу работы над ними положена определенная установка, а именно: наиболее полно обрисовать то, на чем Верди в своих письмах останавливается сам, то есть то, что касается композитора прямо и непосредственно. Так, особенно подробно налагаются те события, которые близко затрагивают самого Верди, и наиболее тщательно характеризуются те люди, которые в том или ином случае были связаны с композитором, общались с ним, принимали активное участие в его творческой судьбе, играли в его жизни и деятельности ту или иную более или менее заметную роль.

Исходя из этой принятой установки, фигурам не столь значительным по своему удельному весу, но участвовавшим в исполнении вердиевских опер (певцы, певицы, оперные дирижеры), уделено подчас больше внимания, нежели, например, самым выдающимся композиторам, современникам Верди, музыкантам, роль которых в истории музыки чрезвычайно велика, но которые не имеют непосредственного отношения к жизни и деятельности итальянского маэстро. (Об упоминаемых в письмах знаменитых композиторах, французских и немецких, даны в большинстве случаев только кратчайшие справки.)

В силу той же принятой и положенной в основу работы над примечаниями установки наибольшее внимание уделено и родной

стране композитора Верди — всему тому, что касается истории, искусства, культуры, жизни и быта Италии во второй половине XIX века.

• • •

При составлении настоящего собрания писем Верди были использованы следующие итальянские источники:

1. A. Luzio. Studi e Bozzetti di Storia Letteraria e Politica. Milano, 1910.

2. A. Pascolato. Lettere di G. Verdi ad A. Somma. Citta di Castello, 1901.

3. A. Luzio e G. Cesari. I Copialettere di Giuseppe Verdi. Milano, 1913.

4. J. Prodhomme. Lettres inédites de G. Verdi à Léon Escudier. Rivista Musicale Italiana, 1928.

5. Lettres inédites de G. Verdi à C. Du Locle. Revue Musicale, Paris, 1929.

6. A. Alberti. Carteggio di Giuseppe Verdi con Opprandino Arrivabene. Verona, 1931.

7. Carlo Gatti. Verdi. Milano, 1931.

8. G. C. Varesi. Lettere inedite di Giuseppe Verdi a Felice Varesi. Nuova Antologia, Roma, 1932.

9. A. Luzio. Carteggi verdiani, vol. I e II. Roma, 1935.

---

## ВЕРДИ И ЕГО ПЕРЕПИСКА

Письма Верди — сдержанные, точные, предельно ясные, по существу лаконичные, почти всегда по-деловому изложенные и, вместе с тем, по стилю овоему остро характерные — необыкновенно красноречивое, увлекательное и исчерпывающее свидетельство того, как и в каких условиях протекала творческая жизнь композитора.

Верди мог бы сказать, подобно Бальзаку: «События в моей жизни — это мои произведения». И это, действительно, так. Мы не найдем в письмах композитора ни многословных душевных излияний, ни длинных рассуждений на те или иные отвлеченные темы, не найдем описания мелких происшествий повседневности, из которых во многом состоит человеческая жизнь и о которых почти каждый склонен говорить и сообщать — что, впрочем, естественно и вполне понятно — с некоторым эмоциональным преувеличением. У Верди этого нет. Происшествия в его жизни — это его произведения. Искусство для него — форма жизни, и даже больше: оно — сама жизнь, переплавляемая им в музыкальную форму. И в эту форму входит все: любовь к родной земле и любовь к людям, горькое обещание и гибель лучших, победы и поражения, и столкновение страстей, и сила зла, и тайна смерти. Верди переживает жизнь в музыке. Жизненная необходимость, а не стремление разрешать те или иные эстетические задачи рождает в нем потребность того или иного либретто. И не удивительно, что из этого в данный момент необходимого либретто рождается музыка, — захватывающая, правдивая, подчас потрясающая, как сама жизнь. Верди неутомим: он пишет музыку самоотверженно, увлеченно, иногда лихорадочно, пишет в поте лица, просиживая иной раз за письменным столом

с четырех утра до шести вечера, пишет, схваченный за горло сроками договоров, связанный количеством заказов, пишет на то или иное либретто, в зависимости от состава труппы, законтракованной тем или иным театром. Композитор трудится вдохновенно и разумно, трудится упорно и неуклонно. Он выражает чувства прямолинейно и бесстрашно, он прорезает новые борозды на ниве оперной драматургии, он прорубает просеки в волшебном лесу застывших, но нарядных и милых театральной публике условных положений и условных чувств. Это — труд огромный, и Верди, первому из итальянских композиторов, он выпал на долю в форме столь требовательно захватывающей. Труду отдана вся жизнь композитора, отдана безраздельно и без отдыха. Без отдыха потому, что, когда пройдут первые годы его деятельности, годы, по его словам, «каторжных работ», и он сможет позволить себе ослаблять хоть на время творческое напряжение, то состояние отдыха будет для композитора не чем иным, как только одной из сторон все той же творческой деятельности, будет временной передышкой для организма, периодически опустошаемого гигантским творческим напряжением, будет моментом накапливания сил и подготовкой к творческому напряжению — новому. И так будет всю жизнь. До глубокой старости. До самой смерти. Потому, что жизнь для Верди — деятельность в музыке. Деятельность вполне реальная и легко определяемая: сочинение музыки.

Вот об этом и говорят письма Верди. Об его неиссякаемой творческой деятельности. И говорят просто, строго и немногословно. Читая эти письма, понимаешь, что Верди не бросает слов на ветер. Понимаешь, что он уважает слово и знает ему цену. С самого начала своей творческой жизни он имеет дело со словом как с одним из компонентов творчества. Слово и музыка, слово в музыке, взаимодействие и взаимопроникновение музыки и слова — вот чему посвящена вся его жизнь, вся его долгая, до краев насыщенная творчеством жизнь музыканта-драматурга — первого среди композиторов Италии, практически разрешившего повсеместно навревший к 50-м годам прошлого столетия вопрос о музыкальной драме.

## II

Громя известность Джузеппе Верди, начавшаяся внезапно 9 марта 1842 года со спектакля «Навуходоносор» («Набукко») в миланском театре Ла-Скала, известность, открывшая перед компо-

зитором сцены всех лучших театров Италии, заставила Верди сразу же с головой уйти в кипучую деятельность любимого публикой итальянского маэстро.

Меньше чем через год после «Набукко», сразу после премьеры «Ломбардцев» (11 февраля 1843 года), Верди втянут в непрерывный и пестрый хоровод проносащихся мимо оперных сюжетов и оперных певцов-солистов, директоров театров и полицейских цензоров, музыкальных издателей и импресарио. Он приглашен писать для театров Ла-Фениче в Венеции, Сан-Карло в Неаполе, Арджентина в Риме, Ла-Пергола во Флоренции и опять Ла-Скала в Милане.

Композитор ищет либретто и ищет либреттистов. Его привлекают сюжеты значительные и глубоко содержательные: исторические события и связанные с ними человеческие судьбы. «Кола ди Ренци», «Король Лир», «Буря» и «Макбет»; «Корсар», «Гамлет» и «Двое Фоскари»; «Эрнани», «Кромвель», «Аллан Камерон», «Кани»; «Король веселится», «Марион Делорм», «Рюк Блаз», «Киня»; «Федра», «Аттила», «Инес де Кастро», «Альзира», «Лоренцино деи Медичи», «Орлеанская Дева»... Шекспир, Гюго, Байрон, Вернер, Вольтер, Шиллер, Эврипид—Расин, Дюма...

Вот то, что волнует воображение Верди на самых первых порах его лихорадочной творческой деятельности. Одни сюжеты отпадут — другие будут положены на музыку. Одни — захватили композитора непосредственно, другие — предложены ему импресарио, предложены ему либреттистами. Либреттистов у него на первых порах трое; все трое работают на композитора почти одновременно: Солера, Пиаве, Каммарано. Некоторые сценарии композитор пишет сам: сценарии «Эрнани», «Аттилы», «Макбета». Он еле успевает справиться с работой. В 1844 году у него две новых оперы: в марте «Эрнани» в Венеции, в ноябре «Двое Фоскари» в Риме. В 1845 — опять две: «Джованна д'Арко» в Милане в Ла-Скала и «Альзира» в Неаполе в Сан-Карло. А через семь месяцев — «Аттила» в Венеции. Тем временем «Эрнани» идет сразу в двадцати театрах Италии. И не только Италии. Опера переходит за Альпы. Доинцетти хочет поставить «Эрнани» в Вене. С таким же предложением обращаются к издателям Верди директора театров в Париже и Лондоне. Проходит по театрам Италии и «Джованна д'Арко», и нет в стране такого, даже самого маленького театрлика, где бы не ставили «Набукко» и «Ломбардцев». «Аттила» в Венеции производит фурор. Его ставят во Флоренции. Фурор — еще больший. Весь город перебивал в театре. Оперу слушают широчай-

шие круги итальянской публики — оперу слушает итальянский народ. «Аттила» идет одновременно в Ферраре, Реджио, Ливорно, Ровиго, Виченце, Падуе, Триесте, Кремонне. В карнавальном сезоне пойдет по всем другим городам Италии.

С 1845 года за Верди начинают гоняться иностранные издатели и театральные предприниматели. Приезжает из Парижа в Милан издатель-француз Леон Эскюдье, редактор газеты «La France Musicale». Маэстро Верди уступает Эскюдье все права на свои оперы для Франции. Эскюдье уже занимается переводами «Ломбардцев», «Эрнани», «Набукко». Приезжает из Лондона для переговоров с Верди импресарио Лумлей, просит написать оперу для Театра Королевы. Предложения писать оперы приходят из разных городов Европы — из Мадрида, из Петербурга. Верди в Италии композитор самый модный — требования на него идут со всех сторон. Однако каждый из обращающихся к нему старается использовать растущую славу композитора в целях личной выгоды. Импресарио с жадностью набрасываются на громкую, подчас терпкую музыку молодого Верди. Импресарио расценивают эту музыку как влободневную, как итальянское «сегодня» — беспокойное, настойчивое «сегодня», от которого никуда не уйдешь. Так же, как от музыки Верди. Ставить ее надо. Ставить ее выгодно. Она имеет самый большой успех. Она обеспечивает самые большие сборы. Певцы — среди них по-прежнему господствует тип виртуоза, стремящегося поразить публику не только трудно достижимым вокальным мастерством, но иногда даже только необыкновенным качеством той или иной ноты — каким-нибудь басовым *ре*, или грудным *фа*, или светлым высоким *до* — певцы в большинстве случаев равнодушно относятся к музыке того или иного композитора. Певцы интересуются только выигрышной ролью. Роли в операх Верди довольно эффектные и на первый взгляд ничем особенным не отличаются от тех, что писались до него. Может быть, в них мало фраз, где можно показать виртуозный блеск, но это не так уж страшно. Композитор, несомненно, сможет вписывать каватинны для той или иной примадонны, для того или иного тенора или баса, сможет писать, сообразуясь с голосовыми средствами и пожеланиями знаменитых певцов. И на первых порах Верди, действительно, как будто бы делает уступки предъявляемым к нему требованиям. Он пишет каватинны для несносной Софи Лёве, правда, крепко поссорившись с этой примадонной, сначала ошеломленной тем, что она считает «неслыханной грубостью» композитора, а затем изво всех сил старающейся с ним помириться. И вовсе не потому, что она поняла его творческие намерения, а потому, что заблужд-

ной красавице импонирует неожиданно-прямолинейная резкость композитора, и потому, что слава его растет и расширяется сфера его воздействия, и он завоевывает одну за другой все большие и малые сцены Италии. Верди пишет вставные каватинны и для всеобщего баловня, Марно, и для любимца Россини, русского тенора Николая (Николо) Иванова. Россини щедро оплачивает молодому Верди его работу и любезно сообщает, что новая каватина, исполненная Ивановым, способствовала успеху оперы «Двое Фоскари». Однако для Верди подробность эта не играет никакой роли. Он не сочинитель кабалетт и каватин для единоличного пользования тех или иных прославленных виртуозов. Пусть пожинают лавры знаменитые певцы и певицы, мастерски создающие вокальные образы, зачастую пленительные в условности своих интонаций, образы, в которых замысловатые каденции изображают и любовную страсть, и ненависть, и боль страдающего сердца. Верди эти певцы не нужны. Что общего между теми, кто страдает и борется в реальных жизненных условиях, что общего между современными композитору людьми и нарядными героями, попадающими на сцене в условно-трагические положения? Композитору предстоит дело огромной важности, дело творческое и прогрессивное — и он это знает. Он знает, что перед ним стоят новые огромные задачи, и эти задачи — выражение в оперном искусстве нового мировоззрения, воплощение в оперном искусстве нового человека. Сначала его стремлений не замечают. Вернее, не понимают их значения. Никто не думает анализировать его успеха, никто не задумывается над особенностями его драматургии. Сам композитор — в водовороте заказов, разъездов, постановок, предложений. Пишутся новые оперы, идут повсюду уже написанные. Идут не только в Италии. В 46-м году в Париже идут «Эрнани», «Набукко», «Ломбардцы». Композитор чувствует себя усталым и больным, но он должен писать и писать будет. Будет писать для Флоренции и Лондона, для Парижа и Рима; будет писать «Макбета» и «Разбойников», и «Корсара», и «Битву при Леньяно».

О том новом, что он вносит в искусство, Верди на первых порах говорит только своим творчеством, своей необыкновенно сильной, ритмически чеканной музыкой. У него нет ни времени, ни возможности говорить об этом новым словами, нет времени объяснять, почему он пишет именно так, а не иначе, и почему так надо. Он ничего не декларирует, он только требует такого исполнения, которое сам считает обязательным. Он пишет оперы и вмешивается во все.

что с ними связано: вмешивается в создание либретто, вмешивается в постановку.

1847 год обещает быть особенно трудным. Директор парижской Большой Оперы Леон Пийе присылает Верди французское либретто. Омузыкалить его Верди отказывается. Он недостаточно хорошо знает чужой язык. Но он договаривается с Пийе: в Большой Опере в 47-м году пойдут на французском языке переработанные «Ломбардцы». Лондонский импресарио Лумлей ждет «Разбойников» для Театра Королевы. Вяиченцо Флауто, импресарио из Неаполя, напоминает, что в июне 47-го года исполнится срок сдачи оперы, написанной для Сан-Карло. Алессандро Ланари, импресарио театра Ла-Пергола, настаивает на том, чтобы Верди написал оперу специально для Флоренции. Тут же издатель Лукка требует от Верди обещанного байроновского «Корсара», к которому композитор охладел и писать которого не хочет. А там ждет обещанной оперы в Рим... И все эти работы надо выполнить, все эти оперы надо написать.

Среди очередных волнений, еще не зная, какие труппы певцов-исполнителей будут ему предоставлены, среди деляческих комбинаций импресарио, среди колебаний и сомнений относительно того, где, когда и какая опера понадобится первой, Верди принимается за «Макбета». Это — первая встреча с Шекспиром, встреча с сюжетом грандиозным и композитора захватившим, встреча с сюжетом, по-настоящему поразившим его творческое воображение. Верди уже написал для себя пересказ «Макбета». По-своему разделал трагедию по актам, по сценам. Разделил ее, руководствуясь своей наблюдательностью и острым чутьем драматурга. Разделил, исходя из ясных для него законов заложенного в самом существе музыки многообразия противопоставлений и нарастаний. И теперь он дал задание Пиаве написать либретто стихами...

И вот тут-то впервые в письмах звучит голос композитора-драматурга новой формации, тут-то он ясно и точно высказывает свои требования и пожелания. Впервые в Италии музыкант-композитор берет на себя ответственность за сюжет, за действие, за либретто, за сценическое оформление. Все письма, касающиеся «Макбета», исчерпывающе говорят об этом. Верди обсуждает подробности постановки—декорации, мизансцены, костюмы. Но самое главное, самое интересное — это его отношение к исполнителям. Ему для успеха не нужны виртуозы-самодержцы, ему не нужны прославленные певцы—соловьи и канарейки. Ему нужны одухотворенные артисты, который поймут и раскроют в исполнении его драма-

тургический замысел; артисты, которые вылепят и проведут в жизнь образы, им задуманные и музыкой очерченные; артисты, которые донесут эти музыкальные образы до сердца и сознания слушателей.

На роль Макбета выбран баритон Феличе Варези. Он отнюдь не виртуоз. Голос его лишен покоряющего физического обаяния. Варези иногда даже детонирует. Но у него художественно-осмысленная манера петь. Он музыкально одарен и хороший актер. Письма к Варези — интереснейшая музыкально-режиссерская экспозиция роли Макбета и вместе с тем выражение творческого credo композитора: «Опять и опять настойчиво советую тебе хорошенько изучить ситуацию и вдуматься в слова; музыка придет сама собой»\*. Так пишет Верди к Варези в 1847 году, и в этих словах налицо уже прямое указание на новые взаимоотношения, возникшие между музыкой и словом, на те взаимоотношения, в действительность которых композитор верил в течение всего своего творческого пути. Ибо разве не то же самое пишет он через 45 лет, в 1892 году, другому баритону, Виктору Морелю, исполнителю роли Фальстафа. «Изучайте, вдумывайтесь, сколько хотите, в стихи и слова либретто, но не слишком занимайтесь музыкой... если образ действующего лица хорошо схвачен, если выражение слова в пении точно, музыка получается естественно, рождается, так сказать, сама собой»\*\*.

О роли леди Макбет Верди высказывается не менее ярко и определено. Он не писал писем к первой исполнительнице роли леди — Марианне Барбьери-Нинни; сохранились только воспоминания певицы о том, как Верди необычно и замечательно проходил с нею роль и как мучил он Барбьери и Варези репетициями новой оперы. Но композитор писал об исполнении роли леди либреттисту Каммарано в ноябре 48-го года, когда «Макбет» ставился в Неаполе, и писал о роли леди точно и выразительно. Для роли леди ему не нужна красавица-примадонна — он хочет видеть леди уродливой и злой; для роли леди не нужен прекрасный, обаятельный голос, он хочет для леди голос резкий, приглушенный, мрачный. Он писал в письме к Каммарано и об игре актрисы, и о декламации, и об отдельных сценах и среди них о сцене сомнамбуллама...

Многое в макбетовских письмах Верди явно свидетельствует о том, что роли Макбета и леди подчинены уже новым художественным закономерностям в оперном искусстве, свидетельствует о том,

\* К Феличе Варези, 7 января 1847 г.

\*\* К Виктору Морелю, 31 октября 1892 г.

что написанные композитором музыкальные образы подчинены законам драматургии живой и по-новому действенной—законам драматургии музыкальной драмы.

Не случайно, конечно, Верди с такой заботливостью и тщательностью—до мельчайших подробностей—заялся «Макбетом», его исполнением и постановкой. Не случайно, имея позади уже девять поставленных опер, композитор именно о «Макбете» писал Каммарано: «...Это опера, которой я интересуюсь больше, чем остальными»\*. И не случайно, наконец, Верди посвятил «Макбета» Антонио Барецци, дорогому другу, бывшему ему «отцом и благодетелем», и в посвящении своем называл «Макбета» оперой, любимой им больше всех других\*\*.

Все это, конечно, не случайно, и необыкновенная увлеченность композитора «Макбетом» сразу же вскрывает одну из особенностей вердиевской драматургии, как драматургии передовой и характерной для 40—50-х годов прошлого столетия. Особенность эта—стремление композитора к омузыкаливанию сюжета глубокого и значительного, сюжета, где события носят характер обобщенный, сюжета, в котором имеются сильные страсти и яркие реалистические подробности, сюжета, разработанного драматургом-психологом, драматургом—знатоком человеческой души, в данном случае любимейшим Верди великим драматургом Уильямом Шекспиром.

Может быть, работая над «Макбетом», Верди впервые ясно и бесповоротно осознал две вещи: во-первых, свою силу как музыканта-драматурга и, во-вторых, необходимость нахождения или сочинения таких сюжетов для оперы, благодаря которым он сможет громко и до конца сказать все то, что является жизненной правдой, преломленной в музыкальной форме. Как бы там ни было, можно смело сказать, что выбор и преломление шекспировского «Макбета» в оперном либретто—первый действенный шаг композитора Джузеппе Верди на пути создания итальянской музыкальной драмы.

### III

Поиск сюжета и создание на его основе оперного либретто, поиск и воспитание певцов, которым предстоит создавать музыкальные образы в этих новых, положенных на музыку либретто, осмыс-

---

\* К Сальваторе Каммарано, 23 ноября 1848 г.

\*\* К Антонио Барецци, 25 марта 1848 г.

лениое сценическое оформление опер, ставших музыкальными драмами,— вот чему полностью посвящена жизнь композитора-драматурга Верди и что нашло в его обширной переписке почти исчерпывающее отражение.

Разрешению связанных с практически создаваемой музыкальной драмой задач и вопросов посвящены письма Верди к литераторам-либреттистам, к музыкальным издателям, к директорам театров и даже к дилетантам—любителям музыки, каким был, например, неаполитанский коммерсант Чезаре де Санктис. Сюжеты... сюжеты. Оперные либретто, отвечающие поставленным жизнью проблемам; оперные либретто, в которых возникали бы жизненные конфликты и противоречия; либретто, в которых игра состояний превратилась бы в игру страстей; либретто, в которых сила напряжения страстей порождала бы необходимость разрешения этих напряжений; оперные либретто, в которых напряжения страстей и их разрешения порождали бы музыкальное действие — стремительное и по-новому динамичное, вот какие либретто нужны композитору-драматургу, вот какие либретто он упорно ищет и находит в течение всей своей долгой, неутомимо творческой жизни.

Композитор требует для оперного либретто отличительных особенностей современной ему драмы словесной. Он требует контрастных сопоставлений, требует чередования гротеска и возвышенного, будничного и героического. Он настроен реалистически. Основной драмы для него должна быть правда—правда, питающаяся реальностью, питающаяся действительностью. Но она—эта правда—отнюдь не представляется Верди рабским подражанием жизни. Правда для него прежде всего в отборе, в том отборе, который он как будто бы парадоксально называет «сочинением действительности», сочинением, а не фотографированием. Он гениальным творческим прозрением понимает, что в точном фотографическом изображении нет преломления действительности, нет творческого акта, рождающего новое, рождающего произведение искусства. Он понимает, что реальным является тип, художником созданный, является живой человек, вятый в типических жизненных условиях. И он понимает, что изображению подлежит только самое существенное, единственно важное и типическое как в самих переживаниях, так и в полных переживаний ситуациях.

В большинстве случаев он находит сюжеты для своих опер сам. «Невозможно или почти невозможно,—говорит он,—чтобы кто-нибудь посторонний угадал, что я ищу...» И поясняет: «Я ищу сюжеты новые, значительные, разнообразные, прекрасные, смелые... смелые

до крайности...» \* «Луиза Миллер», «Стиффелио», «Риголетто», «Трубадур», «Травиата» — вот перечень этих новых, разнообразных, смелых до крайности сюжетов, омузыкаленных им за четыре года — с конца 1849 (декабрь) по начало 1853 (март).

Композитор прав, когда говорит: «Невозможно или почти невозможно, чтобы кто-нибудь посторонний угадал, что я ищу...» Даже Каммарано — талантливый и опытный художник-либреттист — не сразу понимает намерения Верди. Каммарано старается разработать либретто «Луизы Миллер» в духе зрелищно-исторической оперы и дать побольше места хору, потому что Верди прославился как мастер оживленных хоровых сцен... А композитору уже нужно другое. Ему нужны образы, звучащие образы, ярко очерченные, реалистически-характерные. «Мне хотелось бы ...чтобы фаворитка князя была дана в полном развитии ее характера, точно так, как она дана у Шиллера», — пишет Верди своему либреттисту и прибавляет: «Чем больше контраста будет между ней и Элоизой, тем лучше. И любовь Родольфа к Элоизе покажется, благодаря этому контрасту, еще прекраснее». И еще: композитор пишет о Вурме: «...если бы вы наделили характер Вурма некоторой долей комизма, положение стало бы еще более ужасающим». Что это, если не поиски реалистически-характерного? И композитор настаивает на своей находке. «Не забудьте провести через всю партию этого последнего [Вурма] некоторую долю комизма, что придаст большую выпуклость его любезностям и его низости» \*\*.

«Стиффелио» (на либретто Пинаве) проваливается главным образом из-за того, что последняя сцена не пропущена цензурой — ни гражданской, ни духовной. Действие происходит в церкви. Лютеранский пастор, читая слова евангелия, находит в себе моральную силу простить изменившую ему жену. Действие в церкви, пастор, читающий евангелие, — это поистине ситуация, смелая до дерзости! Хапжи вопят о профанации святыни, монахи — о профанации священного писания. «Стиффелио» спешно переделывается. Замысел композитора искажается и... опера проваливается. Это для Верди крепкое подтверждение того, что замыслы его должны исполняться абсолютно точно, без каких бы то ни было компромиссов.

«Риголетто» вызывает резкое столкновение с цензурой и приводит композитора к творческой декларации. Теперь он не соби-

\* К Чезаре де Санктису, 1 января 1853 г.

\*\* К Сальваторе Каммарано, 17 мая 1849 г.

рается уступать. Теперь он не пойдет на компромисс. Он объясняет свои намерения. Переделанное цензурой либретто он находит лишенным характерности и значения, находит, что важнейшие сценические моменты стали после переделки безжизненными и лишены смысла. Он подробно и точно возражает против всего, что инкриминировано ему цензурой; он возражает против переделки либретто и против изменений, туда внесенных. И он декларирует, что музыку свою, «будь она хороша или дурна», он никогда не пишет к случаю, а всегда старается придать ей определенную характерность, обусловленную тем или иным сюжетом. И поскольку «из драмы оригинальной и могучей сделали нечто заурядное и безжизненное», говорит композитор, он «по совести художника» не может писать музыки на данное либретто. Это уже декларация музыканта-драматурга нового типа.

Вряд ли кто-нибудь из композиторов, соотечественников Верди, кто-нибудь из его ближайших предшественников и даже современников решился бы на такое заявление!

Либретто «Трубадура», необыкновенное по своей запутанности, по казавшейся нелепо преувеличенной мрачности сюжета, либретто «Трубадура», пересказывая которое, критики всех европейских стран безудержно изощряли свое остроумие, воспринимается Верди как реальная действительность. И он очень резко останавливает де Санктиса, который с естественной самоуверенностью заурядного человека и дилетанта легкомысленно подтрунивает над «невыносимым как для здравого смысла, так и для постановки в театре»\*, неправдоподобным и почти по-уличному грубым нагромождением ужасов в испанской драме. «Не понимаю, что вы подразумеваете под трудностями как для здравого смысла, так и для театра!»\*\* — восклицает Верди. Для композитора такое отношение к сюжету непонятно. Конечно, средневековые далеко, но разве страдания людей не те же? «Сила все еще правит миром. Справедливость?... что может она против штыков!»\*\*\* (Так писал Верди к скульптору Луккарди, когда французские войска заняли Рим.) Эта констатация существующего факта относится к 49-му году. А разве эти слова не могли бы стать эпиграфом к «Трубадуру»? «Справедливость?... что может она против штыков!»

\* Чезаре де Санктис к Джузеппе Верди, 15 марта 1851 г.

\*\* К Чезаре де Санктису, 29 марта 1851 г.

\*\*\* К Винченцо Луккарди, 14 июля 1849 г.

Что может бесправная цыганка Азучена против произвола владетельного графа де Луна и его разнузданных вооруженных банд? Фактически — Азучена не может ничего и ничего из благ земных у нее в жизни не осталось. Но она женщина сильной души и огромных чувств. Этими чувствами она и живет: любовью к сыну и жадной отмычкой за замученную мать. Отмычка... В этом слове для Верди заключается самая значительная часть драмы. Он понимает, что отмычка — это оружие страшной силы, ибо сила его помножена на сумму пролитых замученными людьми слез и крови... Композитор хорошо знает и понимает Азучену... «Две великие страсти, владеющие этой женщиной, — любовь дочерняя и любовь материнская — не получили выражения во всем их величии», — пишет Верди либреттисту Каммарано. Талантливый и опытный Каммарано опять не до конца понял композитора. Верди не хочет видеть Азучену потерявшей рассудок. «Сраженная усталостью, горем, ужасом, бессонницей... — говорит Верди, — она подавлена, угнетена, но не безумна»\*\*. Какими простыми и всем понятными словами объясняет композитор состояние Азучены. Она подавлена, угнетена, сражена горем, усталостью, ужасом, бессонницей, — разве все это не жизненно, не современно Верди, разве не знает этого любая итальянская женщина из народа? Верди не хочет видеть Азучену безумной. Ему не нужно налюбленного «оперного» безумия, декоративно разрешающего обычную в опере ситуацию. Азучена не Лючия и не Линда. Эффектная сцена безумия оперной героини драматургу Верди ни к чему. В жизни не так-то легко сильному человеку сойти с ума, и Верди это знает. Он хочет яркого утверждения полноценного образа измученной цыганки. Он требует, чтобы до самого конца, до самого последнего звучания музыкального действия были сохранены «обе большие страсти, владеющие этой женщиной: любовь к Маурико и жажда отмычки за мать». А «со смертью Маурико, — говорит Верди, — жажда отмычки делается гигантской»\*\*\*. И действительно, образ Азучены в последней сцене вырастает до величия почти эпического, в очерченных почти скульптурных.

Но наряду с этим разве можно забыть, какой трепетной человечностью, какой ласковой нежностью согрет образ этой простой женщины из народа в той же последней картине оперы, когда Азу-

---

\* К Сальваторе Каммарано, 9 апреля 1851 г.

\*\* Там же.

\*\*\* Там же.

чена в темнице вспоминает о родных горах, или в предыдущем действии, когда, захваченная слугами де Луна, она такими простыми, бесхитростными словами говорит о своей горе: «Куда иду? Не знаю. Жила в горах, имела сына... меня покинул... иду искать его...»

Нет, не через средневековые разрешен сюжет «Трубадура», и зарево средневековых костров не больше, чем его декоративный фон. И не средневековой цыганкой является Азучена, а современной композитору итальянской женщиной из народа! Итальянской женщиной, матерью своих сынов и дочерью родной страны, требующей отщепеня.

Сюжет «Трубадура» для Верди — сюжет современный. Когда после бесспорного и ясного, как день, небывалого, всенародного и всемирного успеха «Трубадура», успеха, обязанного почти невероятной взрывчатой силе и чеканной образности музыки этой удивительной партитуры, Верди слышит от снобов-«обывателей», что сюжет оперы «слишком печален и слишком много там смертей», — композитор вопрошает строго и недоумевающе: «А разве в жизни не так?»

«Травиата» (я либретто Пиаве по «Даме с камелиями» Дюма) — изумительная поэма о любви так называемой «продажной женщины» — вся целиком, насквозь согрета той трепетной, почти благоговейной человечностью, столь характерной для вердиевского разрешения женских образов. «Травиата» — сюжет не только современный (действие его относится к 1846 году), это имевшее место в Париже истинное происшествие, и, как сюжет для оперы, он, само собой разумеется, смел до дерзости. Парижская кокетка — героиня оперы. Неслыханно!

Но это — жизнь, и жинь, подлежащая преломлению в искусстве, ибо в ничтожном происшествии единичное перерастает в типическое. И Верди смело берется за неслышанный на оперной сцене сюжет. «Почему, — спрашивает он де Санктиса, — на сцене вашего Сан-Карло нельзя одинаково показать королеву и крестьянку, женщину добродетельную и кокетку?... Если можно умереть от яда или шпаги, почему нельзя умереть от чахотки или чумы?... Разве всего этого не бывает в действительности!» \* А раньше композитор писал тому же де Санктису: «...Другой не взялся бы, может быть, за этот сюжет из-за приличий, из-за эпохи и из-за тысячи других

\* К Чезаре де Санктису, 17 февраля 1855 г.

глупых предрассудков... Я же занимаюсь им с величайшим удовольствием»\*.

Что касается удовольствия, то оно, очевидно, кончается на первых репетициях оперы, когда Верди начинает работать с певцами-исполнителями. Эти исполнители ничего не понимают — ни музыки, ни указаний маэстро. Психологическая сторона новой оперы ими не ощущается. «Нота» современности вердиевской музыки застревает у них в горле. Современное платье на сцене кажется чужим и никогда не надеванным костюмом.

«Травиата» решительно проваливается. Верди переносит это стоически. Он воспринимает теперь провалы своих опер как бы в разрезе истории. Он не пишет опер-однодневок, имеющих в лучшем случае значение «алобы дня». Он делает большое художественное дело, он схватывается с жизнью, чтобы зафиксировать ее на долгие времена в произведении искусства. Поэтому Верди и переносит провал «Травиаты» так хладнокровно. Он добросовестно регистрирует факт: «Травиата» потерпела фиаско...»\*\* И задает себе вопрос: «Вина моя или певцов?» И сам себе отвечает: «Время рассудит»\*\*\*.

Время. Судьба оперы в разрезе истории. Верди не останавливается на провале. «Не будем доискиваться причины»\*\*\*\*,— пишет он Рикорди. И проходит мимо. И идет вперед.

И всю жизнь Верди выбирает сюжеты значительные и содержательные и работает над ними чем дальше, тем более длительно и углубленно, и разрешает их всегда убедительно и смело. «Бал-маскарад» и «Сила судьбы», «Симон Бокканегра» и «Отелло» и оперы, написанные для Парижа—«Сицилийская вечерня» и «Дон Карлос»,— над всеми этими сюжетами Верди работал много и целеустремленно. И даже «Фальстаф» — последнее детище восьмидесятилетнего маэстро, несмотря на творческую активность и литературную смелость, проявленные Бойто в работе над этим либретто, даже «Фальстаф» несет на себе в части либретто печать неослабевающего театрального глазомера и творческой воли композитора-драматурга Джузеппе Верди.

Все знают, что заинтересовать композитора сюжетом трудно, что он предъявляет к сюжету оперного либретто особые требова-

\* К Чезаре де Санктису, 1 января 1853 г.

\*\* К Джованни Рикорди, 7 марта 1853 г.

\*\*\* К Эммануэле Муццо, 7 марта 1853 г.

\*\*\*\* К Джованни Рикорди, 7 марта 1853 г.

ния, и работать с ним либреттисту всегда хлопотливо и подчас мучительно. А иногда бывает так, что усилия и труды проходят безрезультатно. Пример этого — работа с либреттистом Аянтонио Сомма над «Королем Лиром». Из сотрудничества Верди — Сомма ничего не получилось. Оно не стало ни совместным творчеством (как сотрудничество Верди — Бойто), ни абсолютным подчинением либреттиста композитору (как сотрудничество Верди — Пиаве) и ни к чему не привело. После работы почти четырехлетней, обстоятельных писем, и встреч, и разговоров — сотрудничество закончилось разочарованием. Где-то не до конца понял Сомма намерения композитора, где-то не проявил должной творческой интуиции — и нужного Верди либретто не получилось. В последнем, касающемся «Лира» письме Верди к Сомма композитор говорит: «Я не могу выразить этого точно, но что-то в ней (речь идет о первой половине последнего действия либретто. — А. Б.) меня не удовлетворяет. В ней безусловно не хватает краткости, может быть, ясности, может быть, правдивости... не знаю»\*. И это, несомненно, приговор. Отсутствие правдивости — этого Верди ни простить, ни превозмочь не может. Правдивость лежит в самой основе его творчества. Правдивость. Потому, что все сюжеты для него — действительная жизнь. И отсюда проистекают все особенности его творчества.

#### IV

Действительность — подлинная жизнь — своим вторжением в оперу должна была изменить и форму оперного действия, и манеру исполнения, и произнесение слова, и отношение к постановке.

Психологические противопоставления, напряженные ситуации и их разрешение настойчиво требовали не только новой динамики в разработке действия, но и тесного соединения всех формальных элементов как самой музыки, так и словесной драмы. Перед Верди почти с первых шагов его творческой деятельности встал вопрос, требующий разрешения тотчас же: вопрос о новом оформлении музыкальной драмы. Композитору предстояло найти новые закономерности между всеми элементами оперного представления: между музыкой и словом и между музыкой и пластически-зрительным выражением драмы, то есть между музыкой и входящей в действие мимикой — игрой певцов-актеров, между музыкой и определенным

\* К Антонио Сомма, 7 апреля 1856 г.

характером как обрамляющих действие декораций, так и костюмов действующих лиц.

Установив эти новые закономерности, композитору предстояло использовать их до тех пор неведомую силу и действенность. «Вы знаете, что существуют оперы с намерениями (пусть это будут даже плохие намерения) и оперы с дуэтами, каватинами и т. д.», — пишет Верди де Санктису в письме от 21 мая 1869 года. И композитор объясняет, что для исполнения этих опер «с намерениями» требуется нечто новое, доселе небывалое на оперной сцене, требуется совокупность всех элементов оперного действия, требуется ансамбль, требуется целое. К созданию этого целого, этого полноценного синтетического театрального представления Верди стремится всю жизнь без устали и непрерывно, стремится, преодолевая застарелую косность и укоренившиеся порочные традиции, воюя с импресарио и администраторами, с директорами театров и стоящими во главе зрелищных предприятий театральными комиссиями. Он протестует против нелепых распоряжений министров, лишаящих театры правительственной дотации; он борется с дирижерами, не понимающими новизны поставленной перед ними задачи, борется с неослабевающими претензиями певцов-солистов и подчиняет своей творческой воле недисциплинированные оркестры и хоровые массы, обычно представляющие собой сборища людей, соединенных случайно, плохо оплачиваемых и зачастую не имеющих профессионального образования.

Композитор отлично учитывает реальные бытовые условия в современных ему оперных театрах Италии и знает, что создание музыкальной драмы в этих реально существующих условиях требует от маэстро — сочинителя опер — неиссякаемой энергии и неустанной деятельности. И не просто неустанной деятельности, а деятельности самого широкого диапазона. И так как Верди чужды колебания, то он смело вступает на новый путь и идет по нему мужественно и неуклонно.

Каждое сочинение Верди переживает как бы двойное рождение. Первое — рождение на бумаге. Запечатлевается оно по-разному. Небрежными властными штрихами; безошибочно четким графическим рисунком; в школьной нотной тетради, без единой пометки (квартет последнего действия «Риголетто»); со множеством поправок и подкладок (психологически тончайшая партитура «Отелло»); на спешно разглазированной грубой серой бумаге, поперек каких-то счетов за корм для скота (некоторые фрагменты «Анды»).

Это — рождение радостное. Это — та схватка один на один с

музыкой, когда «сердце трепещет, слезы льются из глаз, и потрясения, и восторги невообразимы»\*. Такими словами композитор сам определяет свое творческое состояние.

Но вот музыка оперы написана; высохли слезы восторга, ровно бьется недавно взволнованное сердце, и композитор озабоченно натягивает на грудь то, что он называет панцирем презрения и равнодушия к любым нападкам. Тогда начинается второе рождение оперы, хлопотливое и, если можно так выразиться, решающее,— рождение оперы на сценической площадке. И роль Верди в этом втором рождении не меньшая, чем в то время, когда он писал музыку. Закончилась одна схватка—начинается другая. Схватка во имя оформления на сцене музыкальной драмы. И в ответственный и тревожный момент постановки нет ни одной подробности, которую композитор не учел бы и не поставил мощной рукой драматурга на надлежащее место.

В компоненты постановки входит для композитора все: звучание музыки, движения актеров, декорации, костюмы. И все эти компоненты полны для Верди глубокого значения. Все направлено к одному—к разрешению стоящей перед композитором драматургом задачи: к наиболее полному раскрытию внутреннего смысла происходящего действия путем всестороннего эмоционального воздействия на слушателя-зрителя.

В 1856 году в одном из писем к Пинаве композитор подробно описывает декорацию к опере «Симон Бокканегра». Верди требует, чтобы публика хорошо видела Симона, когда он входит в дом, выходит на балкон и тушит фонарь. Композитор пишет, что нашел в музыке нечто очень действенное, и не хочет, чтобы это найденное им в музыке пропало из-за бессмысленного сценического оформления. Верди описывает, каким должен быть задник, изображающий море, ибо и море в опере является драматургическим фактором. Таким же драматургическим фактором является и свет. Композитор просит обратить особое внимание на освещение последнего действия, на иллюминацию Генуи, широко раскинувшуюся и блестящую, обратить внимание на «огни, которые должны потухать один за другим— так, чтобы к моменту смерти дожа все было бы погружено в глубокую тьму. Это, мне кажется, момент, сильно впечатляющий, и горе нам,— восклицает Верди.— если сцена эта будет поставлена плохо»\*\*.

Этими словами композитор подчеркивает неразрывную связь,

\* К Франческо Марии Пинаве, 3 ноября 1860 г.

\*\* К нему же, 5 сентября 1856 г.

существующую между музыкой и ее сценическим оформлением. От зоркого взгляда композитора-драматурга не ускользает ни одна подробность, которая так или иначе может войти в действие. Композитор пишет и о необходимости установить ведущую в церковь Сан-Лоренцо лестницу пратикабль с большой колонной, за которой мог бы скрываться Фиеско. А в 1872 году, говоря о мизансцене последней картины «Аиды», он предлагает поставить пратикабль дальше, дабы лучше был виден храм и «более таинственно и поэтично» звучало пение погибающей пары.

Если в 1847 году Верди резко выступал против того, чтобы солист-певец, исполняющий роль Банко в первом действии оперы «Макбет», отказывался выступать в «немой» роли Банко во время пиршества второго действия, то теперь композитор идет дальше в своих требованиях к роли Тени. Он недоволен тем сценическим оформлением роли Тени в «Макбете» Шекспира, которое обычно имеет место в театрах Англии, Франции и Италии. Он считает неаффективным появление Тени из-за кулисы и прохождение актера по сцене с тем, чтобы снова скрыться за кулисой. Он считает такое сценическое оформление момента появления Тени нелепым и потому не впечатляющим. И предлагает другое разрешение этого важнейшего момента. Предлагает, чтобы тень Банко появлялась из люка рядом с местом, приготовленным для Макбета, и оставалась бы все время пребывания на сцене неподвижной, только изредка вздрагивая. И, дабы не могло возникнуть никаких сомнений относительно того, что именно композитор предлагает, он рисует на бумаге точное расположение действующих лиц на сцене. И как всегда композитор обосновывает свои требования. Указанное им положение Тени «дает Макбету возможность двигаться надлежащим образом, и леди, все время остающаяся рядом с ним, может естественно и беспрепятственно говорить ему нужные слова»\*.

Никогда не ослабевает внимание композитора к разработке сценических подробностей. Ставится ли опера впервые или происходит только ее рядовое возобновление — композитор горячо переживает и то и другое. Так, в 1892 году при возобновлении «Отелло» в театре Ла-Скала Верди с величайшим неудовольствием констатирует, что «сценическое оформление не служит драме». Композитор жалуется на постановку сцены второго действия. «...Нельзя было понять, где и как происходит диалог между Кассио и Яго; нельзя было понять, стоят ли Отелло и Яго во время серенады отдельно от других или

---

\* К Леону Эскиуде, январь 1865 г.

вместе со всеми,—в общем, путаница. И так в большей или меньшей степени во всех актах»\*.

При постановке «Фальстафа» Верди сам дает описание декорации сада и требует кустарника, расположенного так, чтобы за ним можно было прятаться, из-за него появляться и опять скрываться, «когда действие и музыка этого требуют». И он протестует против предложения художника Гогенштейна, намеревавшегося (в том же «Фальстафе») поставить ширму к кулисе, «ибо естественно и логично,— по мнению Гогенштейна,—чтобы ширма упиралась в стену». — «Ничего подобного,—воскликает Верди,—здесь дело идет о ширме, так сказать, введенной в действие, и она должна находиться там, где этого требует действие»\*\*.

Композитор очень скоро нашел ту подвижность и изменчивость ритма и гармонии, ту выразительность и разнообразие инструментовки, которые нужны ему для разрешения стоящих перед ним драматургических задач. Тот или иной ритм, тот или иной темп, та или иная звучность музыки являются действенным драматургическим фактором, требующим пристального внимания. Уже в 1844 году, на первых порах своей творческой деятельности, Верди требует, чтобы рог Эрнани звучал не из оркестра, а со сцены, а в 1865 году в письме к Эскюдье\*\*\* (о «Макбете») композитор напоминает, что Adagio в третьем акте оперы должно обязательно исполняться кларнетом или бас-кларнетом для того, чтобы в унисон с виолончелью и фаготом получился тот застывший глухой звук, который вполне соответствует сценической ситуации. А в другом письме к тому же Эскюдье\*\*\*\* Верди требует, чтобы вступление к битве (в последнем действии оперы) игралось трубами натуральными (без вентиляей), звонкими и звучными, считая, что для данной ситуации трубы с вентилями будут звучать и вяло и расслабленно. Говоря же о малом оркестре под сценой (два гобоя, шесть кларнетов *in A*, два фагота и контрафагот), создающем то «необыкновенное звучание, таинственность которого не может быть передана никаким другим составом инструментов»\*\*\*\*\*, композитор считает нужным дать практически-точное указание относительно расположения этого оркестра. «Оркестр, хотя и под сценой, должен быть помещен в открытом, достаточно широком люке.

\* К Джулио Рикорди, 10 февраля 1892 г.

\*\* К Джулио Рикорди, 18 сентября 1892 г.

\*\*\* К Леону Эскюдье, январь 1865 г.

\*\*\*\* К нему же, 3 февраля 1865 г.

\*\*\*\*\* К нему же, январь 1865 г.

чтобы звук, как бы принесшийся из таинственных далей, равнялся все же по всему театру» \*.

И это не все. Композитор охватывает драматургически и танцевальную музыку. Он пишет о том, что в плясках ведьм (в третьем акте оперы «Макбет») имеется действие, тесно и всецело связанное с драмой, и что танцевальная музыка должна проводиться точно в темпах, указанных композитором. И предупреждает, что в случае изменения в темпе балет ведьм целиком утратит присущий ему характер и не окажет того воздействия, которого следует от него ожидать.

На чем бы ни останавливался композитор свое внимание, все замечания его—глубокие и тонкие—свидетельствуют о его необычайном драматургическом чутье и о том, что все у него заранее продумано и предусмотрено.

Вот директор Лирического театра в Париже Карвайо задумал передать повторение застольной, которую поет леди Макбет, Макдуффу. Спокойно и обоснованно Верди доказывает драматургическую нелепость этой выдумки, может быть, эффектной как со стороны внешнего оформления, так и даже со стороны звучания. Он доказывает, что повторение застольной леди не является механически-формальным моментом повторения, а моментом драматургического развития действия. Он предостерегает от опасности придать роли Макдуффа то значение, которого она не имеет и иметь не может, «ибо,—говорит композитор,—Макдуфф делается героем тогда, когда опера кончается» \*\*.

Верди отлично понимает, что предложение Карвайо вызвано желанием директора театра сделать приятное тенору Монжозу, «но,—пишет Верди,—это соображение личного характера, не имеющее ничего общего с драмой и — я в этом убежден — способное только повредить самой драме» \*\*\*.

## V

Совершенно особое место в творчестве Верди, композитора-драматурга, занимает работа над словом. Верди работает над сценическим словом как музыкант и как писатель. Соответственно с возникшими в его воображении музыкальными образами он находит те слова, которые в соединении и взаимодействии с музыкой дают наиболее правдивое и впечатляющее выражение чувства или ситуации.

\* К Леону Эскюдье, январь 1865 г.

\*\* К нему же, 8 февраля 1865 г.

\*\*\* К нему же, 28 мая 1865 г.

Она совершенно по-особому приспосабливается к слову, его звучанию, его ритму, к мысли, заложенной в слове, к значению, которое слово приобретает в той или иной ситуации, в том или ином контексте, в том или ином звуковом оформлении. Омузыкаливаемое слово в руках композитора—послушный творческой воле материал. Из него возникают, точно резцом из камня изваянные, полные трагического звучения мысли; оно фиксирует, как вибрирующая стрелка особо чувствительного прибора, малейшие колебания душевных движений и душевных состояний; оно вспыхивает пламенем неожиданных восторгов вырвавшегося из сердца чувства; оно разит без промаха в минуты разрешения величайших напряжений; оно образует с музыкой своеобразную и волнующую полифонию, когда слова находятся в противоречии с тем, что переживает герой оперы, в то время как музыка передает его подлинное душевное состояние. Слово в музыке воспринимается композитором особенно остро с самых первых шагов его творческой деятельности. Звучание и значение омузыкаленного слова как бы входит в состав самой музыки и делается для композитора неотъемлемой ее частью. Обычно он выучивает слова либретто наизусть, декламирует их, скандирует, почти распевает, как бы нащупывая их воплощение в музыке. Сначала композитор лаконичен в высказываниях относительно омузыкаливаемого слова, и только с годами он все яснее, точнее и глубже входит в мельчайшие подробности того, к чему стремится, того, что для него является необходимостью.

Если в первые годы своей перенасыщенной творческой деятельности Верди только просит либреттистов (Пиаве, Каммарано) как можно подробнее, шире и распространеннее писать для него сценарий либретто, «потому,—говорит композитор,—что я не могу написать хорошую музыку, если я не до конца понял драму и она меня не убедила»\*, то очень быстро он открывает во взаимодействии между музыкой и словом новые закономерности, новые средства для обогащения выразительности и новые возможности воздействия на слушателей.

К 1865 году относится тончайшее и интереснейшее замечание, касающееся слов *follic, follie*\*\* в дуэте первого действия оперы «Макбет». Композитор отмечает, что первая часть дуэта Макбета и леди всегда производит сильное впечатление на публику. И заканчивает свои наблюдения брошенной им как бы вскользь, но на самом деле очень глубокомысленной догадкой относительно слов *follic*,

\* К Франческо Марки Пиаве, 22 июля 1848 г.

\*\* Безумие, безумие (ит.).

folle... «Возможно, — пишет Верди, — что в этом слове, выражающем тайную насмешку леди, и таится до известной степени секрет воздействия...» \*

Но глубочайшее восприятие Верди сценически омузыкаленного слова раскрывается во всей своей исчерпывающей полноте в момент работы над «Аидой». Письма Верди к литератору Антонио Гисланцони, версификатору почти полностью написанного самим Верди либретто «Аиды» — образец самой тщательной, вдумчивой и вдохновенной работы композитора над словом в музыкальной драме.

Оперное представление для Верди — проводник определенных идей. К моменту создания «Аиды» композитор мастерски овладел всеми особенностями новых расширенных средств выражения для охватываемого по-новому сюжета. Действующие лица драмы наделены по-разному очерченными в музыке характерами, характерами, контрастирующими и вступающими в столкновения и противоречия. Появляются же эти действующие лица и остаются на сцене с таким расчетом, чтобы проявить себя возможно ярче и возможно глубже запечатлеться в сердце и сознании слушателей. Теперь все элементы действия направлены к единой цели, к раскрытию внутреннего смысла событий и переживаний. К этому направлено также и инструментальное оформление оперы — изумительно найденный оркестровый колорит, чарующая пейзажность.

Но важнейшую роль в раскрытии внутреннего действия одновременно с музыкой играет и слово. Письма Верди к Гисланцони сверкают умными и точными определениями, острыми и безошибочными критическими замечаниями, бесстрашными логическими выводами, касающимися слова в музыке. И эти определения, замечания и выводы касаются и роли слова в музыке, и его значения, и его формы, и его звучания. «В сцене нет настоящего сценического слова, — пишет Верди к Гисланцони 14 августа 1870 года, — а если оно и имеется, то ослабленное рифмой или стихом, вследствие чего не звучит точно и ясно, как это необходимо».

Сценическое слово... Сценические слова... Так называет композитор «слова, очерчивающие, слова, вносящие ясность в ситуацию». И, объясняя свою мысль, Верди приводит в пример различные, но князю прилагательные, как бы заранее приготовленные — и тем самым вносящие некоторую условность в ситуацию — стихотворные строки Гисланцони. А тут же рядом — выписывает собственный неуклюжий и даже грубоватый, но сильный в своей лаконичности прозаик

---

\* К Леону Эскюдье, январь 1865 г.

ческий текст, гораздо вернее и жизненно-правдивее передающий сценическую ситуацию — в данном случае встречу Амнерис с Андой в тот роковой для обеих девушек момент, когда им открывается жестокая правда: обе они любят Радамеса. Верди считает свой прозаический текст более театральным, то есть более действенным, чем текст Гисланцони.

И еще ярче композитор выражает свои требования сценически-театрального слова, говоря о третьем действии «Аяды», о сцене на берегу Нила. Композитор опять противопоставляет изящной, но нехарактерной и несколько «туманной» поэзии Гисланцони собственную простую, но трепещущую подлинным чувством прозу. Самыми бесхитростными, обиденными словами Верди передает диалог Анды и Радамеса, когда Радамес, полководец-победитель, волею фараона обрученный с Амнерис, прибегает на свидание с Андой, чтобы повторить любимой девушке клятву любви и верности, чтобы сказать о том, что он сумеет избежать брака с дочерью царя Египта. — «А ты не боишься гнева Амнерис? — спрашивает Анда. — Разве ты не знаешь, что месть ее, как молния, падет на меня, на моего отца, на всех нас?»

— Я — ваш защитник, — отвечает Радамес.

— О нет, — печально говорит Анда, — защитить нас ты не сможешь!

Это простые, ничем не примечательные слова. Но они правдивы и человечны, ясны и всем понятны. И значение их бесспорно, ибо они обращены не к узкому кругу «избранных» слушателей, а к целому народу. А кто же в народе не понимает, что страшен гнев сильных и власть имущих? Кто же в народе не знает, что и Радамес — талантливый полководец — всецело во власти фараона? И кто же не чувствует подлинного значения слова «защитник»? И кто же не знает, что такое зависимость и беззащитность?.. Знает это и Верди. И потому, если Гисланцони передал диалог Анды и Радамеса стихами изящно-расплывчатыми, стихами, ослабляющими силу и жизненную правду слов, то Верди требует возвращения словам их ничем не затуманненной простоты и жестоко правдивого смысла.

Композитор пишет прозой. Предвидя недоумение опытного литератора и его возмущенные возгласы — а стих? а рифма? а строфа? — композитор отвечает деловито и рассудительно: «Если действие этого требует, я бы пренебрег ритмом, рифмой, строфой, писал бы белые стихи для того, чтобы сказать ясно и точно все, чего требует действие»\*.

\* К Антонио Гисланцони, 17 августа 1870 г.

Все, чего требует действие. На этом Верди настаивает. «Разверните... ситуацию как можно лучше; пусть она будет развернута исчерпывающе, и пусть действующие лица говорят все, что они должны сказать, ни в малейшей степени не заботясь о музыкальной форме» \*. Так пишет Верди тому же Гисланцони. И тут же с оттенком меланхолии композитор констатирует: «К сожалению, для театра необходимо, чтобы либреттисты и композиторы обладали талантом не писать ни поэзии, ни музыки» \*\*. Нет, пожалуй, лучшей программы для композитора-драматурга! Не писать ни поэзии, ни музыки. Держаться только того, что получается от взаимодействия и взаимопроникновения музыки и поэзии, поэзии и музыки. Писать музыкальную драму.

Но сценические слова—это для композитора не только слова «очерчивающие», слова, «вносящие ясность в ситуацию». Это те слова, которые привлекают внимание публики к действию. И здесь композитор останавливает внимание либреттиста еще на одной особенности слова в музыке. Сценические слова должны быть сказаны своевременно, не раньше и не позже, чем наступит тот безошибочно определяемый композитором момент, когда слова должны ожить и оформиться в музыку.

Необыкновенно показательна в этом отношении работа Верди над небольшим фрагментом в финале второго действия оперы «Анда», над тем моментом действия, когда среди пленных появляется египетский царь Амонасро, отец Анды. Сколько раз переделывается этот маленький, несомненно важный, но быстро проходящий среди пышности шествия отрывок, мимолетно, казалось бы, обрисовывающий переживания оперных героев! «Дело идет о простом размещении слов,—пишет композитор к Гисланцони 28 декабря 1870 года;—но, так как ситуация особенно значительна, горе нам, если эти слова окажутся не на месте, или среди них окажутся лишние». И вот начинается работа для того, чтобы слова выражали единственно нужное, сказанное точно и только в нужную минуту.

«Если сказать это слово быстро—оно не дойдет до публики,—пишет композитор к Гисланцони о слове «Молчи!»,—если же сказать его медленно, оно расколodит действие...» \*\*\*

«Вместо вопроса царя «Ее отец?» я бы предпочел слова Амонасро: «Да, ее отец!» \*\*\*\*

\* К Антонио Гисланцони, 16 октября 1870 г.

\*\* К нему же, 17 августа 1870 г.

\*\*\* К нему же, 28 декабря 1870 г.

\*\*\*\* Там же.

«Помилуй!» в устах Аяды вносит в сцену жизнь, дает актрисе возможность движения и действия, а музыке — возможность приготовить слова: «Это отец мой!»\*.

Казалось бы, композитор нашел разрешение момента встречи Аяды с отцом. Но нет. Это, оказывается, не так. Верди все еще недоволен.

«Я переделывал шесть раз два стиха речитатива во втором финале, когда Аида узнает отца среди пленных эфиопов,— пишет Верди к Гисланцони 3 января 1871 года.— Ситуация великолепна, но, может быть, действующие лица... действуют не так, как действовать должны...»

«Я еще раз (восьмой) переделал этот маленький отрывок,— пишет композитор 7 января,— и он мне не удался. Царь (Амонасро.— А. Б.), по-моему, не нашел своего места на сцене...»

И так далее, и так далее — до тех пор, пока все в величественном финале не встанет на свое место, пока каждое слово не попадет в единственно возможную для композитора точку полного слияния с музыкой и не получится грандиозного, неоспоримо-действенного целого.

## VI

5 февраля 1887 года на премьере оперы «Отелло» в миланском театре Ла-Скала необычайная по силе и мастерству полифонически-психологическая кульминация действия драмы — монументальный финал третьего акта прошел неудачно. Певцы-солисты пели неуверенно, ансамбль звучал, точно «сшитый на живую нитку», и, само собой разумеется, не мог произвести на публику должного впечатления. Верди был очень недоволен исполнением финала и особенно недоволен тем, что величественный и мастерски сооруженный полифонической массой прослыл сразу же не только нелепо, но и особенно трудным, но чуть ли не неисполнимым. То же самое впечатление произвел финал и при первом возобновлении «Отелло» в 1889 году. Говорилось определенно, что финальный ансамбль третьего акта «Отелло» не является действенным, а среди критиков раздавались даже голоса, явно намекавшие на то, что финал этот нуждается в переработке. Композитора эта распространившаяся молва хоть и раздражала, однако не смущала. Он был уверен в том, что, если финал не потрясает публику так, как это естественно вытекает из действия драмы, и так, как это задумано композитором, то виноват в этом не сам композитор, а ис-

\* К Антонио Гисланцони, 31 декабря 1870 г.

умеет писать вокальных партий; что самый изгиб его мелодий жестоко травмирует человеческий голос; что композитор несколько не щадит требующий определенного бережного ухода драгоценный голосовой аппарат. Все критики считают своим долгом оплакивать судьбу певцов, поющих в вердиевских операх. Все критики считают своим долгом отметить, что Верди не только расшатывает вековое и славное здание итальянской оперы, но искажает основные ее элементы и обрекает на гибель традиции прекраснейшего *bel canto*.

И никому из критиков не приходит в голову, что поразительная вердиевская мелодия, рельефная и пластически-выразительная, мелодия динамическая, мелодия, отличающаяся всепоглощающим напором, увлекающая блеском и пьянящим ароматом, мелодия, в основе своей рожденная душой итальянского народа, что мелодия эта — в окончательном своем звучании служит средством выражения всегда значительной идеи. Мало того: никому из критиков не приходит в голову, что вердиевская мелодия — вдохновенная и стремительно выливающаяся — переделывается композитором по три-четыре раза. И никто не задумывается над тем, что самое содержание этой мелодии, ее необыкновенная весомость и значительность обуславливают необходимость новой трактовки мелодической линии и предъявляют певцу требования нового вокального исполнительства. Критики над этим не задумываются, и очень немногие среди певцов понимают тот новый музыкальный мир, в который вводит их композитор.

Музыкально-распетая драма — сложный синтетический театральный жанр — должна была неминуемо усилить значение той подчиненной художественной воле внимательной и умелой руки, которой надлежало более или менее творчески объединить все элементы новой музыкальной драмы и создать полноценный оперный спектакль. Если немислимо вообразить себе ложноклассическую серьезную оперу без неограниченно царствующего певца, солиста-виртуоза, то также невозможно представить себе существование целостного и впечатляющего представления вердиевской музыкальной драмы без единой организующей воли, без музыкального руководителя, обуславливающего рождение спектакля на сценической площадке. Роль этой организующей воли, роль этого руководителя в новой музыкальной драме досталась дирижеру.

Поски дирижера нового типа и определение его значения занимают немало места в письмах Верди. В том же письме к де Санктису, где композитор пишет об операх «с наморозиками», то есть, другими словами, об операх с определенной направленностью, существующих в противовес отжившим свое время операм с дуэтами, кавати:

наши и т. д., Верди говорит о роли дирижера в новом оперном представлении... «Отдельных людей мало для того, чтобы выявить те намерения, о которых я говорил выше. Для этого нужен Дирижер» \*. Так пишет Верди в 1869 году. И почти то же самое он повторяет в 1871 году: «Для опер хороших или плохих, но написанных с новыми намерениями, требуется выдающийся ум, который мог бы наладить все: костюмы, сцену, декорации, постановку и т. д., не говоря уже о необычной интерпретации музыки» \*\*. И, наконец, через 20 лет, в 1891 году, композитор еще точнее определяет роль и задачи дирижера, руководителя спектакля. «Выбрать дирижера еще недостаточно. Надо, чтобы он был независим по отношению к импресарио и чтобы он нес полную ответственность за музыкальную часть и отвечал за нее перед комиссией, перед импресарио, перед публикой» \*\*\*. Говоря далее о необходимости привлечения в театр хорошего хормейстера и хорошего заведующего сценой, композитор тут же ставит условием, чтобы и тот и другой были подчинены дирижеру, «как человеку, стоящему во главе музыки».

Так, музыканту-дирижеру, управляющему всей музыкальной частью оперы, надлежит на основе музыки объединять все элементы оперного представления в единое целое. И зачастую там, где это только представляется возможным, композитор сам берет на себя роль руководителя-дирижера...

«Я пытался... обеспечить приличные постановки там, где в течение ряда лет одно фиаско сменялось другим...—пишет Верди к Арривабене в августе 1872 года,—и в тех четырех театрах, где исполнением руководил я сам, и не только руководил, а сделал определенное исполнение обязательным, публика брала театры приступом». И композитор выражает надежду, что усилia его не пропадут даром: «Может быть, это послужит уроком на будущее. Может быть, благодаря этому научатся, как надо ставить оперы» \*\*\*\*.

Таким образом, вердиевская музыкальная драма направленностью своей и новым содержанием вызвала к жизни новую школу вокального исполнительства и открыла широчайшие перспективы в практике постановки музыкального спектакля.

И не только это. С появлением на сцене новой музыкальной драмы певец-солист стал частью коллектива, а дирижер-музыкант взял

\* К Чезаре де Санктису, 21 мая 1869 г.

\*\* К нему же, 1 января 1871 г.

\*\*\* К Арриго Бойто, 26 апреля 1891 г.

\*\*\*\* К Опспрандио Арривабене, 29 августа 1872 г.

на себя ответственность не только за целостное и художественное оформление оперного спектакля, но стал руководителем этого подчиненного новым художественным требованиям коллектива — коллектива, существующего во имя проведения в жизнь новых идей, выраженных и в оперной драматургии.

## VII

Облик Верди, композитора-патриота, верного сына родной страны, выступает из его переписки рельефно и законченно, особенно из писем к Кларе Марффи и к Оппрандино Арривабене, из писем к тем верным и дорогим друзьям, с которыми композитор всегда и до конца откровенен.

Патриотизм неотделим от образа Верди так же, как неотделима от него любовь к музыке. Любовью к музыке и любовью к родине насыщена вся его жизнь, насыщена вся его деятельность. Можно сказать, что Верди всегда патриот так же, как он всегда музыкант. Он патриот, когда его, измученного, подавленного, постигшего до конца всю тщету личного счастья и простого человеческого благополучия, неудержимо толкает на творческий подвиг либретто, поразившее его воображение страданиями угнетенного народа. Он патриот, когда в 1848 году в Париже подписывается под воззванием о помощи, обращенным временным правительством Ломбардии к республиканскому правительству Франции. Он патриот, когда всеми силами души жаждет освобождения родины от иноземного гнета и радуется уходу австрийцев. Он патриот, когда стремится к объединению родной страны и когда готов приветствовать Виктора-Эммануила «как первого солдата Италии». Он патриот, когда боится господства клерикалов и приходит в ужас от дипломатических махинаций Наполеона III с Венецией и когда восторженно преклоняется перед Гарибальди, ждет реформ Кавура и жалеет о том, что Италия не послала войск на помощь Франции для борьбы с готами-пруссакими. Он патриот, когда силой своего умного и передового творчества выводит итальянскую оперу на путь европейской музыкальной драмы и когда требует культуры вокальной полифонии и сетует на то, что молодые итальянские композиторы отрываются от народных истоков итальянского искусства. Он патриот, когда, приглашенный писать для публичной парижской Большой Оперы «Сицилийскую вечерню», приглашенный писать для снобов, полных презрения ко всему «простонародному», просит де Сакписи прислать ему для внесения в оперу сицилийскую канцо-

ну, «не сфабрикованную композиторами», а канцону подлинно народную, канцону, самую яркую и характерную из всех, какие только есть. Он патриот и тогда, когда нападает на Скриба, искажившего исторический образ Прочиды, и когда пишет Кронье, что он, Верди, прежде всего итальянец и чего бы это ни стоило, никогда не станет участником оскорбления, наносимого его стране\*.

Он патриот всегда. Патриот во всех своих заблуждениях, во всех ошибках и страстных увлечениях. Он патриот потому, что любит родину свою пламенно и служит ей своим искусством самоотверженно. Он патриот потому, что искусство его, столь крепко вросшее в родную землю, неотделимо от итальянского народа и принадлежит ему всецело и безраздельно.

Он пишет из Парижа Кларе Маффен: «Пустить здесь корни! Невообразимо... Я слишком люблю мою пустыню и мое небо»\*\*. И действительно. Нет ничего, что привлекало бы его вдали от родины. И он не может надолго расставаться с ней. Он постоянно, снова и снова, возвращается в свою деревенскую глушь, чтобы, как Антей, припасть к родной земле и набраться у нее силы. И родная земля не жалеет даров для любимого сына, и в восемьдесят лет все еще цветет и сияет вердисевская неуывдаемая творческая мысль.

Да, Верди — патриот. Подлинный, пламенный, честный патриот и верный сын своей родины. Патриот. Но не политический деятель. И он впадает в заблуждения и совершает ошибки в оценке тех или иных явлений, тех или иных людей и грешит подчас, с нашей точки зрения, отсутствием обобщающего взгляда в широком государственном масштабе на современные ему исторические события. Но кто же вправе требовать от него тех обобщающих взглядов, которые могут быть выработаны только на определенной философской базе? Он не политический деятель, но зачастую у него необыкновенно ясный взгляд на происходящие события. Взгляд умного и проницательного человека. Он с самого начала своей сознательной жизни вырабатывает себе привычку безжалостно и прямо смотреть в существо вещей. Если 8 августа 1848 года он подписывается под воззванием о помощи, обращенным ломбардским правительством к правительству Франции, то 24 августа он уже пишет Кларе Маффен: «Франция не желает видеть итальянский народ самостоятельным... Идея объединения Италии ужасает маленьких, ничтожных людей, стоящих у власти...» «Ни на Францию, ни на Англию надеяться нельзя», — продолжает он в

\* К Кронье, 3 января 1855 г.

\*\* К Кларе Маффен, 2 марта 1854 г.

этом же письме и очень резонно рассуждает только на одно: на революционное движение в самой Австрии. И делает из своих предположений правильные выводы: «Если мы сумеем воспользоваться моментом и восты ту войну, которая необходима, — войну за независимость — Италия еще может стать свободной».

В письмах Верди постоянно прорывается гнев по отношению к завоевателям-чужеземцам, обосновавшимся в его родной стране. «Венеция остается Австрией!! — пишет он в 1859 году Кларе Маффен. — Где же... долгожданная... независимость Италии?.. Или Венеция не Италия?.. Сколько крови, пролитой напрасно!» \* И в 66-м году он пишет Эскиудье после того, как австрийцы, отступая из-под Ровинго, взорвали мосты, подожгли и разграбили несчастный город: «Поджигать, грабить! Вот цивилизаторская миссия этой нации, желающей удержаться во что бы то ни стало!» \*\* Но когда усиливается движение в пользу объединения Италии, Верди возмущается теми, кто не желает понимать важности этого момента, и призывает забыть мелкие обиды и ничтожные недоразумения во имя общего блага, во имя воссоединения родины. Он безусловно верит в открывающиеся в связи с объединением радостные перспективы, верит в возможность светлого будущего для любимой родины.

С середины 70-х годов, то есть почти сразу после объединения, уверенность эта, по-видимому, пошатнулась. Если Верди с трудом согласился стать депутатом Первого всенационального парламента, то очень скоро он считает свое присутствие в парламенте, свое участие в государственном органе лишним и ненужным — напрасной тратой времени. Он считает, что с «этими сеньорами, умнейшими, конечно», и «достойнейшими, без сомнения», ему не говорить. Это понятно. Ему, человеку творческих решений и быстрого их выполнения, чуждо парламентское жонглирование словами и понятиями. Длинные речи, политические подвохи и ловкие вылавливания ошибок противника вызывают в нем величайшее отвращение и вспышки безудержного гнева. Чем дальше, тем больше. И после роспуска парламента Верди и вовсе отказывается баллотироваться в парламента нового созыва. Он не может и не хочет принимать участие в организации общественной жизни своей страны, когда она, воссоединенная, оказывается перед лицом народа обвинявшего и, естественно, неудовлетворенного результатом вынесенной им многолетней борьбы; когда она, воссоединенная, стоит перед катастрофическим состоянием государственных

\* К Кларе Маффен, 14 июля 1859 г.

\*\* К Леону Эскиудье, 14 июля 1866 г.

средств, а министры думают только об одном: во что бы то ни стало, не считаясь ни с чем, обеспечить Италию то влияние во внешней политике и ту вооруженную силу, которыми отличаются великие державы. Верди не сочувствует честолюбивой направленности политики итальянского правительства, он не может не осуждать ее. Разочарование его растет. В письмах к Арривабене все чаще и чаще попадаетея припев: «Бедная Италия! Бедная родина!»

«Не хочу говорить о делах Италии...—пишет Верди к Арривабене из Парижа в 1866 году,— я от них в отчаянии...» \*

Верди огорчен, когда его назначают сенатором. «Меня это очень стесняет,—пишет он Кларе Маффеи в ноябре 1874 года,—а пользы от этого не будет никакой».

«Не буду говорить с вами о политике,—пишет он немецкому музыканту Гиллеру в апреле 1879 года,—потому что вы знаете о ней больше меня и потому, что мне противно говорить с вами о вещах безрадостных. Конечно, конечно, зло велико во всей Европе, но у нас еще хуже, чем везде. Вы правы: все хотят быть президентами и министрами, а о родине пусть заботится кто хочет!»

С годами Верди все больше и больше отходит от официальной жизни страны. Ему все сильнее претят честолюбивые замыслы министров, замыслы, в которых благу народа уделено очень мало внимания. Он отмахивается от печатаемых в газетах бесконечных парламентских словопрений; он преувеличивает свое непонимание политических вопросов. Может ли он разбираться в делах, столь запутанных и значительных, он, крестьянин из Ле-Ронколе, не получивший никакого образования и всю жизнь занимающийся только тем, что пишет ноты?..

Но не в характере Верди брюзжать, оставаясь пассивным зрителем происходящего. Отстраняясь от официальной общественной жизни, он как бы на полях этой нелепой, с его точки зрения, политики правительства вносит какие-то свои частные, пусть ничтожные, но все же коррективы. Он протестует против все увеличивающейся безработицы и обещания эксплуатируемых ионущих. Он не задумывается предоставлять работу тем, кто в ней нуждается. Каждый должен иметь возможность заработать себе на жизнь. Если государственная система такова, что не может обеспечить работу каждому,—тем хуже для государственной системы. И он производит у себя в имени строительные работы, фактически ему не нужные—перестраивает дома, строит хутора и прорывает каналы, и осушает болотис-

\* К Оппрандино Арривабене, 10 декабря 1866 г.

тую почву, и оздоравливает местность. Это вовсе не «благотворительная прихоть» богатого помещика. Он не осыпает людей щедротами от своего богатства. Он вносит частные и потому ничтожные, но все же коррективы в несовершенство окружающей его действительности. Он строит больницу в коммуне Вилланова. Строит потому, что это необходимо. Потому, что больные из четырех деревень часто не доезжают до ближайшего городка, где есть больница, и умирают по дороге. И в Генуе Верди знакомится с видными врачами и изучает распорядок и новейшее оборудование современных клиник и отбирает все то, что можно применить к больнице в Вилланова.

Он не желает, чтобы больница называлась его именем; он не желает, чтобы вокруг дела нужного поднялась суетная шумиха, заслоняющая истинное положение вещей и способствующая созданию убаюкивающей легенды о существующих в стране порядке и благополучии. И он знает, что разочарует и снобов, и любителей сенсаций, и незнакомых ему журналистов, жаждущих во имя сенсации увидеть в деревенской глуши нечто нелепо роскошное. Он знает наперед, что любопытствующие скажут: «Только-то! Он мог бы раскошелиться и на большее»\*.

И открытие больницы происходит без шума, без речей, без словословий и ознаменовывается только тем, что привозят первых больных.

В благотворительности Верди нет ни тени сентиментальности. Он скорее склонен считать, что должны быть изжиты причины, вызывающие необходимость благотворительности. Не должно быть ни благодетелей, ни облагодетельствованных. Каждый должен иметь возможность собственным трудом обеспечить себе существование. И потому Верди не считает себя благодетелем. Он делает всего-навсего нужное дело. Он не думает о том, чтобы снискать себе популярность.

Но проводить практически полезные мероприятия, само собой разумеется, стоит больших денег. И в Сант-Агата не расписываются фресками плафоны и не собираются коллекции раритетов. И Джузеппина Стрелиони почти жалуется на то, что Верди не интересуется коллекционированием и не увлекается всерьез и надолго ни коллекцией автографов, ни собранием дорогих картин. Это правда. У Верди нет тех прихотей, которыми достигший богатства человек обычно отгораживается от реальной жизни, как бы желая доказать и себе и другим собственное превосходство. У Верди этого нет. Он иногда

---

\* К Франко Фаччио, 11 октября 1887 г.

не отгораживается от реальной жизни, какова бы она ни была и какую бы форму ни придали ей правители — жестокие, коварные, обманывающие народ «деляги из Монтечиторно». И ему незачем специально доказывать свое превосходство. Он доказывает его каждодневно, всей своей жизнью, своим неослабевающим творчеством, своей неотстаивающей творческой энергией. Он отлично знает, для кого он строит больницу, перестраивает дома, осушает болота. Он знает ломбардских крестьян. Он сам вышел из их среды, не старается забыть об этом, и на вершине социальной лестницы он от них не уходит.

Они «в большинстве бедны, естественно, грубы и до такой степени необразованны, — пишет Верди профессору Грокко, — что с трудом поймут прекрасную речь тосканского врача»\*.

«Они всегда упрямы, — пишет Верди Кларе Маффеи, — и они будут такими до тех пор, пока им не дадут образования и не улучшат их материального положения»\*\*.

И опять к Кларе Маффеи: «Работы продолжают и сейчас, потому что у меня не поднялась рука рассчитать рабочих. Само собой разумеется, что впоследствии они в награду за это проклянут меня; но я это знаю и не придаю этому значения...»\*\*\*

Это, действительно, не имеет для Верди значения. Иначе и быть не может. То, что он предоставляет работу немущим, не является для них разрешением наболешшего вопроса. Это только временный выход из положения. Верди это знает. Но он не упускает возможности внести свои поправки в создавшуюся ситуацию. Лучше внести хоть какие-нибудь — хотя бы ничтожные — поправки, чем оставаться равнодушным зрителем происходящего. «Это все работы для меня бесполезные, — пишет он в 81-м году к Арривабене, — потому что эти постройки не будут способствовать тому, чтобы мои владения принесли мне хоть одно лишнее центезимо дохода; но пока что люди имеют заработок, и из моей деревни крестьяне не едут в эмиграцию»\*\*\*\*.

Хоть и небольшая поправка, но все же поправка. Хоть из одной деревни крестьяне не едут в эмиграцию.

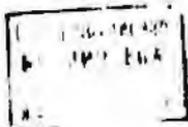
Джузеппе Верди — патриот-крестьянин и патриот-музыкант. Он строит в деревне Вилланова больницу для беднейших крестьян и строит в Милане дом-убежище для престарелых и нуждающихся му-

\* К профессору Грокко, 1 сентября 1895 г.

\*\* К Кларе Маффеи, 14 октября 1876 г.

\*\*\* К ней же, 9 января 1861 г.

\*\*\*\* К Опрандино Арривабене, 23 декабря 1881 г.



выкнотов. И вот что характерно. Он не разрешает назвать этот дом, выстроенный на земле, им приобретенной, дом, сооруженный всецело на его средства, дом, в котором и распланировка комнат, и каждая подробность мебели, и каждая деталь в одежде призраваемых обдумана им самим тщательно и с точным учетом всего, что может понадобиться,— он не разрешает назвать этот дом убежищем, домом призраения. Ни в коем случае. Убежище, призраение... это слова, говорящие о крушении, о неудаче, о жизни, приведшей к катастрофе, о жизни, идущей к печальному концу. Зачем оскорблять этими словами стариков, честно потрудившихся во славу родного искусства, но по тем или иным причинам не сумевших обеспечить свою старость? «Домом отдыха» называет Верди построенный им дом для престарелых музыкантов. Casa di riposo. Ибо каждый человек, честно потрудившийся всю жизнь, должен иметь право на отдых. Верди на этом настаивает. Это тоже вносимая им поправка в существующий порядок. Старики-музыканты должны чувствовать себя в убежище как хозяева, говорит Верди. Это их дом. Дом их заслуженного отдыха. И, когда для него самого, для композитора Джузеппе Верди, пробьет, наконец, час вечного отдыха, вечного покоя, он обретет их—и отдых и покой—здесь же, в этом же доме. Прах его покинется в могиле под часовней. Такова его воля. Потому, что и он тоже—честно трудившийся всю жизнь музыкант. С той разницей, что отдых для него наступает только с концом его жизни.

Вносить на полях поправки в существующий порядок. Верди отлично понимает всю тщетность этого и несвело подтрунивает над своими попытками. «Когда правительство,— пишет он Кларе Маффен,— отняло дотацию у театров, я сказал себе: ну, покажем этому правительству, что оно поступило неправильно, но что мы сумеем сделать кое-что и без его помощи». И, рассказав обо всем, что он сделал, и обо всех трудностях, встретившихся на пути выполнения его намерений, он восклицает: «О, я был сильно наказан за мою самонадеянность» \*. Это написано в 1872 году. А в 1876 он потерял и те немногие иллюзии, которые у него еще оставались: «Мой долг ужасен еще! — говорите вы? — обращается он к Кларе Маффен.— Отнюдь нет... К чему привели все мои труды за последние годы? Я вбил себе в голову (какое самоубийство!) поправить дела наших театров и, по крайней мере, показать наглядно, как должны ставиться оперные спектакли...» \*\* И, припоминая, как он работал над поста-

\* К Кларе Маффен, 29 декабря 1872 г.

\*\* К ней же, 1 июля 1876 г.

новкой опер в Милане, Парме, Падуе, Неаполе и т. д., он приходит к заключению, что все труды его пропали даром, ибо в Милане, например, при наличии отличной труппы, вот уже два года идут спектакли жалкие и не выдерживающие критики. То же происходит и в других городах. Корни создавшегося положения лежат в самой государственной системе. Верди в этом уверен. Политика правительства приводит его в ужас. В том же 1876 году он отказывается от намерения поехать в Рим. «Дела наши...—пишет он Кларе Маффен,—могут с минуты на минуту принять характер столь зловещий, что я не желал бы видеть этого вблизи» \*.

«Не отвечаю тебе ничего по поводу выборной реформы,—пишет он Арривабене в 1881 году,—по поводу сената, по поводу палаты и т. д. Это все вещи, от которых бросает в дрожь! Что касается меня, то я больше не надеюсь ни на что—я даже на нашу звезду!» \*\*

«Дела в театрах обстоят сейчас настолько плохо, что совершенно незачем писать оперы,—пишет он опять Арривабене в 1883 году.—...Правительство не дает субсидий. Актив бюджета театра не выдерживает критики; отсюда разорение и смерть» \*\*\*.

«Работать... Для чего?.. Для кого?»—эти вопросы он задает Джузеппине Негрони-Прати в 1883 году \*\*\*\*.

«Думаю, что жизнь—вещь самая нелепая и, что еще хуже, бесполезная,—пишет он Кларе Маффен.—Что делается? Что будет с нами?» \*\*\*\*\*

Верди отлично понимает, что одному человеку не справиться с государственной системой,—смешно было бы думать так,—но он не знает и того, откуда ждать помощи и каким образом может измениться сама система. И, конечно, знать этого он не может. Но он верный сын своей родной страны, он патриот, любящий родину самоотверженно и деятельно. И—как бы ни было и что бы ни было—он надеется на лучшее будущее для Италии, надеется, не зная, каким образом и когда наступит это будущее, надеется, не думая о том, какую форму может принять государственное управление. Но что лучшее будущее когда-нибудь наступит, и в форме государственного управления произойдут изменения—в этом он уверен. Уверен безусловно. Потому, что верит в закономерность развития исторических про-

\* К Кларе Маффен, 24 декабря 1876 г.

\*\* К Оппрандино Арривабене, 23 декабря 1881 г.

\*\*\* К нему же, 16 марта 1883 г.

\*\*\*\* К Джузеппине Негрони-Прати, 11 октября 1883 г.

\*\*\*\*\* К Кларе Маффен, 11 октября 1883 г.

цессов. Письмо к Арривабене, написанное 15 марта 1883-го года, письмо, трагическое в своей безнадежности, Верди заканчивает неожиданно светлым мажором: «Кто знает,— пишет композитор,— может быть, через некоторое время из ничего что-нибудь и получится».

И как бы ни было и что бы ни было, Верди ни минуты не замыкается в себе, не отдыхает, не предается блаженной лени и тому прославленному итальянскому *dolce far niente*, сладостному ничегонеделанию, о котором композитор с такой тончайшей иронией когда-то писал в письме к Гиллеру. Верди пишет «Отелло», пишет «Фальстафа», занимается вокальной полифонией, трудится изо всех сил и неустанно, трудится почти до последнего вздоха, до последнего биения горячего и сильного сердца, трудится на пользу и во славу родной страны и своего народа и любимого искусства.

Таким выступает из обширной, значительной и интересной перспективы образ Верди — композитора-патриота.

---

1843

# ПИСЬМА ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ

1. К ИНЬЯЦИО МАРИНИ<sup>1</sup>

Милан, 11 июня 1843 г.

Узнал с величайшим удовольствием, что ты возвращаешься к нам; миланцы, конечно, примут с восторгом любимого певца. Я за последнее время написал две оперы: «Набукко»<sup>2</sup> и «Ломбардцы»<sup>3</sup>. В них имеются партии, в которых ты, вероятно, отличишься. В «Набукко» партия Пророка, в «Ломбардцах» — партия Пагано, которые написаны точно для тебя; должен признаться, что у меня величайшее желание услышать их в твоём исполнении. Я, в карнавальном сезоне буду писать для Венеции, ибо я не хотел рисковать еще одной оперой в Милане и был вынужден отказаться от всех любезных предложений Мерелли<sup>4</sup>. Мы встретимся с тобой в другой раз, и я буду считать удачей возможность написать оперу для такого артиста, как ты; будь уверен, что я напишу партию, достойную тебя.

2. К ДЖУЗЕППИНЕ АППИАНИ<sup>1</sup>

Венеция, 12 декабря 1843 г.

...Мой «Эрнани»<sup>2</sup> подвигается, и либреттист<sup>3</sup> делает все, что я хочу. Провожу каждый день две репетиции «Ломбардцев»; артисты стараются изо всех сил, и больше всех Лёве<sup>4</sup>. Мы увиделись с ней впервые на репетиции «Ломбардцев»; обменялись несколькими незначительными словами приветствия, и только; я ни разу не был у нее с

визитом и идти не собираюсь, разве только в этом возникнет необходимость. Впрочем, не могу сказать о ней ничего, кроме хорошего; она добросовестно исполняет свои обязанности и пока что без тени каких бы то ни было капризов...

### 3. К ДЖУЗЕППИНЕ АППИАНИ

Венеция, 26 декабря 1843 г. В час ночи

Вам не терпится получить сведения о «Ломбардцах», и я посылаю вам самые свежие: не прошло и четверти часа с тех пор, как опустился занавес.

«Ломбардцы» потерпели полное фиаско, то есть то, что называется подлинно классическим фиаско. Все в опере вызвало явное неодобрение или было пропущено мимо ушей, за исключением кабалетты видения. Это отчет безвыскусственный, но правдивый, и я сообщаю вам о провале без удовольствия и без огорчения.

1 8 4 4

#### 4. К ДЖУЗЕППИНЕ АППИАНИ

Венеция, 10 марта 1844 г.

«Эрнани», поставленный на сцене вчера вечером, имел довольно большой успех. Если бы в моем распоряжении были певцы, я не говорю—совершенные, но такие, которые хотя бы верно пели, «Эрнани» прошел бы с тем же успехом, с каким прошли в Милане «Набукко» и «Ломбардцы». Гуаско<sup>1</sup> был без голоса с хрипотой поистине ужасающей. Невозможно фальшивить больше, чем фальшивила вчера вечером Лёве! Аплодировали более или менее всем номерам за исключением каватины Гуаско; но больше всего потрясла публику кабалетта в исполнении Лёве, кабалетта в дуэте, который заканчивается терцетом, весь финал первого акта, весь акт заговора и терцет четвертого. Вызовов было: три после первого акта, один после второго, три после третьего и три или четыре после окончания оперы. Вот то, что было на самом деле.

На второй неделе вернусь в Милан.

#### 5. К ФРАНЧЕСКО МАРИИ ПИАВЕ

Милан, 12 апреля 1844 г.

Вот тебе эскиз трагедии Вернера<sup>1</sup>. В ней вещи великолепные и очень впечатляющие. Кроме того, читай «Германию» де Сталь<sup>2</sup>.

Я того мнения, чтобы сделать пролог и три действия.

Надо поднять занавес и показать горящую Аквилею. Хор народа и хор гуннов. Народ молит, гунны угрожают и т. д., и т. д... Затем выход Ильдегонды, затем Аттилы и т. д., и т. д... и пролог заканчивается.

Первый акт я начал бы в Риме и, вместо того, чтобы показать пиршество на сцене, перенес бы его за кулисы, а на сцене оставил бы одного Аццио, в задумчивости размышляющего о происходящих событиях и т. д., и т. д.

Закончил бы первый акт в тот момент, когда Ильдегонда предупреждает Аттилу о том, что чаша, из которой он хочет пить, отравлена; это заставляет Аттилу поверить в любовь Ильдегонды, тогда как на самом деле она лишь обеспечивает себе возможность самолично отомстить за смерть отца и братьев и т. д., и т. д.

В третьем действии произвела бы огромное впечатление вся та сцена, когда Лев находится на Авентинском холме, в то время как внизу происходит сражение; может быть, эту сцену не разрешат, но необходимо постараться замаскировать все дело так, чтобы разрешение на эту сцену было дано. Я говорю замаскировать — не меняя, однако, ничего по существу. Сцена должна остаться той же.

Финал четвертого акта мне не нравится, но, если над ним подумать, можно будет, пожалуй, найти что-нибудь другое и даже что-нибудь превосходное. Подумай над этим ты,—со своей стороны подумаю над этим и я.

Имей в виду, что здесь у нас имеются три превосходных характера. Прежде всего, Аттила, не допускающий каких бы то ни было изменений; затем Ильдегонда. В своем стремлении отомстить за отца, братьев и возлюбленного она также превосходный характер. И, наконец, Аццио: он великолепен и нравится мне в дуэте с Аттилой, когда предлагает разделить мир между ними двумя и т. д...

Следовало бы придумать четвертый действенный характер, и мне кажется, что Гуальтьеро, считающий Ильдегонду погибшей, мог бы оказаться или среди гуннов или среди римлян, что создало бы повод для впечатляющей сцены с Ильдегондой; можно было бы дать Гуальтьеро сыграть в сцене с ядом, но, главным образом, в четвертом акте в разговоре с Ильдегондой, замышляющей умертвить Аттилу.

Я бы не хотел также, чтобы Аццио умирал слишком ра-

но: надо, чтобы и он вместе с Ильдегондой действовал в четвертом акте и т. д...

Мне кажется, что во всем этом есть материал для прекрасного произведения, и если ты займешься серьезно, то напишешь свое самое лучшее либретто. Но надо работать очень, очень много. Вышлю тебе оригинал Вернера в ближайшие дни, и пусть тебе его переведут, так как там имеются поэтические отрывки большой силы. В общем, пользуйся всем, чем только возможно, но сделай нечто значительное. Главное, читай «Германию» Сталь, что объяснит тебе очень многое. Если найдешь оригинал Вернера в Венеции, избавишь меня от большой заботы. Постарайся сообщить мне об этом.

Рекомендую прежде всего тщательно изучить прилагаемый сюжет и крепко держать в голове все: эпоху, характеры и т. д., и т. д... Затем сделай набросок либретто, но сделай его расширенным — сцену за сценой, со всеми действующими лицами; в общем, такой набросок, чтобы оставалось только написать его стихами. Читай Вернера и, в особенности, вчитывайся в хоры, которые замечательны.

## 6. К ФРАНЧЕСКО МАРИИ ПИАВЕ

Милан. 22 мая 1844 г.

Послал уже текст в Рим и надеюсь, что его одобрят<sup>1</sup>. Тем временем ты можешь прервать работу потому, что у меня дела достаточно. Хорошенько подумай над либретто и старайся продолжать так, как начал. Все до сих пор идет превосходно, за исключением небольшой подробности: замечаю, что до сих пор не сказано ничего о преступлении, за которое приговорен Фоскари; думаю, что упомянуть об этом необходимо.

В каватине тенора имеются две вещи, которые не хороши: первая — закончив каватину, Джакомо продолжает оставаться на сцене, и это должно неминуемо ослабить впечатление. Вторая — в каватине нет мысли, контрастирующей с *adagio*. Сделай крохотный диалог между Служой и Джакомо, затем — два слова Офицера, говорящего: «Введите арестованного». После этого кабалетта, но непременно ге-

роического характера, так как мы пишем для Рима; кроме того,—повторяю—характер Фоскари должен быть обрисован более энергично. Женская каватина удалась отлично. Думаю, что здесь сделаешь кратчайший речитатив, затем соло Дожа и дуэт. Он должен быть очень коротким, так как является финальным. Прошу тебя вдохновиться и написать стихи поистине прекрасные! Во втором акте сочини романс Джакомо и не забудь дуэт с Мариной; затем большой терцет, хор и финал.

В третьем акте пиши так, как мы договорились, и постарайся ввести туда песню гондольера, вкрапленную в хор народа. Хорошо бы скомбинировать все так, чтобы дело происходило к вечеру, и можно было бы показать на сцене заход солнца, что было бы прекрасно!

Соглашайся, конечно, писать для Пачини<sup>2</sup>; но постарайся не писать «Лоренцино»<sup>3</sup>, так как это мы сделаем с тобой вместе как-нибудь в другой раз. Впрочем, если тебе пришлось бы уступить, пиши, конечно, и «Лоренцино» и не наноси из-за меня ущерба собственным интересам.

## 7. К САЛЬВАТОРЕ КАММАРАНО<sup>1</sup>

Милан, 23 мая 1844 г.

Получил составленный вами план «Альзиры»<sup>2</sup>. Доволен им в высшей степени и во всех отношениях. Прочел трагедию Вольтера, которая в руках такого мастера, как Каммарано, станет отличным оперным либретто. Меня обвиняют в пристрастии к грохоту и в том, что я плохо пишу для голосов: не обращайтесь на это внимания; вложите только в либретто подлинную страсть, и вы увидите, что я пишу не так уж плохо. Удивлен тем, что среди исполнителей нет Тадолини<sup>3</sup>. Да будет вам известно, что в моем договоре существует следующий пункт — третий: «Аргисты—исполнители опер, написанных синьором Верди, будут отбираться самим маэстро из числа имеющихся в составе законтракованной дирекцией труппы». Поэтому, если Тадолини законтракована, ей придется петь в моей опере, потому что я, само собой разумеется, ни за что на свете не уступаю того, что является моим правом.

Прошу вас не разглашать этого до поры до времени; буду вам также очень благодарен, если вы дадите мне по этому поводу кое-какие разъяснения, а заодно сообщите о стиле пения Бишоп<sup>4</sup>.

Возвращаясь к «Альзире», убедительно прошу вас прислать мне как можно скорее стихи. Мне незачем просить вас писать лаконично. Вы лучше меня знаете театр.

Приеду в Неаполь как можно скорее, а пока остаюсь

с уважением *Дж. Верди.*

1 8 4 6

## 8. К ВИНЧЕНЦО ЛУККАРДИ<sup>1</sup>

Венеция, 11 февраля 1846 г.

Отвечаю очень поздно на твое любезное письмо, но, может быть, тебе уже известно, что со 2 января и до сих пор я был болен, и всего лишь несколько дней, как выхожу из дома и начал писать. Прошу о большом одолжении. Знаю, что в Ватикане—или на шпалерах, или в фресках Рафаэля—должна быть встреча Аттилы со св. Львом. Мне нужен был бы костюм Аттилы: повтому сделай для меня два штриха пером, а затем обозначь мне словами и цифрами цвета одеяния; меня, главным образом, интересует головной убор. Если ты сделаешь мне это одолжение, удостоишься моего благословения.

Здесь — ничего нового. «Напиток»<sup>2</sup> позавчера вечером по обыкновению произвел фурор. Я устал от Венеции: этот покой, глубокий и печальный, приводит меня иногда в невыносимое состояние. Прощай, мой дорогой безумец. Клааняйся всем друзьям.

## 9. К КЛАРЕ МАФФЕИ<sup>1</sup>

Венеция, 18 марта 1846 г.

«Аттила»<sup>2</sup> прошел в общем хорошо. Аплодисментов и вызовов было даже слишком много для бедного больного<sup>3</sup>. Быть может, не все дошло до публики и дойдет только сегодня вечером. Друзья мои склонны считать эту оперу

лучшей из написанных мною. В публике — споры. Я же говорю, что «Аттила» не слабее моих предыдущих опер; время рассудит.

Здоровье мое улучшается день ото дня. Маффеи<sup>4</sup>, чувствующий себя превосходно, напишет вам завтра об успехе сегодняшнего вечера, и мы уедем вместе в Милан как можно скорее...

## 10. К ФЕЛИЧЕ ВАРЕЗИ<sup>1</sup>

Милан, 25 августа 1846 г.

Дражайший!

Итак, ты собираешься во время поста приехать во Флоренцию? Если это, действительно, так, я напишу для тебя Макбета!.. Напиши мне всего несколько слов, но отвечай сразу же. Скажи мне, когда будешь во Флоренции и когда начнешь выступать; помни, что по договору ты должен петь только в моей опере, специально для тебя написанной. В нескольких словах сообщи мне твои условия и твои денежные требования; прошу тебя по возможности ограничить их, ибо ты знаешь, что Ланари<sup>2</sup>, конечно, не пойдет на большие жертвы. Ответь мне с обратной почтой и не забудь ни о чем.

Прощай, прощай, тороплюсь.

*Дж. Верди.*

P. S. Отвечай тотчас, тотчас и держи дело в секрете.

## 11. К АЛЕССАНДРО ЛАНАРИ

Милан, 22 декабря 1846 г.

Я здоров, но — как говорила тебе в последнем письме — чувствую себя немного утомленным. Пусть Барбьери<sup>1</sup> вооружится терпением; важно, чтобы роль ей нравилась, а разработана она очень хорошо. Прощай, прощай.

P. S. Проследи за тем, чтобы тень Банко выходила из-под земли; роль тени должен играть тот же актер, кото-

рый изображал Банко в первом акте; он должен появиться за пепельной завесой, очень редкой, тонкой, еле видной; у Банко всклокоченные волосы и на шее должны быть видны раны. Я получил все эти сведения из Лондона, где трагедия идет непрерывно более двухсот лет.

## 12. К ДЖИОВАННИ РИКОРДИ<sup>1</sup>

Милан, 29 декабря 1846 г.

Дражайший Рикорди.

Одобряю договор, составленный тобой на мою новую оперу «Макбет», которая будет поставлена во Флоренции будущим постом; я выражаю также свое согласие на то, чтобы ты распоряжался этой оперой при условии, однако, чтобы ты не разрешал представления «Макбета» на сцене императорско-королевского театра Ла-Скала.

У меня слишком много примеров, убедивших меня в том, что в Ла-Скала не умеют или не хотят ставить оперы подобающим образом—и особенно мои. Не могу забыть отвратительной постановки «Ломбардцев», «Эрнани», «Двоих Фоскари»... и т. д. ... Новым примером, стоящим у меня перед глазами, является «Аттила»... подумай сам: можно ли было поставить эту оперу более безобразно!.. И это при наличии хорошей труппы.

Итак, повторяю тебе, что я не могу и не должен разрешать представления «Макбета» в Ла-Скала по крайней мере до тех пор, пока ситуация в театре не изменится к лучшему. Считаю своим долгом предупредить тебя — прими это к сведению,—что запрещение, касающееся «Макбета», распространяется и на все другие мои оперы.

Прощай.

Преданный Дж. Верди.

1 8 4 7

### 13. К ФЕЛИЧЕ ВАРЕЗИ

Милан, 7 января 1847 г.

Дорогой Варези.

Я несколько задержался с посылкой тебе музыки потому, что мне было необходимо немного отдохнуть. Пока—вот тебе дуэтино, большой дуэт и финал. Опять и опять настойчиво советую тебе хорошенько изучить ситуацию и вдуматься в слова; музыка придет сама собой. В общем, я желаю, чтобы ты обслужил либреттиста лучше, чем композитора.

В первом дуэте ты сможешь произвести впечатление большее, чем если бы на его месте была каватина. Вдумайся хорошенько в создавшуюся ситуацию, то есть в момент встречи с ведьмами, предсказывающими Макбету трон. Ты стоишь при этом известии ошеломленный и в ужасе; но в то же самое время в тебе зарождается честолюбивое желание достичь трона. Поэтому начало дуэтино ты будешь петь вполголоса; кстати, не забудь придать надлежащее значение стиху: *Ma perche sento rizzarsi il crine*\*. Обрати внимание на все мои обозначения, на ударения, на *pp* и *f*...

---

\* Но почему же я охвачен ужасом? (ит.).



во «Леди» перед концом должно быть сказано еле слышно, как бы в беспамятстве.

Первый финал ясен сам собой. Заметь себе только, что после первых тактов имеется отрывок для голосов соло, и необходимо будет, чтобы ты и Барбьери шли очень уверенно, дабы поддержать остальных. Извини за болтовню. Скоро пришлю тебе остальное. Прощай.

#### 14. К АЛЕССАНДРО ЛАНАРИ

Милан, 24 января 1847 г.

...Хочу предупредить тебя о том, что, говоря на днях с Санквирико<sup>1</sup> о «Макбете», я высказал ему мое желание как можно лучше поставить действие с призраками, и он подсказал мне ряд вещей, из которых самой замечательной является несомненно волшебный фонарь. Он уверял меня, что может получиться нечто прекрасное и вполне выполнимое, и даже взялся сам переговорить с оптиком Дурони об изготовлении необходимого механизма. Что такое волшебный фонарь, ты знаешь и сам, так что мне незачем пускаться в объяснения. Ей-богу! если это удастся так хорошо, как мне описал Санквирико, получится штука ошеломляющая, которая заставит множество людей бегать в театр только из-за этого. Что касается расхода, то это обойдется ненамного дороже всякого другого механизма... Что ты на это скажешь?..

В течение недели получишь все третье действие, начало четвертого, законченное либретто и, надеюсь, рисунки костюмов. Я хочу, чтобы костюмы были хорошо выполнены; можешь быть уверен, что они будут нарисованы очень тщательно, потому что я посылаю за некоторыми из рисунков в Лондон и поручил воспользоваться консультацией первоклассных литераторов относительно эпохи и одежды; здесь костюмы будут выполнены Гайецом<sup>2</sup> и другими из художественной комиссии.

Когда получишь музыку, увидишь, что там имеются два хора огромнейшего значения: не экономничай, не уменьшай количества хористов, и будешь хорами доволен. Проследи за тем, чтобы ведьмы были все время разделены

на три группы и было бы превосходно, если бы в каждой группе их было по шести, т. е. общим числом восемнадцать.

Позаботься о теноре, который будет исполнять роль Макдуффа, и также обо всех вторых партиях, потому что и в ансамблях нужны хорошие исполнители. Вообще ансамбли меня очень заботят.

Не сумею сказать точно, когда буду во Флоренции, потому, что хочу спокойно закончить всю оперу здесь. Будь уверен, что приеду вовремя. Раздай на руки партии хора и солистов с тем, чтобы, когда я приеду, можно было бы после двух или трех спевков перейти к репетициям с оркестром. Предупреждаю, что репетиций будет много как оркестровых, так и сценических.

Мне не нравится, что исполнитель партии Банко не хочет изображать Тень. Почему? Певцы должны быть за-контрактрованы как для пения, так и для игры на сцене. Пора оставить излишние церемонии. Было бы чудовишно, если бы Тень изображал кто-то другой, так как Банко, являясь в виде Тени, должен в точности сохранить прежнюю внешность.

Прощай, прощай.

## 15. К ФЕЛИЧЕ ВАРЕЗИ

(Конец января) 1847 г.

Дорогой Варези.

Вот третий акт, получившийся, как увидишь, менее утомительным, чем я ожидал. Сцена изображает пещеру, в которой ведьмы занимаются колдовством. Входишь ты и обращаешься к ним с вопросом (короткий речитатив). Затем появляются призраки; у тебя в это время всего лишь несколько слов, но как актер ты должен будешь сопровождать все происходящее выразительной мимической сценой. Затем — в то время, как проходят восемь королей, — у тебя *cantabile*; сначала — при появлении призраков — взволнованное, но затем превращающееся в *cantabile sui generis* \*. Ты

\* *Кантабиле* как таковое (ит.).

должен произвести им большое впечатление. Мне незачем говорить тебе, что возможности сильного воздействия заложены в словах «Morrai fatal progenie»\* и в конце *capitabile* в словах «Ah que non hai tu vital»\*\* Этот отрывок имеется в двух вариантах: исполний тот, который тебе удобнее, и напиши мне поскорее, который из них я должен инструментовать.

Обращаю твое внимание на кабалетту: присмотришься к ней хорошенько: она написана не в обычной форме потому, что после всего предыдущего кабалетта в обычной форме с обычными ритурнелями показалась бы вульгарной. У меня была написана одна, которая нравилась мне, когда я проигрывал ее отдельно, но когда я присоединил ее ко всему предыдущему, она показалась мне невыносимой. Теперешняя же кабалетта очень меня устраивает; надеюсь, устроит и тебя. Заметь хорошенько, что она исполняется не слишком быстро, а скорее величественно. После каденции имеется фраза\*\*\*



Я хочу, чтобы она исполнялась почти *staccato* и вполголоса, ибо следует сохранить всю силу для мажора, наступающего вслед за этим\*\*\*\*



Кстати, здесь можно немного ускорить.

Надеюсь, что ты получил и первое действие. Как только получишь это письмо, ответь мне тотчас же. Уверен, что тесситура твоей партии для тебя удобна. Но если найдется какая-нибудь нота или какой-нибудь отрывок для тебя

\* Умрешь, проклятый род (ит.).

\*\* Ах, пусть не будет тебе жизни! (ит.).

\*\*\* Акт III, № 17 (финал, кабалетта Макбета: «Vada in fiamme e in polve cada»—«Пусть погибнет в огне и рассыплется прахом»), отрывок на стр. 204 первого издания переложения для пения с фортепьяно.

\*\*\*\* Там же («L'ira mia, la mia vendetta»—«Гнев мой, месть моя»), отрывок на стр. 205.

неудобный, напиши мне тотчас же, раньше, чем я его наинструментую. Теперь не хватает только последней сцены, где у тебя спокойное *adagio cantabile* и мгновенная смерть. Но это будет не та обычная смерть—обязательно слашавая и т. п. Ты отлично понимаешь, что Макбет не должен умереть так, как умирают Эдгар<sup>1</sup> и ему подобные. В общем, будь внимателен к словам и к сюжету: я не требую ничего другого. Сюжет прекрасен, слова тоже. Прощай, прощай.

## 16. К ФЕЛИЧЕ ВАРЕЗИ

4 февраля 1847 г.

Удивлен тем, что ты до сих пор не ответил на два моих письма, сопровождавших каждый раз отрывки музыки из «Макбета».

Получай, наконец, последний кусок, который ты должен дать копиисту. Пусть перепишет как можно крупнее, чтобы тебе было удобно разучивать. Теперь вся твоя партия у тебя. Предлагаю выучить ее хорошенько до твоего приезда во Флоренцию, чтобы сразу по приезде ты мог бы приступить к сценическим репетициям. Очень надеюсь на тебя в последней финальной сцене. Здесь имеется *adagio* в *ре-бемоль*, которое необходимо отделать очень тонко—певуче и с большим чувством. В интермеццо имеются стихи «*la vita! Che importa! E il racconto di un povero idiota: Vento e suono che nulla dinota*»\*. Предлагаю тебе произнести их со всей иронией и всем презрением, какие только возможны. В сцене смерти сможешь очень отличиться, если наряду с пенком осмысленно проведешь и действие. Ты понимаешь отличнейшим образом, что Макбет не должен умирать так, как Эдгар, Джениаро<sup>1</sup> и т. п... следовательно, надо исполнить сцену смерти в новой манере. Пусть смерть будет патетической; даже больше чем патетической; пусть будет ужасающей. Вся сцена должна быть проведена вполголоса, за исключением двух последних стихов, и целиком сопровождаться действием с сильным взрывом чув-

\* Жизнь! Что она стоит! Это рассказ несчастного безумца: звук пустой и дуновение ветра (ит.).

ства на словах «Vil cogopa»\* и «Sol per te»\*\*. Ты (само собой разумеется) на земле, но с этим последним стихом ты встанешь, вытянувшись почти во весь рост, и достигнешь наибольшего возможного эффекта.

Прощай. Приезжай как можно скорее во Флоренцию и с партией, выученной наизусть.

## 17. К АНТОНИО БАРЕЦЦИ<sup>1</sup>

Флоренция, 25 марта 1847 г.

Уже давно было мною задумано посвятить одну из моих опер вам, бывшему мне и отцом, и благодетелем, и другом. Я считал это долгом, исполнить который следовало давно; и я выполнил бы свое намерение много раньше, если бы этому все время не препятствовали независевшие от меня обстоятельства. Теперь же—вот этот «Макбет», которого я люблю больше всех моих опер, почему и считаю его наиболее достойным чести быть преподнесенным вам. Сердце его предлагает, сердцем и примите его. И пусть будет это свидетельством вечной благодарности и любви к вам преданного

*Дж. Верди.*

## 18. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Лондон, 27 июня 1847 г.

Мы веселы, веселы потому, что сегодня немного светит солнце. О, благословенно солнце! И благословенна наша Италия, где оно такое жаркое, такое прекрасное! Этот город<sup>1</sup>, несомненно, великолепен, поразителен и, как говорят все, первый город в мире; но климат отравляет все. Для меня, в частности, он невыносим, и я не могу привыкнуть к дыму, к туману и к запаху угля; при всем том здоровье мое неплохо. Не сумею сказать вам, когда будет поставле-

---

\* Несчастливая корона (ит.).

\*\* Лишь для тебя (ит.).

на опера, ибо никак не нахожу возможности ее закончить. Однако весьма вероятно, что она в середине будущего месяца уже пойдет на сцене, а я уже уеду из Лондона.

Утешаюсь мыслью, что поеду в Париж и буду жить там некоторое время спокойным и свободным, в стороне от каких бы то ни было неприятностей. Рассчитываю не видеть ни импресарио, ни издателей; решил не писать для оперы итальянской и не могу и не должен писать для Орэга<sup>2</sup>; театр этот находится в состоянии невероятного упадка, и ни один композитор не смог бы выйти с честью из подобного испытания. Кроме того, ощущаю абсолютную необходимость отдыха. «Макбет» и эти «Разбойники» стоили мне напряжения, которого я физически не в состоянии вынести. Если бы я смог найти способ договориться с Лукка<sup>3</sup> и дать себе отдых на нынешнюю зиму, я охотно бы этим воспользовался...

Линд<sup>4</sup> на самом деле большая артистка: она лучше исполняет партии простодушные, чем партии трагические; лучше Сомнамбулу<sup>5</sup>, чем Норму<sup>6</sup>; тем не менее она проявляет большой талант как в том, так и в другом жанре...

## 19. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Париж, 6 сентября 1847 г.

Надеюсь, что у вас в Клаузоне<sup>1</sup> не так холодно, как здесь: сегодня утром (представьте себе!) у меня топили...

Если вы не скажете этого никому, признаюсь вам, что мне не нравится Париж, и я чувствую смертельную антипатию к бульварам. Там встречаешь друзей, врагов, попов, монахов, солдат, сыщиков, попрошак — в общем, всего понемногу, и я делаю все возможное, чтобы всегда избегать их. Понимаю, что должен казаться странным, но ничего другого сказать не могу!..

Только одним мне нравится Париж — тем, что среди суеты и шума я ощущаю себя, как в пустыне. Никто мною не интересуется, никто не указывает на меня пальцем; вижу только с монми либреттистами<sup>2</sup>, двумя людьми отличнейшими в полном смысле слова. Я приказал привратнику говорить всем, что я уехал за город: поэтому на-

слаждаюсь такой свободой, которой не пользовался никогда ни в одной стране земного шара. Вчера вечером был в Орéга. Скучал очень, но вместе с тем был ошеломлен мизансценой: шла «Жидовка» Галеви.

Пишу отчаянно, и в ноябре опера будет поставлена обязательно. Со здоровьем хорошо, так как до сих пор работа мне не в тягость...

Я позабыл сказать вам, что вчера в Орéга было открытие сезона; театр приведен в порядок, но мне нравится мало: слишком перегружен украшениями. Мне нравятся новые театры в маленьких городах Италии: они в высшей степени просты и изящны.

В театре Историческом идет драма Дюма<sup>3</sup>, которая производит на всех большое впечатление; она очень нравится и мне. В ней можно найти большие недостатки, но в ней имеются и величайшие достоинства—с позволения всех тех, которые так восставали против «Парижского тряпичника»<sup>4</sup>, драмы, также пользующейся здесь большим успехом. В других театрах значительного мало. Еще раз прощайте.

## 20. К ФРАНЧЕСКО МАРИИ ПИАВЕ

Париж, 22 июля 1848 г.

...Ферруччио<sup>1</sup>—образ гигантский, один из самых великих мучеников за свободу Италии. «Осада Флоренции» Гверацци<sup>2</sup> могла бы подсказать тебе значительные сцены, но я хотел бы, чтобы ты придерживался истории. Главными действующими лицами могли бы быть, как мне кажется, Ферруччио, Лодовико Мартелли, Мария Бенинтенти, Дживанни Бандини<sup>3</sup>. Все они должны быть главными действующими лицами, но ты мог бы прибавить сколько угодно вторых партий и выработать сюжет возвышенный и грандиозный. Ты мог бы ввести в действие изменника Малатесту<sup>4</sup> (это было бы даже необходимо), Данте да Кастильоне<sup>5</sup> и т. д.; я хотел бы видеть на сцене приоров или Флорентийский сенат и хотел бы, чтобы упомянули о Кlemente VII без того, однако, чтобы показать его на сцене. Как тебе кажется? Если ты находишь этот сюжет подходящим, сделай мне набросок сценария и пришли мне его. Помни только, что я люблю сценарий очень подробный, ибо необходимо, чтобы я сделал свои замечания не потому, что я считаю себя способным оценивать работу такого рода, а потому, что я не могу написать хорошую музыку, если я не до конца понял драму, и она меня не убедила. Следи за тем, чтобы набегать монотонности; если не быть очень осторожным в сюжетах естественно печальных, кончается тем, что наводишь на всех смертную тоску, как это имеет

место, например, в «Двоих Фоскари», окраска, колорит которых слишком однообразны от начала и до конца.

Прощай, прощай. Будем надеяться на лучшие времена. Я прихожу в ужас, когда бросаю взгляд на Францию, а затем на Италию... Вот и Россия делает шаги в сторону Константинополя. Если мы допустим, чтобы Россия завладела Константинополем, мы в скором времени окажемся казаками... Боже!!!

## 21. К ДЖУЗЕППИНЕ АППИАНИ

Париж, 24 августа 1848 г.

Огромное удовольствие доставило мне ваше письмо — ведь я не знал, что о вас и думать<sup>1</sup>. Теперь, коль скоро я узнал, что вы живы и здоровы,—я удовлетворен. Вы хотите знать точку зрения Франции на дела Италии? Боже милостивый, о чем вы меня спрашиваете?! Кто не враждебен, тот равнодушен: прибавлю к этому, что идея объединения Италии ужасает маленьких, ничтожных людей, стоящих у власти. Франция, несомненно, не поможет нам вооруженным вмешательством, разве только в том случае, если какое-нибудь событие, предугадать которое невозможно, заставит ее сделать это вопреки ее желанию. Франко-английская дипломатическая интервенция может быть только незаконной, позорной для Франции и пагубной для нас. В действительности интервенция клонилась бы к тому, чтобы Австрия отказалась от Ломбардии и удовлетворилась одной Венецианской областью. Если допустить, что Австрия решила бы оставить Ломбардию (она действительно как будто бы собирается уходить, но прежде чем уйти, она, вероятно, разграбит и сожжет все), то для нас в Италии остался бы еще один лишний позор. Нет, нет, нет: ни на Францию, ни на Англию надеяться нельзя; что касается меня, то, если я на кого-то еще надеюсь, то... знаете, на кого я надеюсь? На Австрию; на беспорядки в самой Австрии. Нечто серьезное должно возникнуть и там, и если мы сумеем воспользоваться моментом и вести ту войну, которая необходима — войну за независимость,—Италия еще может стать свободной. Но только избави нас бог доверять нашим королям и чужим народам.

Сюда приезжают итальянские дипломаты от всех партий: вчера Томмазо<sup>2</sup>, сегодня Пиччиотти<sup>3</sup>. Они ничего не добьются: кажется невероятным, чтобы они еще наделись на Францию. Одним словом: Франция не желает видеть итальянский народ самостоятельным.

Вот она — моя точка зрения, которой прошу не придавать никакого значения, ибо, как вы знаете, я в политике не разбираюсь. Кстати, и Франция находится в бездне, из которой неизвестно как выберется. Расследование, которое ведется о майских и июньских событиях, — дело самое мелочное и мерзкое из всех существующих. Что за жалкая эпоха пигмеев! Ни в чем нет величия, даже в преступлениях. Думаю, что неминуема новая революция; этим пахнет повсюду. Новая революция будет гибелью этой несчастной республики. Будем надеяться, что этого не случится, но имеются веские основания для того, чтобы этого опасаться.

Каркано<sup>4</sup> уже в Швейцарии, и, может быть, вы уже виделись. Эммануэле<sup>5</sup> пишет мне, что не мог больше оставаться в Милане и, вероятно, будет здесь завтра или послезавтра.

## 22. К САЛЬВАТОРЕ КАММАРАНО

Париж, 24 сентября 1848 г.

Дражайший Каммарано,

средствами незаконными и негуманными антреприза неаполитанского театра хочет добиться того, что было бы ей обеспечено, если бы она выполнила свои обязательства<sup>1</sup>. И вы, человек честный, отец семейства и отличный артист, должны стать жертвой всех этих подлых интриг! Что касается меня, то я, опираясь на договор, мог бы презреть угрозы антрепризы и порвать с ней, но ради вас и только ради вас я напишу оперу для Неаполя на будущий год, если бы даже мне пришлось из-за этого каждый день жертвовать своим отдыхом, своим здоровьем!

Я не могу сейчас точно назначить срок, когда я представлю оперу в Неаполь (это будет зависеть от того, удастся ли мне отложить выполнение моих других обязательств

или освободиться от них), но вы можете заверить антрепризу в том, что это будет в следующем году, как вы сами меня об этом просили, и я ставлю только одно условие: чтобы вы никак не пострадали, потому что только ради вас я приношу эту жертву. В противном случае это письмо должно считаться недействительным.

Прощайте, мой дорогой Каммарано, присылайте как можно скорее новые стихи<sup>2</sup>.

Всегда ваш

*Дж. Верди.*

P. S. В случае, если бы вы за это время сумели поладить с антрепризой, не пускайте в ход моего письма — заклинаю вас именем дружбы, — потому что для меня в самом деле чрезвычайно затруднительно найти время для написания этой оперы.

Если же вам с антрепризой никак не договориться, и я, таким образом, буду вынужден писать, не упускайте по крайней мере из виду того, что мне нужна драма короткая, очень увлекательная, с большим движением, насыщенная величайшим чувством, чтобы мне было легче положить ее на музыку<sup>3</sup>.

Всецело полагаюсь на вас, а пока что продолжайте высылать мне начатую драму и скажите вот что: в случае, если бы цензура не пропустила этой драмы, считаете ли вы возможным, изменив название, место действия и т. д., сохранить все или хотя бы почти все написанные вами стихи? Сейчас во всяком случае следует идти вперед и зафиксировать все как есть. Позвольте мне попросить вас об одном одолжении — оно касается последнего акта: в начале, в действии перед храмом Сант-Амброджио, я бы хотел соединить вместе две или три разные кантилены; хотел бы, например, чтобы священники внутри храма и народ снаружи имели бы свой размер, а у Лиды было бы *cantabile* в другом размере; заботу о соединении этих размеров предоставьте уж мне. Можно было бы также (если вы не возражаете) дать священникам духовные стихи по-латыни... Впрочем, делайте так, как вам покажется лучше, но помните, что это место должно быть впечатляющим.

## 23. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Париж, 3 октября 1848 г.

Не знаю, что утешительного сказать вам о нашей бедной Италии! Счастливы вы, если питаете еще какую-то надежду; у меня — нет никаких.

Чего можно ожидать от всех этих дипломатических интриг и от продления перемирия? <sup>1</sup> Когда закончится его срок, уже наступит зима, и тогда будут говорить: «ничего не может быть предпринято зимой». Тем временем Ломбардия превратится в пустыню, превратится в кладбище. А потом будут говорить, что для народа, лишенного каких бы то ни было материальных средств, нет более счастливого выхода из положения, как подчиниться отеческим заботам австрийского правительства. Господь да благословит его!..

Вчера в Ассамблее был внесен запрос правительству по поводу событий в Италии. Желательно было узнать, как обстоят дела; в каком положении и до какого пункта доведены переговоры. Кавеньяк <sup>2</sup> ответил так, как отвечал Гизо <sup>3</sup>; — что он не может и не хочет говорить.

Вот так республика!..

## 24. К ДЖУЗЕППЕ МАДЗИНИ

Париж, 18 октября 1848 г.

Дорогой синьор Мадзини,

посылаю вам гимн <sup>1</sup> и, хотя я несколько запоздал, надеюсь, что он все же придет во время. Я старался писать настолько доступно и легко, насколько это для меня возможно. Делайте с гимном все, что хотите: можете даже его сжечь, если найдете его недостойным. Если же вы будете его опубликовывать, заставьте поэта изменить некоторые слова в начале второй и третьей строф, в которых надо будет написать по пятисложной фразе, имеющей каждая самостоятельный смысл, как это написано во всех других строфах. *Noi lo giuriamo... Suola la tromba etc., etc\**, а затем, само собой разумеется, надо закончить строкой с ударением на

\* Клянемся ...звучит труба и т. д. и т. д. (ит.).

третьем слоге от конца. В четвертой строке второй строфы необходимо будет устранить вопросительную форму и сделать так, чтобы смысл фразы заканчивался вместе со строкой. Я мог бы положить на музыку эти стихи в том виде, в каком они написаны, но тогда музыка получилась бы сложной — отсюда, менее общедоступной, и мы бы не достигли цели. Пусть этот гимн под музыку пушек зазвучит как можно скорее в ломбардских равнинах. Примите сердечный привет и выражение глубочайшего почтения от

преданного вам

*Дж. Верди.*

## 25. К САЛЬВАТОРЕ КАММАРАНО

Париж, 23 ноября 1848 г.

Дорогой Каммарано.

Я все еще в ожидании ответа на то мое письмо, в котором я подтверждал получение третьего акта<sup>1</sup> и одновременно просил вас прибавить сцену для примадонны. Жду от вас этого дружеского одолжения. На случай, если бы вы не получили вышеупомянутого моего письма, повторяю здесь мои пожелания. Так как мне кажется, что женская партия по значению своему уступает двум другим, я желал бы, чтобы вы после хора смерти прибавили большой взволнованный речитатив, в котором выразились бы и любовь, и отчаяние при мысли, что Арриго ждет неминуемая смерть, и страх быть узнанной и т. д. и т. д... после хорошего речитатива пусть неожиданно появится муж и пусть будет хорошее патетическое дуэтино; и пусть отец благословит сына или что-нибудь в этом роде... и т. д.

Ожидаю от вас последнего самого маленького одолжения. В конце второго акта я хотел бы располагать четырьмя строками для Арриго и Роландо (вместе) перед

*Infamati e maledetti  
Voi sarete in ogni età \**

\* Опозорены и прокляты

Будете вы впредь во все века (ит.).

Желательно было бы подчеркнуть значительность отрывка перед финалом, и мне не хотелось бы прибегать в этом месте к повторению слов. Хочу, чтобы эти строки были сильными и энергичными, и жала бы, чтобы в них выражалась следующая идея: придет время, когда потомки, охваченные ужасом, не захотят носить вашего имени и т. д., и т. д... после чего уже имеющееся

### Infamati e maledetti и т. д.

Если можете написать и послать мне все это тотчас же, доставите мне большое удовольствие, так как у меня времени совсем нет. Скажите мне еще (только не пугайтесь!..) — мне нужен был бы в ансамбле вступления еще один голос — тенор; как вы думаете, можно ли было бы ввести в этот ансамбль оруженосца Арриго, например? Этот же оруженосец мог бы, кажется мне, быть введенным и в последний финал!.. Он мог бы, например, поддерживать Арриго, когда тот ранен. — Ответьте мне также и на это.

Знаю, что вы сейчас разучиваете «Макбета», и так как это опера, которой я интересуюсь больше чем остальными, позвольте мне сказать о ней несколько слов. Партия леди Макбет поручена Тадолини, и я очень удивлен тем, что Тадолини согласилась ее исполнить. Вы знаете, с каким уважением я отношусь к Тадолини, и она сама также знает это; но в интересах общего дела считаю необходимым сделать несколько замечаний. Тадолини слишком хороша, чтобы исполнять эту партию. Это, вероятно, покажется вам абсурдом!.. У Тадолини лицо прекрасное и доброе, а я жала бы видеть леди Макбет уродливой и злой. Тадолини владеет голосом в совершенстве, а я бы хотел, чтобы леди совсем не пела. У Тадолини голос изумительный, светлый, ясный, могучий; а я бы хотел, чтобы голос леди был резкий, приглушенный, мрачный. В голосе Тадолини нечто ангельское, а я бы хотел, чтобы в голосе леди было нечто дьявольское. Сообщите эти соображения дирекции, маэстро Меркаданте<sup>2</sup>, который больше всех других одобрит эти мои мысли, самой Тадолини, наконец, а затем, руководствуясь собственным благоразумием, сделайте то, что сочтете наиболее правильным.

Предупреждаю, что важнейших моментов в опере два: дуэт леди с мужем и сцена сомнамбулизма. Если эти моменты пропадут, опера провалилась. И эти моменты ни под каким видом не должны быть распеты:

необходимо передать их игрой и декламацией, голосом очень мрачным и приглушенным: без этого невозможно воздействие.

Оркестр с сурдинами.

На сцене чрезвычайно темно.

Появление королей в третьем акте (я видел это в Лондоне) должно происходить в глубине сцены за спущенной неплотной пепельной завесой. Короли не должны изображаться куклами, а восемью живыми мужчинами из мяса и костей; поверхность, по которой они проходят, должна быть покатою, как холмик, и очень ясно должны восприниматься подъем и спуск. Сцена должна быть совершенно затемненной, особенно в тот момент, когда исчезает котел, и освещенной только там, где проходят короли.

Оркестр, находящийся под сценой, должен быть, учитывая размеры большого театра Сан-Карло, усилен, но проследите за тем, чтобы там не было ни труб, ни тромбонов. Звук должен казаться далеким и глухим, следовательно, оркестр должен состоять из кларнетов, контрабасов, фаготов, контрафаготов — и ничего другого. Прощайте, прощайте. Всегда преданный вам

*Дж. Верди.*

## 26. К САЛЬВАТОРЕ КАММАРАНО

Париж, 17 мая 1849 г.

Только что получил сценический набросок<sup>1</sup>. Мне хотелось бы, признаюсь, иметь двух примадонн и еще хотелось бы, чтобы фаворитка князя была дана в полном развитии ее характера точно так, как она дана у Шиллера. Чем больше контраста будет между ней и Элоизой, тем лучше. И любовь Родольфо к Элоизе покажется, благодаря этому контрасту, еще прекраснее: но, в конце концов, я знаю, что нельзя делать то, что хочешь, и все хорошо и так. Мне кажется, однако, что тяготеющая над драмой, как рок, интрига Вальтера и Вурма не получила в либретто того колорита и той силы, которые вложены в нее Шиллером. Может быть, в стихах получится иначе, но я во всяком случае прошу вас подумать над тем, прав я или нет. И, наконец, мне кажется, что в ту минуту, когда Вурм заставляет Элоизу писать письмо, было бы лучше, если бы она назвалась любовницей не Вурма, а кого-нибудь другого; в этом было бы больше смысла, и это казалось бы более естественным и правдоподобным.

Вы отнесетесь к этим моим замечаниям так, как вам это заблагорассудится; мне важно сказать вам одно: что я не хотел бы в первом финале ни стретты, ни кабалетты. Ситуация этого не требует, и стретта уничтожила бы весь эффект данного положения. Вы напишете, как хотите, начало этой части и ансамблевый отрывок; что же касается конца, то вы должны будете сделать его точно так, как у Шиллера.

Родольфо—Смерть и ад! Назад... умоляю, заклинаю и т. д.

Вальтер—Негодяи! Вы колеблетесь?

Род.—Отец мой!.. Если она пойдет в тюрьму, ваш сын пойдет с нею.

Вальт.—Ведите ее!

Род.—Если защитой ей будет шпага дворянина... вы и тогда будете настаивать?

Вальт.—Ведите ее!

Род.—Ах, отец мой! Прежде чем вы оскорбите ее, я шпагой проколю ей сердце!

Вальт.—Ведите ее!

Род.—Бог мне свидетель и т. д... и т. д... как вы стали президентом! *(в отчаянии убеждает)*.

Вальт.—Оставьте эту женщину и следуйте за мной! Родольфо, Родольфо! *(уходит)*.

Здесь общий возглас всех присутствующих, и занавес опускается.

Можете растянуть этот финал сколько хотите, ибо, поскольку здесь нет надобности повторения, вернее, поскольку повторения здесь не могут иметь места, — кусок этот не сможет показаться длинным. Во втором акте обращаю ваше внимание на дуэт между Вурмом и Элоизой. Ужас и отчаяние Элоизы составят отличный контраст с адской холодностью Вурма. Мне кажется даже, что если бы вы наделили характер Вурма некоторой долей комизма, положение стало бы еще более ужасающим. После того дуэта между Вальтером и Вурмом у вас идет квартет? Мне кажется, что можно было бы написать его для голосов без сопрождения.

Думаю, что в сцене Родольфо вы напишете арию. Это годится для первой половины действия, в конце же это может действие расколоть. Опустить занавес, имея на сцене только двух действующих лиц (после того, как первое действие закончилось таким большим финалом!). Подумайте над этим. Мне кажется, что здесь необходимо найти что-то другое.

Третий акт великолепен. Надо только хорошенько развить дуэт отца с дочерью: сделайте из него дуэт, исторга-

ющий слезы. Дуэт, следующий за этим, также прекрасен и вызывает содрогание, но думаю, что необходимо закончить его терцетом с отцом.

Когда появляется Вальтер, стихов должно быть как можно меньше! Если же для того, чтобы хорошо развить два предыдущих куска, вам понадобится немного удлинить их, — сделайте так... Что касается партии трех басов, то я думаю, что главной из них будет партия отца Элонзы. Сделайте поэтому из нее партию прекрасную; следующей будет партия Вальтера и последней — Вурма. Не забудьте провести через всю партию этого последнего некоторую долю комизма, что придаст бóльшую выпуклость его любезностям и его низости.

Мне остается только просить вас изо всех сил прислать мне как можно скорее стихотворный текст.

Прощайте, прощайте.

## 27. К ВИНЧЕНЦО ЛУККАРДИ

Париж, 14 июля 1849 г.

Дорогой Луккарди.

Вот уже три дня, как я с нетерпением жду твоих писем. Тебе должно быть совершенно ясно, что катастрофа в Риме<sup>1</sup> навела меня на печальные размышления, и ты напрасно не написал мне сразу же. Не будем говорить о Риме!.. Какой в этом смысл! Сила все еще правит миром. Справедливость?.. Что может она против штыков! Мы можем только оплакивать наши потери и проклинать виновников стольких несчастий.

Итак, расскажи мне о себе; расскажи о своих делах. Что ты теперь делаешь? В общем, расскажи мне все, что наши новые козыева позволяют тебе сказать. Расскажи также о моих друзьях.

Напиши мне сразу, сразу, не задерживайся ни на минуту, ведь у меня в душе целый ад.

1 8 5 0

## 28. К САЛЬВАТОРЕ КАММАРАНО

2 января 1850 г.

Дорогой Каммарано,

сюжет, который мне бы хотелось обработать и который я вам предлагаю, это — «El Trovador»\*, испанская драма Гуттиереса<sup>1</sup>. Она кажется мне прекрасной: в ней интересные идеи и ослепительные ситуации. Я бы хотел две женские роли: главная из них — Цыганка, характер необыкновенный; ее именем и назову оперу. Другая — партия для второстепенной певицы. Итак, за работу. И дайте все, на что вы способны, но только быстро-быстро. Я думаю, вам будет нетрудно найти испанскую драму... Прощайте, прощайте.

Преданный вам

Дж. Верди.

## 29. К САЛЬВАТОРЕ КАММАРАНО

Буссето, 28 февраля 1850 г.

Дорогой Каммарано.

«Король Лир» представляется на первый взгляд до такой степени обширным, до такой степени запутанным, что кажется невозможным извлечь из него оперное либретто;

---

\* «Трубадур».

однако при ближайшем рассмотрении мне кажется, что трудности, без сомнения большие, не являются непреодолимыми. Вы знаете, что незачем делать из «Короля Лира» драму в форме более или менее общепринятой, а следует разработать ее в манере совершенно новой, расширенной, не считаясь с какими бы то ни было условностями.

Количество партий, кажется мне, может быть доведено до пяти главных: Лир, Корделия, Шут, Эдмунд, Эдгар. Второстепенных партий будет две: Регана и Гонерилья (возможно, что из этой последней придется сделать еще одну примадонну). Второстепенных партий басов также будет две (как в «Луизе»): Кент и Глостер; остальные — вторые партии.

Итак, вы находите, что повод, по которому Корделия лишена наследства, несколько наивен для нашего времени? Конечно, некоторые сцены безусловно необходимо изъять, как ту, например, в которой ослепляют Глостера; или ту, в которой выносят на сцену тела обеих сестер и т. д., и т. д. и многие, многие другие, о которых вы знаете лучше меня. Количество сцен может быть доведено до восьми или девяти: прошу вас вспомнить, что в «Ломбардцах» их одиннадцать, что, однако, никогда не служило препятствием к представлению.

## Акт I, сцена I.

Большой тронный зал во дворце Лира. Лир на троне. Раздел королевства. Выступление Кента. Гнев короля. Он изгоняет Кента. Прощание Корделии.

## Сцена II.

Монолог Эдмунда. Глостер, появившись на сцене (не видя Эдмунда), огорчается по поводу изгнания Кента. Эдмунд, встретившись с Глостером, пытается скрыть от него письмо. Глостер заставляет письмо показать. Верит в разговор Эдгара. Входит Эдгар, и отец, ослепленный гневом, обнажает против него шпагу. После безуспешных попыток успокоить разгневанного отца почтительными словами, Эдгар спасается бегством.

### Сцена III.

У входа в замок Гонерильи (или по соседству с ним). На сцене Кент в одежде нищего. Является Лир и берет Кента к себе на службу. Лир посылает предупредить Гонерилью о своем приезде. Тем временем Шут остроумными песнями высмеивает Лира за то, что тот доверился дочерям. Входит Гонерилья; жалуется на дерзость рыцарей Лира и высказывается против пребывания их в замке. Король выходит из себя. Видя неблагодарность дочери, он страшится потерять рассудок... Но, подумав о Регане, успокаивается и надеется найти у нее лучший прием. Объявляют о прибытии Реганы, приглашенной сестрой. Лир обращается к Регане и говорит о недостойном поведении Гонерильи; Регана не может поверить словам Лира и говорит, что он, по всей вероятности, чем-то оскорбил Гонерилью. Сестры объединяются, чтобы заставить Лира расстаться со свитой. Тогда Лир, пораженный жестокосердием своей второй дочери, кричит: Вы думаете, что я буду плакать? Нет! Нет, никогда не заплачу. Клянется отомстить. Воскликает, что свершит дела ужасные; не знает, что, — но то, что ужаснет вселенную!! (Начинает доноситься шум отдаленной грозы). — Опускается занавес.

....

### Акт II, сцена I.

Равнина. Буря продолжается. На сцене Эдгар. Он приговорен к изгнанию, как убийца, покушавшийся на жизнь собственного отца. Эдгар плачет, размышляя о несправедливости судьбы. Слышит шум и скрывается в шалаше. — Лир, Шут, Кент: Дуй ветер и разверни всю свою ярость! Ураган, открой свое лоно, излей потоки воды и огня! Ветры, громы, непогода, вы — не мои дочери, и я не дал вам королевства; я не обвиню вас в неблагодарности!—

Шут (все время посмеиваясь): Дяденька, святая вода в помещении куда приятнее, чем эта вода с неба. Входи в шалаш и ужасается при виде Эдгара, который, притворяясь сумасшедшим, воет от боли. Восклицание Лира: О, до какой нищеты довели его дочери... Скажи мне, ты ничего не спрята? Все им отдал? (великолепный квартет).

Приближается кто-то, несущий факел. Это Глостер, который, несмотря на запрещение дочерей Лира, вышел на поиски короля.

### Сцена II.

Зал в замке Гонерильи. Большой хор (желательно в различных размерах). Не знаете? — Глостер нарушил приказ!.. И что же? — Страшная казнь его ожидает!! — Какая?.. — Он будет ослеплен!! — Ужас, ужас!! Ужасный век, в который совершается так много преступлений! Вспоминают олучай с Лиром, с Корделией, Кентом, Глостером и т. д.; опасаются страшной войны, которой Франция угрожает Англии с целью отомстить за Лира.

### Сцена III.

Эдмунд: Клялся любить их обеих? Решают они? Ненавидят друг друга, как змеи? Которую из них возьму?.. Обеих? Ни ту, ни другую? И т. д., и т. д. Входит Гонерилья; после короткой беседы поручает Эдмунду командование войском и дает ему ленту как залог любви.

### Сцена IV.

Бедная комната на мызе. Лир, Кент, Эдгар, Шут и крестьяне.

Шут спрашивает Лира, является ли сумасшедший дворянином или плебеєм. Лир отвечает: он король, он король!! — Канцона. — Безумный Лир, одержимый навязчивой идеей о неблагодарности дочерей, учиняет над ними суд. Назначает Эдгара верховным судьей, Шута — судьей-ученым и т. д., и т. д. Сцена в высшей степени оригинальная и волнующая. Измученный Лир понемногу засыпает. Все плачут над несчастным королем. — Конец второго акта.

### Акт III, сцена I.

Французский лагерь вблизи Дувра.

Корделия узнала от Кента о бедствии, постигшем отца. Глубокою горе Корделии. Посылает гонцов за гонцами на

Приближается кто-то, несущий факел. Это Глостер, который, несмотря на запрещение дочерей Лира, вышел на поиски короля.

### Сцена II.

Зал в замке Гонерильи. Большой хор (желательно в различных размерах). Не знаете? — Глостер нарушил приказ!.. И что же? — Страшная казнь его ожидает!! — Какая?.. — Он будет ослеплен!! — Ужас, ужас!! Ужасный век, в который совершается так много преступлений! Вспоминают случившееся с Лиром, с Корделией, Кентом, Глостером и т. д.; опасаются страшной войны, которой Франция угрожает Англии с целью отомстить за Лира.

### Сцена III.

Эдмунд: Клялся любить их обеих? ~~Резниют они?~~ Ненавидят друг друга, как змеи? Которую из них возьму?.. Обеих? Ни ту, ни другую? И т. д., и т. д. Входит Гонерилья; после короткой беседы поручает Эдмунду командование войском и дает ему ленту как залог любви.

### Сцена IV.

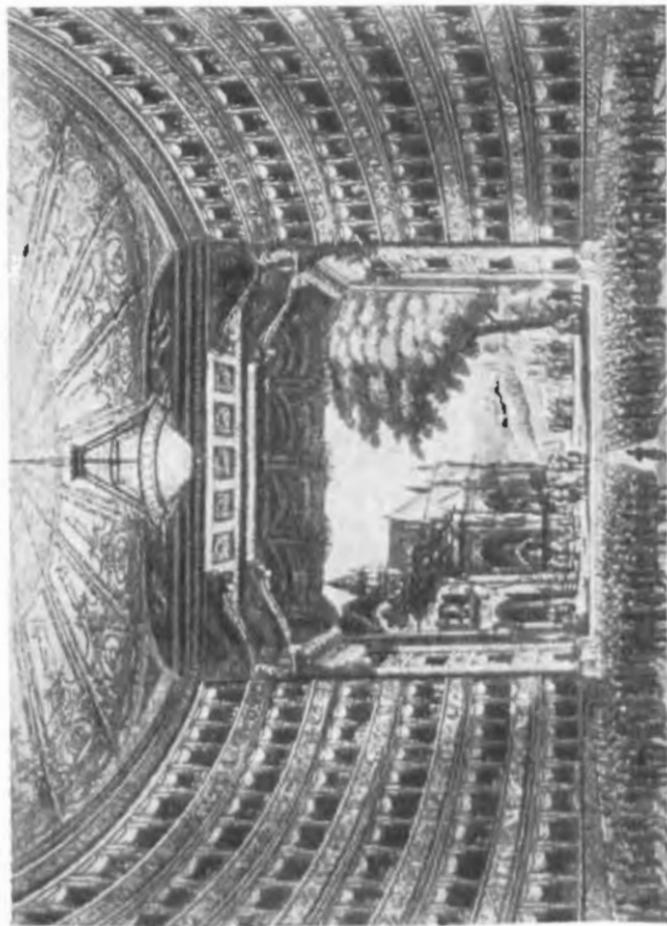
Бедная комната на мызе. Лир, Кент, Эдгар, Шут и крестьяне.

Шут спрашивает Лира, является ли сумасшедший дворянином или плебеєм. Лир отвечает: он король, он король!! — Канцона. — Безумный Лир, одержимый навязчивой идеей о неблагодарности дочерей, учиняет над ними суд. Назначает Эдгара верховным судьей, Шута — судьей-ученым и т. д., и т. д. Сцена в высшей степени оригинальная и волнующая. Измученный Лир понемногу засыпает. Все плачут над несчастным королем. — Конец второго акта.

### Акт III, сцена I.

Французский лагерь вблизи Дувра.

Корделия узнала от Кента о бедствии, постигшем отца. Глубоко горюет Корделия. Посылает гонцов за гонцами на



Внутренний вид театра Ла-Скала

поиски Лиры. Готова отдать все, чем владеет, тому, кто сумеет возвратить отцу разум; взывает к благодетельной природе и т. д., и т. д. Врач приносит известие, что король найден и есть надежда вернуть ему рассудок. Корделия счастлива, благодарит небо и страстно жаждет минуты отмщения за Лира.

## Сцена II.

Шатер во французском лагере.

Лир спит на постели. Осторожно входят Врач и Корделия... Он все еще спит! После короткого диалога слышна за сценой нежнейшая музыка. Лир просыпается. Великолепный дуэт, как в шекспировской сцене. Занавес опускается.

## Акт IV, сцена I.

Равнина вблизи Дувра. Вдали звуки труб. Эдгар — ведущий Глостера; небольшое патетическое дуэтино, в котором Глостер признает свою вину перед сыном. Эдгар говорит: Здесь, добрый мой отец, вы отдохнете в тени деревьев. Молите небо, чтобы восторжествовал правый (уходит). Звуки труб ближе. Шум, тревога; трубят сбор. Эдгар возвращается. Беги, бедный старик, все пропало. Лир и Корделия взяты в плен (Марш). Входят торжествующие Эдмунд, Альбани, Регана, Гонерилья, офицеры, солдаты и т. д., и т. д. Эдмунд передает офицеру письмо: Сделай так, как здесь написано, и получишь большую награду. Неожиданно входит вооруженный воин со спущенным забралом (Эдгар) и обвиняет Эдмунда в государственной измене. В доказательство своих слов передает Альбани письмо. Происходит поединок. Эдмунд смертельно ранен: перед смертью он признается во всех своих злодеяниях и просит поспешить спасти Лира и Корделию... Они в этот момент, быть может, умирают, отравленные по моему приказу.

## Сцена последняя

### Тюрьма

Волнующая сцена между Лиром и Корделией. Корделия начинает чувствовать действие яда: ее агония и смерть.

Поспешно входят Альбани, Кент, Эдгар, пришедшие спасти Лира и его дочь. Слишком поздно. Лир, не обращая внимания на вошедших, берет на руки тело Корделии и восклицает: Мертва, мертва, как земля мертва! Войте! Войте!!! и т. д. Ансамбль, в котором ведущая партия должна принадлежать Лиру.—Конец.

### 30. К ДЖУЛИО КАРКАНО

Буссето, 17 июня 1850 г.

Мой дражайший Каркано.

Сколько воспоминаний, горестных и милых, заключено в немногих строках, которые ты подарил мне! Мой Каркано! Прошлое позабыть невозможно. Будущее?.. не знаю, каким оно будет.

Мне было бы очень дорого соединить мое имя с твоим, ибо я уверен, что твое предложение омузыкалить «Гамлета» говорит за то, что перевод достоин тебя. К сожалению, значительные сюжеты требуют слишком большого количества времени, и я должен был в данный момент отказаться даже от «Короля Лира», поручив Каммарано разработать эту драму для момента более благоприятного. Кстати, если труден «Король Лир», «Гамлет» еще того труднее, и я, прижатый к стене двумя договорами, должен был остановиться на сюжетах и более легких, и более коротких. Не оставляю, однако, надежды, как-нибудь встретившись с тобой, договориться о совместной обработке величайшего произведения английского театра. Я был бы горд положить на музыку твои стихи и обогатить таким образом оперный театр прекрасным поэтическим произведением.

### 31. К Ч. Д. МАРДЗАРИ

Буссето, 24 августа 1850 г.

Синьор председатель Мардзари!

Я сам просил Пиаве вернуться в Венецию только для того, чтобы передать это письмо вам лично и рассказать

подробно обо всем, о чем в письме упоминаю вскользь. Предположение, что «Король веселится»<sup>2</sup> может быть не разрешен, ставит меня в очень затруднительное положение. Пиаве уверил меня, что этот сюжет не вызывает возражений, и я, вполне доверившись вашему либреттисту, начал этот сюжет изучать и углубленно обдумывать, вследствие чего идея и музыкальный колорит уже возникли в моем сознании. Могу сказать, что для меня главная работа была уже сделана. Если бы я сейчас оказался поставленным перед необходимостью взяться за другой сюжет, у меня не хватило бы времени для такой работы, и я не мог бы написать произведения, которым совесть моя была бы удовлетворена. Вдобавок, как уже писал вам Пиаве, я не уверен в Санкиолли<sup>3</sup>, и, если бы я мог вообразить, что дирекция сделает подобное приобретение, я не согласился бы подписать контракт. Мне кажется, что для меня и для театра одинаково важно обеспечить успех оперы и в таком случае, синьор Председатель, вам необходимо проявить интерес к тому, чтобы преодолеть два препятствия: выхлопотать разрешение на оперу «Король веселится» и найти певицу; неважно, будет ли она первоклассной или нет, лишь бы она отвечала моим требованиям. Если бы эти препятствия оказались непреодолимыми, думаю, что лучшим выходом из положения было бы расторжение со мной контракта, что я буду считать особым одолжением, оказанным мне Дирекцией, и за что буду ей чрезвычайно благодарен.

## 32. К Ч. Д. МАРДЗАРИ

Буссето, 5 декабря 1850 г.

Синьору председателю Мардзари—Венеция.

Письмо с постановлением, безапелляционно запрещающим «Проклятие»<sup>1</sup>, было для меня неожиданным до такой степени, что я совсем потерял голову. В этом очень виноват Пиаве: вся вина на нем! Он уверял меня в ряде писем, начиная с мая, что добился одобрения текста. Основываясь на этом, я положил на музыку большую часть драмы и работал с величайшей усидчивостью для того, чтобы закончить оперу к назначенному сроку. Постановление о запрете

щении ее приводит меня в отчаяние, потому что сейчас упущено время выбрать другое либретто, и я не смог бы — честное слово, не смог бы — омузыкалить новое либретто к этой зиме. Уже в третий раз мне выпадает честь писать для Венеции, и уважаемая Дирекция знает, с какой точностью я всегда выполнял свои обязательства. Дирекция знает, что в постели, почти умирающий, я дал слово закончить «Аттилу» и закончил его. Теперь же — заверяю это честью — я не смог бы обработать новое либретто, даже если бы захотел работать над ним до потери здоровья. Однако для того, чтобы показать мою готовность идти навстречу Дирекции, предлагаю единственное, что могу придумать. «Стиффелио»<sup>2</sup> — опера новая для Венеции. Я предлагаю «Стиффелио», и я сам приехал бы ставить оперу на сцене в те сроки, которые уважаемая Дирекция нашла бы уместными в течение карнавального сезона 1850/51. Но и в «Стиффелио» есть значительное неудобство (также исходящее от цензуры), а именно — последняя сцена. В том виде, в каком она существует — ставить ее нельзя; поэтому в случае, если бы не удалось добиться из Вены разрешения поставить ее так, как она задумана мною, я был бы готов изменить развязку, которая оказалась бы новой для Венеции. Прошу Дирекцию принять мое предложение и поверить, что убыток и неприятности, проистекающие для меня из запрещения «Проклятия», так велики, что я не нахожу слов, чтобы их описать.

### 33. К Ч. Д. МАРДЗАРИ

Буссето, 14 декабря 1850 г.

Синьору председателю Мардзарри—Венеция.

Так как я хотел ответить сразу на ваше уважаемое письмо от 11 числа текущего месяца, у меня оказалось очень мало времени для рассмотрения нового либретто: я увидел, однако, достаточно, дабы понять, что переделанное таким образом, оно лишено характерности и значения, а важнейшие сценические моменты стали холодными и лишенными смысла.

Если было необходимо переменить имена, надо было переменить и место действия и сделать из короля — герцога или князя в другой стране, например, превратить короля в Пьер Луиджи Фарнезе или в кого-нибудь другого или даже перенести действие в эпоху до Людовика XI, когда Франция еще не была объединенным королевством, и сделать из короля герцога Бургундского или Нормандского и т. д., и т. д.; но во всяком случае сделать его властелином неограниченным.

В сцене пятой первого акта вся ярость придворных против Триболетто больше не имеет смысла. Проклятие старика, столь устрашающее и величественное в оригинале, стало здесь нелепым потому, что повод, побуждающий старика произнести проклятие, лишен значительности и потому, что здесь больше нет подданного, бесстрашно обращающегося к своему королю. А без проклятия — в чем же смысл и значение драмы?

Герцог — характер ничтожный, а между тем герцог должен быть обязательно распутником; без этого не оправдан страх Триболетто, опасющегося, чтобы дочь его не вышла из тайника: драма без этого немыслима. — А как же в последнем акте герцог идет в отдаленную таверну, один, без приглашения, без заранее назначенного свидания? — Не понимаю, почему понадобилось изъять мешок! Что за дело полицейским до мешка. Они сомневаются относительно возможности воздействия? Но да будет мне позволено спросить: почему они считают себя понимающими в этом деле больше меня? Кто может в этом заменить композитора? Кто может сказать: вот это произведет впечатление, а это — нет? Затруднение подобного рода возникло и с рогом Эрнани<sup>1</sup>: и что же... смеялся ли кто-нибудь при звуке этого рога? Если убрать мешок, невозможно представить себе, что Триболетто полчаса беседует с трупом, принимая его за герцога, до тех пор, пока сверкнувшая молния не открывает ему, что это труп его дочери. И, наконец, замечаю, что Триболетто не оставлен уродливым и горбатым!! Поющий горбун? Почему же нет!.. Будет ли это впечатляющим? Этого я не знаю; но если этого не знаю я, то этого не знают и те, которые предложили это изменить. Я же как раз нахожу заманчивым изобразить это действующее лицо внешне уродливым и нелепым и

внутренне страстным и полным любви. Так как я выбрал данный сюжет как раз в силу этих его достоинств и присущей ему оригинальности, я не могу, если все это будет изъято, писать на него музыку! Если мне скажут, что моя музыка может оставаться и при этой драме, я скажу, что не понимаю этого довода и говорю прямо, что свою музыку — будь она хороша или дурна — я никогда не пишу к случаю и что всегда стараюсь придать ей определенный характер.

В общем, из драмы оригинальной и могучей сделали нечто банальнейшее и холодное. Я в высшей степени огорчен тем, что Дирекция не ответила мне на последнее мое письмо. Могу только повторить то, что писал тогда, и просить поступить так, как я предлагал это сделать; ибо, по совести художника, я не могу писать музыку на это либретто.

34. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ<sup>1</sup>

Буссето, 29 марта 1851 г.

...Я ужасно зол на Каммарано. Он считает за ничто время, которое для меня чрезвычайно драгоценно. Он не написал мне ни слова о «Трубадуре» — нравится он ему или не нравится? <sup>2</sup> Не понимаю, что вы подразумеваете под трудностями как для здравого смысла, так и для театра! Чем больше новизны и свободы формы предоставит мне Каммарано, тем лучше я буду писать. Пусть поэтому делает все, что хочет; чем он будет смелее, тем больше меня удовлетворит. Пусть только не забывает, что публика требует краткости. А вам, его другу, предстоит уговорить Каммарано не терять ни минуты времени.

Хотя я и сержусь, все же попрошу вас поцеловать Каммарано. Шлю привет Себастиани<sup>3</sup>, Арати<sup>4</sup>, де Бассини<sup>5</sup> и всем, кто вспоминает обо мне.

Прощайте, прощайте!.. Повторяю: время — драгоценность!! Посылаю вам «Риголетто», — дойдет ли?

## 35. К САЛЬВАТОРЕ КАММАРАНО

Буссето, 9 апреля 1851 г.

Дорогой Каммарано.

Прочел ваш сценарий, и вы — человек таланта и характера столь выдающихся — не обидитесь, если я, ничтожнейший, возьму на себя смелость сказать, что в случае, если

этот сюжет не может быть разработан для наших сцен со всей новизной и своеобразием, присущими испанской драме,—лучше от него отказаться. Мне кажется — или я ошибаюсь,—что некоторые положения оказались у вас лишенными своей первоначальной силы и оригинальности, и прежде всего Азучена не сохранила своего характера, своеобразного и нового; мне кажется, что две великие страсти, владеющие этой женщиной,—любовь дочерняя и любовь материнская — не получили выражения во всех их величии. Не хотел бы я также, чтобы Трубадур вышел из поединка раненым. Этому бедному Трубадурю оставлено очень мало; если мы отнимем у него доблесть, что же ему останется? Как мог бы он заинтересовать Леонору, столь далекую от него по общественному положению? Мне не хотелось бы также, чтобы Азучена рассказывала о себе цыганам; не хотелось бы, чтобы в ансамбле третьей части она говорила: «Твой сын был сожжен живым» и т. д., и т. д... «Но меня при этом не было» и т. д., и т. д., и, наконец, я не хотел бы видеть Азучену потерявшей рассудок. Хотел бы, чтобы вы оставили большую арию!! Леонора не участвует в похоронном пении и в канцоне Трубадура, а мне кажется, что это одно из лучших положений для возникновения арии. Если вы опасаетесь слишком удлинять партию Леоноры, выпустите каватину. Чтобы лучше выразить мою мысль, я объясню вам более подробно, как я понимаю этот сюжет.

### Часть первая. Пролог.

1-й кусок — хороши хор и рассказ во вступлении. Упраздните каватину (Леонора) и сделайте грандиозный

2-й терцет, начиная с речитатива де Луна; затем идет канцона (Трубадур); сцена (Леонора); терцет и вызов на поединок. И т. д., и т. д.

### Часть вторая.

Цыгане, Азучена и Трубадур, раненный в бою.

3-й — Цыгане поют своеобразный фантастический хор; затем, в то время как цыгане пьют, Азучена запевает скорбную песню; цыгане прерывают ее, находя песню слыш-

ком мрачной: «Мрачной, как происшествие, о котором она говорит!» — «Вы его не знаете»... («будешь отомщена!»). Эти слова потрясают Трубадура, который до этого времени остается погруженным в глубокую задумчивость. Занимается жаря, и цыгане рассеиваются в горах, повторяя одну из строф песни (и т. д., и т. д.). Трубадур, оставшись один с матерью, просит рассказать ему происшествие, заставившее его содрогнуться. Рассказ и т. д. Дуэт с Альфонсом, который вы напишете, придерживаясь форм свободных и новых.

4-й — Дуэт с Альфонсом. Мне кажется неуместным, чтобы Азучена вела рассказ в присутствии цыган и проговаривалась о том, что сын де Луна был ею похищен и что она поклялась отомстить за мать.

5-й — Сцена пострижения. И т. д., и т. д. Финал.

### Часть третья.

6-й — Хор и романс де Луна.

7-й — Ансамблевый кусок. Диалог — он же допрос в испанской драме—хорошо сохраняет характер цыганки. Если Азучена откроет, кто она на самом деле—она отдается этим в руки врага и лишает себя возможности отомстить. Хорошо, что Фернандо заставляет графа насторожиться, и что граф, назвавшись де Луна, вызывает этим дрожь Азучены. Благодаря этому Фернандо узнает ее, но сама она не признается ни в чем, если не считать вырвавшихся у нее слов: «Молчи, узнает он, убьет меня!» Очень просто и прекрасно звучат слова Азучены: «Куда иду?— Не знаю; жила в горах; имела сына; меня покинул; иду его искать...»

8-й—Речитатив Леоноры. Речитатив и рассказ Манрико о своем сне с последующим

9-м — Дуэтом между Манрико и Леонорой. Манрико признается невесте в том, что он сын цыганки. Входит Рюкц; сообщает Манрико, что мать его в тюрьме. Манрико спешит к ней на помощь. И т. д., и т. д.

### Часть четвертая.

10-й — Большая ария Леоноры, чередующаяся с пением приговоренных к смертной казни и канцонной Трубадура.

11-й — Дуэт Леоноры и де Луна.

12-й—не делайте Азучену помешанной! Сраженная усталостью, горем, ужасом, бессонницей—она не может говорить связно... Она подавлена, угнетена, но не безумна. Надо сохранить до самого конца обе большие страсти, владеющие этой женщиной: любовь к Манрико и жестокую жажду отмщения за мать. Со смертью Манрико жажда отмщения делается гигантской, и свои последние слова Азучена говорит иступленно: Да... это был твой брат!.. Глупец!.. Ты отмщена, о мать!

Прошу вас простить мне дерзость; я, конечно, окажусь неправым, но тем не менее я не мог не сказать вам всего, что чувствовал. Кстати, мое первое предположение, что эта драма вам не нравится, может быть, и верно. Если это так, у нас еще есть время исправить ошибку, вместо того, чтобы заниматься делом, которое не по душе. У меня наготове есть другой сюжет — простой и сердечный, о котором можно сказать, что он почти готов; если хотите, я вам его вышлю, и не будем больше думать об этом «Трубадуре».

Напишите хоть одно слово по этому поводу. И если у вас в запасе тоже есть сюжет, скажите мне об этом. Прощайте, прощайте, мой дорогой Каммарано. Отвечайте мне сразу и считайте меня на всю жизнь преданным вам

*Дж. Верди.*

## 36. К САЛЬВАТОРЕ КАММАРАНО

Буссето, 9 сентября 1851 г.

Дорогой Каммарано,

множество несчастий—и среди них тяжелые<sup>1</sup> — отвлекали меня до сего дня от мыслей о «Трубадуре». Теперь я начал приходить в себя и должен, наконец, заняться своим искусством и своими делами. Рим и Венеция просили меня дать им оперы. Рим предлагает мне в качестве певцов-исполнителей де Джули<sup>2</sup>, Фраскини<sup>3</sup> и Коллини<sup>4</sup>. Венеция — Фреццолини<sup>5</sup> и Колетти<sup>6</sup>. Труппа в Риме более пригодна для «Трубадура», но там нет актрисы на роль Азучены, этой Азучены, столь мне дорогой! Габусси<sup>7</sup>, кажется мне, отличнейшим образом исполнила бы эту партию, но я

не знаю, законтракована она или свободна, в Неаполе или в другом месте. Если бы она была свободна, я мог бы, вероятно, помочь ей законтраковаться в Рим; если же она законтракована в Сан-Карло с другими видными артистами, я был бы не прочь возобновить переговоры, которые я пресек нынешней зимой, задетый за живое покровительственным тоном, в котором мне был предложен контракт. Но возобновление этих переговоров—дело весьма щекотливое, поэтому я и обращаюсь с ним к вам, как к человеку, не принимавшему участия в этих переговорах, человеку, тактичному по характеру, и моему другу. Вполне уверен, что вы сумеете провести это дело так, что мое достоинство человека и художника не будет оскорблено ничем.

### 37. К ВИНЧЕНЦО ЛУККАРДИ

Буссато, 1 декабря 1851 г.

Дорогой безумец,

я не приеду в этом году в Рим, как на это надеялся ты, и как надеялся на это я: нагромождение неблагоприятных обстоятельств лишает меня удовольствия обнять тебя, друзей и видеть вечный город. Будем надеяться, что в другой раз мне больше повезет; но я не обвиняю никого! Вина всецело моя... понимаешь? Знаю, что в Риме погубили не только «Стиффелио», но и «Риголетто». Эти импресарио до сих пор не поняли, что, когда оперы не могут быть исполнены во всей их неприкосновенности — так, как они задуманы композитором, — лучше не исполнять их совсем; они не знают, что перестановка куска музыки, перестановка отдельной сцены почти всегда приводит к неуспеху оперы. Вообрази же, что происходит, когда дело идет о перемене содержания! Мне было очень трудно не сделать публичного заявления о том, что «Стиффелио» и «Риголетто» в том виде, в каком они были исполнены в Риме, не являются музыкой, написанной мною!

Что сказал бы ты, если бы одной из твоих прекрасных статуй натянули на нос черную повязку? Тысяча приветствий всем друзьям, особенно Анджиолини<sup>1</sup>, а ты люби всегда твоего

Дж. Верди.

## 38. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Буссето, 3 мая 1852 г.

Пишу к Каммарано, прося его дать мне откровенные и точные сведения о Пенко<sup>1</sup>, но пишу об этом и вам, так как вы, может быть, ответите мне быстрее. Итак, я желаю быть тщательно осведомленным об этой Пенко, потому что, может быть, для нее буду писать «Трубадура» в Риме. Вас, являющегося как моим другом, так и другом Каммарано, прошу заинтересоваться этим делом: сообщите мне о достоинствах Пенко откровенно и без утайки. Все это должно остаться в секрете. Надеюсь также, что вы повлияете на Каммарано и добьетесь, чтобы он прислал мне сейчас же все, что ему осталось доработать в «Трубадуре». Прощайте, прощайте, тороплюсь.

## 39. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Буссето, 19 июля 1852 г.

Ваше письмо меня сразило!! Так значит Каммарано болен серьезно, очень серьезно?! По правде, не знаю, как и выразить свое величайшее по этому поводу огорчение. Пишите мне часто и регулярно сообщайте обо всем, что происходит.

Я только выполняю свой долг тем, что посылаю Каммарано стоимость либретто; сегодня я дал распоряжение Рикорди выслать в Неаполь вексель на предъявителя, и можно рассчитывать, что через два дня после получения вами этого письма Каммарано получит вексель.

Весьма вероятно, что «Трубадур» будет написан мною для Рима. Яковаччи<sup>1</sup>, думается мне, уже на пути в Неаполь, чтобы договориться с Каммарано. В случае, если бы возникла необходимость кое-каких изменений по требованию цензуры, мог ли бы Каммарано заняться этим, как вы думаете? К тому же, я нахожу, что это либретто немного длинно, но обо всем этом я напишу вам в более удобный момент... Тем временем не пропускайте случая сообщать мне как можно чаще о здоровье нашего любимейшего друга и считайте меня на всю жизнь вашим

*Дж. Верди.*

#### 40. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Буссето, 5 августа 1852 г.

Я был поражен точно громом при горестном известии о смерти нашего Каммарано. Невозможно описать вам мое глубокое горе! Я прочел об этой смерти не в письме друга, а в глупейшем театральном журнале!!! Вы, любивший его так же, как меня, поймете всё, что я могу сказать вам. Бедный Каммарано!!! Какая утрата!!

Как могло случиться, что вы не получили моего письма, написанного 19 числа прошлого месяца?

Как могло случиться, что не пришел на почту вексель, посланный от моего имени через Рикорди бедному нашему другу? По приезде вашем в Неаполь вы, конечно, все это найдете и мне об этом напишете.

Вы уже знаете, что, если цензура разрешит либретто, «Трубадур» будет поставлен в Риме. У меня в голове такая путаница, что я не могу остановиться на этом подробно, но, как вы увидите из моего предыдущего письма, этот «Трубадур» кажется мне несколько длинноватым. Теперь скажите мне следующее: если бы возникла необходимость некоторых разумных сокращений? Если бы цензура потребовала некоторых маленьких изменений? Если бы мне самому понадобилось исправить и изменить кое-какие мелочи? (Учтите, что все это не должно ни в самомалейшей мере исказить произведение нашего бедного друга, так как я первый хочу, чтобы его памяти было оказано должное ува-

жение). К кому же обратиться в случае необходимости? Скажите, Каммарано вполне доверял этому Бардаре? Он способный? Напишите мне об этом тотчас же, так как время не терпит.

Надо, чтобы отрывки стихотворного текста «Трубадура» были заботливо сохранены и чтобы наследник или наследники Каммарано при получении векселя передали мне либретто «Трубадура» в собственность.

Прощайте, прощайте, мой дорогой де Санктис. Остаюсь всегда преданный вам

*Дж. Верди.*

P. S. Так как вы отослали Яковаччи недостающие отрывки стихотворного текста, учтите, что я, по всей вероятности, использую для финала второго акта те стихи, которые Каммарано написал первоначально. Прощайте.

#### 41. К КАРЛО АНТОНИО БОРСИ<sup>1</sup>

Буссето, 8 сентября 1852 г.

Мой дорогой Борси.

Если бы ты был уверен в том, что дарование мое не позволяет мне написать лучше того, что я написал в «Риголетто», ты не просил бы у меня арии для этой оперы. Жалкое дарование! — сказал бы ты... Согласен, но это на самом деле так. Кроме того, если «Риголетто» может существовать таким, каков он есть, новый кусок в нем был бы лишним. В самом деле, где найти для этого куска подходящую ситуацию? Стихи и ноты написать можно, но они не оказали бы никакого воздействия, раз для них нет подходящей ситуации. Однако есть ситуация, которая напрашивается сама собой, но только спаси нас от нее бог! Нас бы казнили. Следовало бы показать Джильду с герцогом в его спальне! Понимаешь? Во всяком случае, это был бы дуэт. Великолепный дуэт! Но попы, монахи и ханжи завопили бы о скандале. О, счастливы времена, когда Диоген мог сказать в публичном месте тем, кто

спрашивали, что он делает: «*Hominem quaerol!*» \* и т. д., и т. д.

Что касается каватины первого действия, то я не понимаю, где там виртуозность. Вы, вероятно, не угадали темпа: это должно быть *allegretto*, не очень медленное. В умеренном темпе, при исполнении сплошь вполголоса, здесь не может быть трудностей.

Возвращаясь к тому, что вызвало это письмо, хочу прибавить: я задумал «Риголетто» без арий, без финалов, с нескончаемой цепью дуэтов, считая, что так и надо. Это мое убеждение. Если кто-нибудь скажет: «Но здесь можно было поступить так, — там поступить иначе» и т. д., и т. д., я отвечу: «Это было бы, по всей вероятности, превосходно, но я не сумел сделать лучше».

Пока же прошу передать выражение почтительных и дружеских чувств де Джули и считать меня всегда преданным тебе

*Дж. Верди.*

## 42. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Буссето, 5 ноября 1852 г.

Я получил ваше дражайшее письмо. Сделаю так, как вы советуете, в отношении поэта Бардаре, а пока что поблагодарите его; скажите ему, что все идет превосходнейшим образом и что я напишу ему из Рима, где я буду около 20 декабря.

Мое письмо, найденное вами среди бумаг Каммарано, не является тем сценарием, который я ищу; может быть, тот другой сценарий, о котором говорили вы, как раз и является моим; сделайте мне такое одолжение, поищите еще и учтите, что сценарий переписан тем же почерком, что и перевод «Трубадура», также посланный мной Каммарано.

Рад, что ваш театр процветает!

Кланяйтесь де Джули, Борси, Ферри<sup>1</sup> и этому славному парню Арати.

\* «Ищу человека!» (лат.).

Вы приедете в Рим? Это будет для меня радостью. Горячий поцелуй моему дражайшему Себастиани. Шлю вам тысячи приветствий — и прощайте.

### 43. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Буссето, 14 декабря 1852 г.

«Трубадур» закончен, и 25-го этого месяца я буду в Риме. Я должен еще побеспокоить вас, так как мне нужно посоветоваться с поэтом Бардаре.

Да будет вам известно, что в финале 2-го акта (который является первым из написанных Каммарано) я, почти не отдавая себе в этом отчета, написал начало не *adagio*, как это всегда делается, а в темпе оживленном, *vivo* и т. д. Я счел (если не заблуждаюсь), что поступил хорошо, по крайней мере, я написал, как чувствовал: *adagio* было бы для меня невозможно. После этого я подумал о том, чтобы упразднить стретту, тем более, что она не кажется мне необходимой для самой драмы, и, может быть, Каммарано написал ее только для того, чтобы следовать обычаю. Словом, вот вам то, что сделал я, то, что я прошу подвергнуть суждению синьора Бардаре, то, что, в случае возражений с его стороны, мы при напечатании либретто поставим в кавычки (чего мне не хотелось бы). Когда кончается первый темп...

...Должна ли я, могу ли я поверить...

После стихов: Ты противишься судьбе, он ее защитник.

Входит Рюиц в сопровождении воинов

Рюиц: Уржелю слава!

Маярико: Мои храбрые воины!

Рюиц: Идем!

Маярико (Леоноре): Следуй за мной.

Граф: И ты решишься?

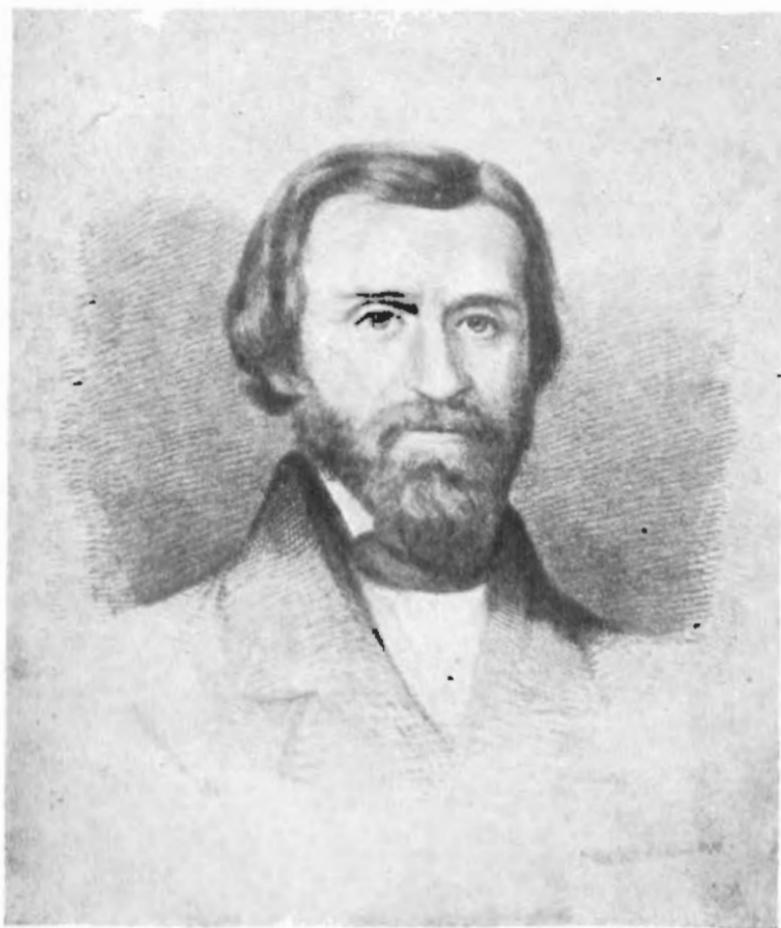
Леонора: Ах! Нет!

Маярико: Отступаешь?

Граф: Лишиться ее? нет!



Театр Ла-Фениче в Венеции. Внутренний вид



Дж. Верди в 1859 г.

Рюиц: Он не помнит себя.  
Фернандо: Что вы, синьор?  
Граф: Теряю рассудок.  
Леонора: (Он страшит меня)  
Граф: У меня в сердце ярость.

### Занавес падает

В таком виде конец показался мне более новым по форме — может быть, более действенным и, главное, более кратким (а это вообще неплохо, особенно в этом либретто, немного длинном).

Я сократил также последние слова после смерти Леоноры и, вместо того, чтобы написать 12 стихов, которые в данной ситуации неминуемо остались бы безжизненными, я написал их всего пять — речитативных, — используя почти все слова Каммарано.

Граф: На плаху его (указывая на Манрико).  
Манрико: Мать! О, мать, прощай! (Уходит)  
Азучена (просыпаясь): Манрико... (видя графа)  
Где мой сын?  
Граф: Сейчас умрет.  
Азучена: Ах, остановитесь!.. Послушай... (Граф тащит Азучену к окну).  
Граф: Видишь?  
Азучена: Небо!  
Граф: Умер!  
Азучена: Он твой брат!  
Граф: О, ужас!  
Азучена: Ты отмщена, о мать!  
Граф: И я жив еще!

Пусть и Бардаре прибавит сюда все слова, которые найдет нужными. Если же вы сочтете целесообразным оставить все так, как это сделано у Каммарано, я возражать не буду, хотя мне и кажется, что могут быть найдены вещи, которые, не нанося никакого ущерба либретто, могут очень способствовать его эффективности.

Отвечайте мне в Рим! Как можно скорей!

Прощайте, очень тороплюсь.

#### 44. К ВИНЧЕНЦО ЛУККАРДИ

Буссето, 14 декабря 1852 г.

Буду в Риме 25-го; поеду через Чивита-Веккна. Прошу тебя (ты был всегда так добр ко мне) ждать меня и закрепить к этому дню для меня квартиру. Я очень тебя беспокою?

Кроме того, пойди к Яковаччи, который даст тебе фортепьяно, и вели поставить инструмент в моей рабочей комнате, дабы я тотчас по приезде, не теряя ни минуты времени, смог сесть писать оперу для Венеции.

«Трубадур» совершенно закончен: дописано все до последней ноты, и я им доволен. Нужно теперь, чтобы им были довольны Римляне!

В общем, поручаю себя тебе, дабы все было в порядке, и я мог бы, едва приехав, приняться за сочинение в моей рабочей комнате.

Смотри, чтобы фортепьяно было хорошим! Или хорошее или никакого! Извини тысячи и тысячи раз! Прощай, прощай до 25-го вечером.

## 45. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

1 января 1853 года (к которому шлю пожелания счастья и всего, чего вы хотите).

...Не имел бы ничего против того, чтобы найти хорошее либретто и тем самым хорошего либреттиста (он нам очень нужен), но я не хочу скрывать от вас, что неохотно читаю те либретто, которые мне присылают: невозможно или почти невозможно, чтобы кто-нибудь посторонний угадал, что я ищу; а я ищу сюжеты новые, значительные, прекрасные, разнообразные, смелые... смелые до крайности, с новыми формами и т. д., и т. д. и в то же самое время сюжеты, возможные для омузыкаливания... Когда кто-нибудь говорит мне: я написал так потому, что так писали Романи<sup>1</sup>, Каммарано и т. д., мы сразу перестаем понимать друг друга: именно потому, что так писали эти знаменитости, я хотел бы, чтобы теперь писали иначе. Для Венеции я пишу «Даму с камелиями», которая будет, вероятно, озаглавлена «Заблудшая» («Травиата»). Сюжет современный. Другой не взялся бы, может быть, за этот сюжет из-за приличий, из-за эпохи и из-за тысячи других глупых предрассудков... Я же занимаюсь им с величайшим удовольствием. Все кричали, когда я предложил вывести на сцене горбуна. Ну, а я был счастлив, когда писал «Риголетто» (мне только не нравится, что его ставят в Неаполе: его поставят плохо, и никто ничего не поймет).

Так же было у меня и с «Макбетом». И т. д., и т. д. Видел Ченчетти. Еще не видел Пенко. Получил письмо из дирекции: едва ли договоримся.

Тысячи приветов и тысячи пожеланий Себастиани, Арати, Ферри и т. д. Прощайте, обнимаю вас.

#### 46. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Буссето, 1 января 1853 г.

Итак, мы договорились относительно финала 2-го акта, который я отдал в печать в том виде, в каком я переписал его вам, и, само собой разумеется, с обозначением сценического действия ( и т. д., и т. д.): Манрико увлекает за собою Леонору.

Последний финал меня смущает потому, что я должен был написать музыку, не дожидаясь вашего ответа, и распределил всю музыку так, что мне теперь невозможно вставить стихи, о которых вы говорите. Я считаю, что пять стихов речитатива не могут затянуть действие, по крайней мере, не настолько, насколько шесть стихов рифмованных.

Вы сделали для меня примечание... «Эти слова должна говорить Азучена; они являются следствием» и т. д.

О, позвольте мне сказать вам, что я превосходно понимаю эти вещи, но самая значительная часть драмы (как вы сами говорите) заключается не в этих словах, а в одном слове... «Отмщение». Сказать: «Ты отомщена, о мать», или сказать: «Позднее отмщение!.. Но сколь жестоко отомстили за тебя, о мать» — одно и то же с точки зрения драмы. С той разницей, что первое короче и лучше сливается с музыкой. Во всяком случае, если вы с этим не согласны, мы напечатаем все стихи, написанные Каммарано, сделав в либретто маленькую пометку: «следующие стихи заменены для краткости».

Ради бога: об альбомах<sup>1</sup> будем думать потом!

#### 47. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 29 января 1853 г.

Дорогая Кларина.

Вот я и снова в моей пустыне, но, к несчастью, всего лишь на несколько дней. Я очень устал от дороги, и мне приходится опять работать! О «Трубадуре» вы уже слы-

шали; было бы лучше, если бы труппа была полной. Говорят, что эта опера слишком печальна, и в ней слишком много смертей. Но ведь в конце концов все в жизни смерти! Что существует?..

Моя дорогая Кларина, я должен расстаться с вами: надо возвращаться к моим нотам, которые для меня сейчас — настоящая пытка.

#### 48. К ЭММАНУЭЛЕ МУЦИО

Венеция, 7 марта 1853 г.

Дорогой Эммануэле,

«Травиата»<sup>1</sup> вчера вечером — провалилась. Вина моя или певцов?.. Время рассудит.

#### 49. К ДЖИОВАННИ РИКОРДИ

Венеция, 7 марта 1853 г.

Дорогой Рикорди,

огорчен необходимостью сообщить тебе печальную новость, но не могу скрыть от тебя правды. «Травиата» потерпела фиаско. Не будем доискиваться причины. Существует факт. Прощай, прощай. Уеду послезавтра, пиши в Буссето.

#### 50. К ВИНЧЕНЦО ЛУККАРДИ

Венеция, 9 марта 1853 г.

Дражайший Луккарди.

Я не написал тебе после первого исполнения «Травиаты»; пишу тебе после второго. В итоге — фиаско. Фиаско решительное. Не знаю, по чьей вине: лучше об этом не говорить.

Не скажу тебе ничего о музыке и позволь мне не говорить тебе ничего и об исполнителях. Сообщи эти ново-

сти Яковаччи, и пусть это послужит ответом на его последнее письмо, в котором он запрашивал меня кое о ком из этих исполнителей.

Прощай, мой дорогой безумец, прощай, люби меня всегда. Еду завтра в Буссето.

## 51. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Буссето, 12 марта 1853 г.

Я не мог ответить сразу на ваше дражайшее письмо ввиду множества текущих дел в Венеции в связи с «Травиатой», которая потерпела фиаско: бесполезно доискиваться причин; это — фиаско, и да будет так!

Я прочел строки синьора Болоньезе<sup>1</sup>: невозможно написать лучше, и я разделяю его точку зрения везде и во всем, за исключением того, что меня не влекло бы к таким сюжетам. Я обожаю «Фауста», но не хотел бы заниматься им: я тысячу раз принимался за изучение его, но не нахожу личность Фауста возможной для омузыкаливания... Разумеется, для омузыкаливания в той манере, в которой чувствую я. Остальные сюжеты, откровенно говоря, мне не нравятся; в них нет ничего, что отличалось бы от общепринятого.

Передайте тысячу любезностей вышеназванному синьору Болоньезе, поблагодарите его за «Статиру»<sup>2</sup>, читая которую, я имел случай восхищаться талантом либреттиста, хотя мне и не нравятся ни такие сюжеты, ни такие формы...

Мой дорогой де Санктис, поручаю вам передать тысячу приветов Себастиани, Арати, Ферри и т. д., а также всем, кто обо мне вспоминает.

Прощайте, прощайте. Любите меня всегда.

## 52. К АНТОНИО СОММА<sup>1</sup>

Сант-Агата, 22 апреля 1853 г.

Дорогой Сомма.

Жалею, что не мог ответить раньше на ваше любезное письмо, но множество мелких дел, которые я должен был

закончить, а также необходимость обдумать все предложенные вами сюжеты были причиной этой проволочки. Не может быть для меня сейчас ничего прекраснее, ничего приятнее, как возможность к вашему прославленному имени присоединить и свое; но для того, чтобы достойно или во всяком случае самым лучшим для меня образом омузыкалить благородный поэтический текст, который будет написан вами, позвольте мне высказать вам некоторые мои взгляды, каковы бы они ни были. Длительный опыт укрепил во мне те мысли о театральном воздействии, которые были у меня всегда, хотя в начале моей деятельности у меня хватало мужества осуществлять их только отчасти. (Например, десять лет назад я бы еще не решился написать «Риголетто»). Я нахожу, что наша опера страдает от слишком большого однообразия; поэтому я теперь уклонился бы от того, чтобы писать музыку на сюжеты, подобные «Набукко», «Фоскари» и т. д. В них имеются очень интересные сценические ситуации, но нет контрастов. В них натянута как бы одна струна, возвышенная, если хотите, но все время одна и та же. И, чтобы лучше пояснить мою мысль: пусть поэма Тассо лучше, но я в тысячу раз больше люблю Ариоста<sup>2</sup>. По той же причине я предпочитаю Шекспира всем драматическим писателям, не исключая даже древних греков. Мне кажется, что самым театрально-действенным сюжетом, положенным мной на музыку, является «Риголетто». Там имеются страшные события, резкие контрасты, темпераменты, патетика; все перипетии происходят от легкомысленной, безудержной личности герцога — отсюда страхи Риголетто, страсть Джильды и т. д., вызывающие к жизни много выдающихся драматических моментов, среди которых сцена квартета — одна из лучших театральных сцен по силе воздействия.

Многие обрабатывали «Рюи Блаза»<sup>3</sup>, причем вычеркивали партию дона Чезаре<sup>4</sup>. Ну, если бы я должен был писать музыку на этот сюжет, он доставил бы мне удовольствие прежде всего благодаря контрасту, порождаемому этим в высшей степени оригинальным характером. Вы уже, конечно, поняли, как я чувствую и как думаю; и так как я знаю, что говорю с человеком благородным и смелым, то позволяю себе сказать вам, что среди всех

предложенных вами сюжетов, какими бы драматически-выдающимися они ни были, я не нахожу тех контрастов, которых жаждет моя безумная голова. Вы говорите, что в «Сорделло»<sup>5</sup> можно было бы вставить сцену праздника, вставить пиршество, даже турнир; но действующие лица сохранили бы тем не менее однообразно-мрачный колорит.

В общем, все это не к спеху. Если бы мои обязательства заставили меня писать для очень близкого сезона, то я бы покорился необходимости положить на музыку либретто, даже сделанное второпях, отложив на будущее — счастье облечь в ноты одну из ваших работ, которая может стать событием в литературном мире. Когда был еще жив бедный Каммарано, я предложил ему «Короля Лира». Просмотрите его мимоходом, если это вам не трудно. Я сделаю то же самое, так как я уже некоторое время «Лира» не перечитывал, и скажите мне ваше мнение.

Извините меня за эту нелепую болтовню и считайте меня вашим почитателем и искреннейшим другом.

*Дж. Верди.*

### 53. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Буссето, 16 мая 1853 г.

Я не знаю «Нищую»<sup>1</sup> и из наброска синьора Болонье-зе, может быть, не совсем хорошо все понимаю. Тем не менее мне кажется, что это — сюжет не такой оригинальный и разнообразный, как мне бы хотелось. В нем имеются великолепные сценические моменты, но в характерах нет ничего своеобразного и нового: имеется женщина, которая изменяет, имеется рогатый муж — следовательно, и любовник, имеется священник, который исповедует. Праздников, ярмарочных акробатов и т. д., и т. д. недостаточно для того, чтобы побороть однообразие в вещах такого рода. Затем, так же, как почти во всех французских драмах, слишком явно заметно усилие в поисках эффекта. После могучего воздействия драм Виктора Гюго все стали стремиться к эффектному воздействию, не заметив, по-моему, главного: того, что у Виктора Гюго всегда имеется опре-

деленная цель и характеры его могучие, страстные, почти всегда своеобразны. Обратите внимание на Сильву, Марию Тюдор, Борджиа, Марнон, Трибуле, Франциска<sup>2</sup> и т. д., и т. д. Сильные характеры рождают сильные столкновения, и сильное воздействие вызывается естественно. Итак, откровенно говоря, эта «Нищая» — сюжет не для меня. Это, конечно, прекраснейший сюжет, но — повторяю — сюжет не для меня. Скажите все это синьору Болоньезе, а также и то, что, если он будет настойчив в своих поисках, он несомненно что-нибудь да найдет.

Слишком жарко, чтобы ехать в Неаполь. Передайте тысячи и тысячи приветствий Себастиани, Арати и всем моим друзьям.

## 54. К АНТОНИО СОММА

Буссето, 22 мая 1853 г.

Я снова перечитал «Короля Лира», который удивительно прекрасен: отпугивает только необходимость раздробить столь безграничный сюжет на мелкие части, сохранив при этом оригинальность и величие как характеров, так и самой драмы. Однако — смело вперед! И кто знает, может быть удастся выполнить нечто из ряда вон выходящее!

Что касается меня, то я считаю, что оперу следует довести до 3-х — в крайнем случае — до 4-х актов.

В первом акте — раздел королевства и отъезд Корделии (что вызвало бы арию); затем сцены при обоих дворах и, наконец, я дал бы сцену со взрывом обиды у короля, ту сцену, в которой он говорит, что совершит дела ужасные, еще не знает — что, но нечто, от чего содрогнется вселенная.

Второй акт я начал бы со сцены грозы, затем остальные сцены, среди которых сцена суда (очень оригинальная и волнующая), и заключил бы акт тем, что Корделия посылает людей на поиски отца, убегающего при виде рыцарей.

Третий акт я начал бы со сцены заснувшего Лира; Корделия заботливо охраняет его (чудесный дуэт) и т. д. Битва и последняя сцена. Первые партии: Лир, Корделия, оба

брата — Эдгар и Эдмунд — и Шут, партия которого была бы, весьма возможно, контральтовой. Партии менее значительные: Гонерилья, Регана, Кент и т. д. Остальные — вторые партии.

Главными моментами этой оперы кажутся мне пока что следующие: вступление с арией Корделии; сцена бури; сцена суда; дуэт между Лиром и Корделией и заключительная сцена.

Таково мое мнение, в остальном предоставляю все вашему усмотрению, делайте так, как вы сочтете лучшим. Не упускайте только из виду необходимую краткость. Публика легко начинает скучать!

Мне казалось раньше и кажется еще и теперь, что повод, по которому Лир в первой сцене лишает Корделию наследства, выглядит как-то наивно, а по нашему времени он даже смешон. Нельзя ли было бы найти нечто более значительное? Впрочем — всякое изменение повредило бы, возможно, характеру Корделии; во всяком случае трактовать эту сцену надо будет с большой осторожностью.

Итак, жду сценария, который вы из этого сделаете, и, с вашего позволения, откровенно скажу вам о нем свое мнение (я всегда умею определить возможность театрального воздействия). Если сценарий хорошо удался, — самое главное сделано. Пока весь ваш

*Дж. Верди.*

Р. S. Поручаю вашему вниманию роль Шута, которую я очень люблю: она так оригинальна и глубока. Постарайтесь, чтобы роль Лира не была бы, в конце концов, чрезмерно утомительной.

## 55. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Буссето, 24 мая 1853 г.

Абсолютно необходимо, чтобы вы потратили на меня целый день и серьезно занялись поисками в бумагах нашего бедного Каммарано. В них есть, в них должен быть сценарий «Короля Лира», посланный Каммарано мною и написанный тем же почерком, что и переписанная испанская драма «Трубадур», в свое время также посланная мною Кам-

марано. Окажите мне, ради бога, эту услугу: сценарий необходим мне во что бы то ни стало; сделаете доброе дело. Прощайте, прощайте, страшно тороплюсь. Кланяйтесь друзьям.

## 56. К АНТОНИО СОММА

Буссето, 29 июня 1853 г.

Дорогой Сомма.

Делайте что хотите со вписанными мною в ваш набросок замечаниями.

Две вещи в этом наброске заставили меня призадуматься. Первая — та, что, как мне кажется, опера будет разграваться бесконечно долго, и особенно два первых акта; поэтому, если вы найдете в них возможность что-нибудь пропустить или вычеркнуть, сделайте это — в случае, конечно, если от этого не пострадает сила воздействия. Если же это вам не удастся, обратите по крайней мере внимание на то, чтобы в сценах менее значительных все говорилось бы кратчайшим образом. Вторая вещь — та, что в действии слишком много сценических перемен. Единственная причина, удерживавшая меня от того, чтобы чаще братья за шекспировские сюжеты, кроется как раз в этой необходимости ежеминутно менять декорации. Когда я чаще посещал театр, эта перемена декораций приводила меня в величайшее раздражение и мне казалось, что я присутствую при представлении с волшебным фонарем. Французы нашли в этом деле единственно правильное решение: они строят свои драмы таким образом, что требуется только по одной декорации на каждый акт; действие, благодаря этому, движется вперед без каких бы то ни было препятствий и без того, чтобы внимание публики было чем-то отвлечено. Я вполне понимаю, что в «Лире» не обойдешься одной декорацией на каждое действие, но, если бы вы любым способом нашли возможность сэкономить хоть одну перемену, это было бы превосходно. Подумайте над этим. А пока сердечно жму вашу руку, и, если вы уже написали стихами хотя бы одну сцену, пришлите ее мне.

Прощайте.

Дж. Верди.

## 57. К АНТОНИО СОММА

Буссето, 26 июля 1853 г.

Дражайший,

Пиаве не говорил со мной о «Короле Лире», и я не считаю нужным говорить ему об этом. Что же касается гонорара, то пусть считается решенным то, что вы написали в вашем любезном письме от 19-го текущего месяца.

Доводите работу до полного окончания; что же касается изменений, то мы потолкуем о них потом.

Пока остаюсь с уважением и дружбой

Преданный вам *Дж. Верди.*

## 58. К АНТОНИО СОММА

Буссето, 30 августа 1853 г.

Дражайший Сомма.

Вот уже четырнадцать дней, как я хотел написать вам, но либо несносный гость, либо какие-нибудь непредвиденные обстоятельства служили мне помехой. Наконец, какой-то час свободный! Я получил все, что оставалось у вас от первого акта: ничего не скажу вам относительно стихов, которые, как всегда, прекрасны и достойны вас, но при всем моем уважении к вашему таланту я должен вам сказать, что форма их не особенно подходит к музыке. Никто больше меня не любит новизну в форме, но только ту новизну, которую можно охватить музыкой. На музыку можно переложить все — это правда, но не все может стать действительным. Чтобы писать музыку, требуются строфы для мест *santabile*, строфы для ансамблей, строфы для *largo*, для *allegro* и т. д., но все это нужно чередовать так, чтобы ничто не оставалось ни холодным, ни монотонным. Разрешите мне разобрать вашу поэму с этой стороны. Я не скажу ничего против арии Эдмунда; хотя в ней и слишком резкие переходы от *adagio* к *allegro* — тем не менее она может остаться.

В следующем за ней дуэтино я совершенно не знаю, куда можно было бы мне вставить мелодию или мелодическую фразу; но так как дуэтино короткое, оно могло бы

оставаться таким, каким оно есть, при условии, что в конце его будет написана еще строфа из четырех стихов того же размера для Эдмунда и, в особенности, для Эдгара. Считаю, что две стихотворных строки можно было бы послать строкам: «Прошу, уйди отсюда!»—уже имеющимся, составив новую строфу именно таким образом.

Довольно запутан конец, который, с точки зрения музыкальной, должен был бы стать финалом акта. Строфы Шута очень хороши, но с того момента, как входит Нерилла, не знаешь, что и делать. Может быть, вы имели в виду ансамблевый кусок из шести строф по шесть стихов каждая, но ведь в этих строфах идет диалог, т. е. действующие лица должны отвечать друг другу, что исключает возможность одновременного звучания голосов. Далее, по этим же причинам пришлось бы — когда входит Регана — написать второй ансамбль из строф по восьми стихов каждая. В конце акта у вас Нерилла и Регана уходят, и Лир один заключает акт. Это хорошо в трагедии, в драме, выраженной словами, но в музыке это оказалось бы по меньшей мере холодным. Если бы вы как-нибудь просмотрели лучшие драмы Романи (у которого вам, само собой разумеется, кроме этого, учиться нечему), вы бы, может быть, и согласились со мной. Мне кажется, что можно было бы без большого труда сделать эту сцену действенной и пригодной для омузыкаливания, не поступившись при этом содержательностью драмы. Нельзя ли было бы оставить первые шесть строф по шести стихов и провести весь кусок, сохраняя тот же размер? Совершенно нет необходимости в том, чтобы каждое действующее лицо имело строфу в шесть стихов (это получилось бы даже однообразным); достаточно, чтобы продолжался тот же размер, из которого я в музыке могу сделать определенное движение. После того, как Регана сказала: «Вы держите сто рыцарей, людей беспутных, дерзких», Лир вступает в действие декламированным пением, для которого можно было бы использовать «Грянь, месть небес». Однако в этом же размере я хотел бы далес строфу для всех других действующих лиц, для каждого в отдельности с выражением ему одному присущих чувств. Как только закончился этот кусок, Регана могла бы, изменяя размер, предложить Лиру пользоваться слугами герцога и отпустить всех своих рыцарей. Долгая пауза.

Лир ищет корону, и после этого взрыв: «О, духи тьмы» и т. д. Никто не должен был бы уходить, и все должны были бы (опять-таки каждый по своим ему одному присутствующим чувствам) иметь хотя бы по небольшой строфе из шести стихов в том же самом размере.

Извините меня за длинную болтовню. Пишите мне сейчас же.

Как всегда ваш

*Дж. Верди.*

## 59. К АНТОНИО СОММА

Буссето, 9 сентября 1853 г.

Дорогой Сомма.

Я получил второй акт и ваше любезное письмо от 2 текущего месяца. И в этом втором акте имеются вещи, не очень пригодные для омузыкаливания, но для того, чтобы их выправить, было бы лучше — как вы правильно заметили — подождать, пока вы закончите всю драму. Что касается речитативов, то в том случае, если сценический момент значителен, можно допустить небольшие длинноты. Я сам писал очень длинно, например, монолог в дуэте второго акта в «Макбете» и другой монолог в дуэте первого акта в «Риголетто». Тороплюсь.

Преданный вам

*Дж. Верди.*

## 60. К АНТОНИО СОММА

Буссето, 15 октября 1853 г.

Дражайший Сомма.

Я хотел провести зиму в Неаполе, а вот еду в Париж и выезжаю отсюда сегодня. Я снова и снова перечитывал «Короля Лира» и хотел написать вам о втором акте, который больше других требует изменений, хотя я сейчас еще

точно не знаю каких. Я напишу вам из Парижа, и вы можете адресовать ваши письма туда на почту до востребования.

Я должен вам за этого «Короля Лира» две тысячи австрийских лир. У меня всегда лежат деньги у Рикорди, и через него я переведу вам эту сумму, как только вы мне напишете. Страшно тороплюсь, прощайте.

Преданный вам

*Дж. Верди.*

## 61. К АНТОНИО СОММА

Париж, 19 ноября 1853 г.

*Дражайший.*

Вчера вечером, едва только я отправил письмо на почту, получил ваше любезное письмо от 12 ноября: тем временем и вы должны были получить от меня письмо с векселем на Рикорди, отправленное восемь или десять дней тому назад. Я приехал сюда, чтобы выполнить договор, заключенный мной много лет тому назад с Большой Оперой. Как видите, у меня нет никаких дел с Итальянским театром<sup>1</sup>, и, кроме того, «Король Лир» слишком сильный сюжет со слишком новыми и смелыми формами, чтобы рисковать им здесь, где понимают только те мелодии, которые повторяются уже в течение двадцати лет.

О втором акте я говорил вам подробно в моем предыдущем письме<sup>2</sup>. В третьем акте остается только наладить две строфы, из которых — сценический момент требует этого — нужно сделать две красивые четырехтактные мелодии с очень определенным ритмом. Это, во-первых, строфа: «Благодарю тебя» и т. д. И, во-вторых, «Ах, обманывать не надо». В первой строфе вы написали два стиха, затем пять, затем три и т. д. При такой неровности невозможно сделать музыкальную фразу не хромающей. То же относится к стиху, который не дописан до конца: «Не смейтесь надо мной» — и к стиху, который слишком длинен: «Я всего лишь старый человек, мне восемьдесят лет». Вспомните популярнейшие мелодии нашей итальянской оперы, и вы увидите, каковы строфы там. Например: «Casta

diva» \* и т. д., «Meco tu vienì o misera» \*\* и т. д., «Non, non ti son rivale» \*\*\* и т. д. Там нет перерыва в стихе, нет излома. Поэтому будьте так любезны выправить вышеуказанные строфы, ибо—повторяю—ситуация требует, чтобы я сочинил две красивые, правильные, страстные и простые мелодии. В арии «Благодарю тебя» было бы, пожалуй, хорошо, чтобы речитатив кончался двумя или тремя стихами Делии. Затем для *cantabile* напишите восемь или десять стихов. Если вы сочините десять стихов, нельзя ли, чтобы это были два четверостишия с двумя стихами в виде окончания. Дуэт «Обманывать не надо» постарайтесь уложить в восемь стихов из двух четверостиший и найдите еще мысль, чтобы написать два четверостишия для Делии, чтобы я из всего этого мог сделать прекрасное, полное страсти двухголосное *largo*. Я думаю, что это не представит для вас затруднений, а музыкальный отрывок благодаря этому бесконечно выиграет.

В четвертом акте в сцене — Эдмунд, Эдгар, Альбани, Регана — вам нужно было бы в конце прибавить два стиха для Розане<sup>3</sup>, якобы желающей воспрепятствовать поединку, и еще два стиха для Альбани, хватающего Розане за руку и т. д.; все это после «*il tuo sangue beghà*»\*\*\*\* и, само собой разумеется, в предыдущем размере. Рифмовать все это надо на ударное «а» для того, чтобы подошло к «*sta*» и «*beghà*». После последних слов драмы мне нужно несколько возгласов, несколько фраз, несколько стихов для *tutti*; если бы вы смогли потом сократить шесть речитативных стихов, это было бы очень хорошо. Драма, действие заканчивается со смертью Корделии, так что чем скорее упадет занавес, тем сильнее будет впечатление.

Вы хотите ввести Альбани во вступление: хорошо, сделайте так. Еще кое-что: там у вас есть врач, не говорящий ни одного слова; разве не лучше было бы дать ему кое-что сказать перед речитативом арии Делии? В общем, как вы это сделаете, — меня не касается, но только сделайте это. В начале четвертого акта не стоит придавать значения чет-

\* Чистая богиня (ит.).

\*\* Пойдем со мной, о несчастная! (ит.).

\*\*\* Нет, тебе я не соперница (ит.).

\*\*\*\* Упьется твоей кровью (ит.).

веростишиям Джорджини и Мики<sup>1</sup>. Было бы лучше вычеркнуть их совсем, но если вы хотите, чтобы они сказали что-нибудь, предоставьте им не больше двух или трех речитативных стихов. Это будет короче, и мы скорее дойдем до заключительной сцены — так лучше.

И это все. В этих последних актах у вас дела немного.

Может случиться, что мне, когда я буду писать *cantabile* или мелодию, то здесь, то там понадобятся некоторые изменения, но это никогда не будет касаться самой драмы. Кстати, это не будет и требованием композитора, а скорее необходимостью, вызванной самим искусством. Помните ли вы арию Велисария «*Treme Bisanzio*» \*? Доницетти, ничуть не колеблясь, соединил *sterminatrice* \*\* с *Bisanzio*, что дало ужаснейшую бессмыслицу; но ритм музыки требовал этого безоговорочно. Невозможно было найти мелодию, которая подчинилась бы смыслу этих стихов. Не лучше ли было просить либреттиста изменить эту строфу?

Однако пора мне с вами распрощаться. Пришлите мне как можно скорее этого «Лира», окончательно доработанного; мы поставим его в каком-нибудь большом итальянском театре. Для этой оперы нам нужна увлекающаяся, понятливая публика, которая будет судить по собственному своему впечатлению.

Прощайте, прощайте.

Преданный вам Дж. Верди.

P. S. Адресуйте: улица Рише, 4.

## 62. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Париж, 4 декабря 1853 г.

Вы умерли или живы, больны или здоровы, в ярости или спокойны? Напишите что-нибудь; я ждал ответа на те несколько строк, которые я написал вам, прежде чем уехать

\* «Трепещи, Византия!» (из оперы Г. Доницетти «Велисарий»).

\*\* Истребительница (ит.).

из Италии, но ждал напрасно. Вместо прекрасного солнца и умеренного климата Неаполя мне приходится наслаждаться туманом и холодом, кстати, довольно резким. Вы скажете: виноваты сами. Нет, видит бог, я хотел провести зиму по своему усмотрению, но дела мои требовали безотлагательного разрешения того, что уже давно меня связывало и без окончания чего я не имел возможности поступить свободно по собственному желанию<sup>1</sup>. Вот почему я здесь, в схватке с либретто, которое Скриб<sup>2</sup> заканчивает для меня и которое будет совершенно готово в январе<sup>3</sup>. Но буду ли я писать или не буду? Вот этого-то я и не знаю. Надеюсь, что писать не буду. Это, наверное, вас удивит, но все же постарайтесь этому поверить, так как это — чистая правда. Оставляя в стороне тысячи причин, которые показались бы вам странными и говорить о которых было бы слишком долго, доложу вам одно, что за то время, в какое напишу одну оперу здесь, я в Италии написал бы две и заработал бы намного, намного больше.

Мне были бы нужны некоторые сведения и исторические справки, которых я здесь не мог найти. От вас, живущего вблизи Палермо и имеющего знакомых в той местности, хотел бы получить сжатое, краткое описание праздника, ежегодно справляемого в Монте-Солитарно или в Сан-Розалия<sup>4</sup>. Является ли этот праздник чисто церковным или он имеет и светский характер; присуще ли ему нечто характерное; сопровождается ли он какими-нибудь танцами и т. д., и т. д... Скажите мне также, о каких пор он празднуется. Постарайтесь, чтобы все эти сведения были точными...

Прощайте и извините за беспокойство...

Кланяйтесь Пенко и Фраскини, если вы с ними знакомы.

Преданный вам *Дж. Верди*.

P. S. Горячий поцелуй Себастьяни, Арати и т. д.

### 63. К ВИНЧЕНЦО ЛУККАРДИ

Париж, 22 декабря 1853 г.

Мой обожаемый безумец! (Позволь мне называть тебя так и не обижайся, так как ты действительно немного безумен! Ха-ха-ха...) Слышал ли ты де Росси<sup>1</sup> в «Трубадуре»? Доволен ты ею или нет? Кто лучше — она или Пенко? К чему все эти вопросы, спросишь ты!!!... К тому, что не исключена возможность моего приезда в Рим для того, чтобы поставить «Травиату». Шутки в сторону — скажи мне откровенно и беспристрастно, не подчиняясь влиянию дружеской симпатии к ней и желанию видеть меня в Риме, что представляет собой эта певица?

1. Имела ли она успех или нет; большой успех или небольшой?

2. Хороша ли она собой на сцене?

3. Хорошо ли она поет? Отличается ли ее пение чувством или виртуозностью?

4. Хорошо ли она играет: с душой ли? Или она холодна? Что она такое?

5. Какой отрывок в «Трубадуре» исполняет она лучше всего?

Будь совершенно откровенен: сообщи мне мнение публики и твое собственное! Напиши мне сразу, чтобы я мог принять решение. Пока шлю тебе тысячи пожеланий к Новому году. Поверь, что вблизи или вдали я остаюсь теперь и всегда

любящий тебя

Дж. Верди.

P. S. То, что я говорю тебе, — пока что секрет.

1 8 5 4

## 64. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Париж, 18 января 1854 г.

Присланные вами сведения о Палермо для меня более чем достаточны. Благодарю за них. Теперь причину вам новые хлопоты, по поводу которых вам необходимо будет посоветоваться с Коттро<sup>1</sup>. Я хотел бы знать, всегда ли тарантелла в минорном тоне и в ритме  $\frac{6}{8}$ ? Имеются ли примеры другого тона и другого ритма? Постарайтесь разузнать это и, если бы нашлась тарантелла в мажоре и в другом ритме, чем  $\frac{6}{8}$ , пришлите мне бандеролью переписанный экземпляр. Хотел бы я также знать, существует ли в Сицилии народный танец, не похожий на тарантеллу; если существует, пришлите его мне. Знаю, что в Неаполе был поставлен балет под названием «Сицилийская вечерня, или Джиованни да Прочида» — пришлите мне бандеролью и это либретто. Направьте все по адресу: 4, улица Рише, Париж.

Сколько хлопот! Бедный де Санктис! Я хотел бы иметь возможность сообщить вам название уже законченного либретто Скриба, но сам этого названия не знаю. Это вас удивит, но это так. Могу только сказать вам, что местом действия будет Неаполь или Сицилия — и всего вероятнее эта последняя; и, так как происшествие вымышленное, то я потом подумаю над тем, как назвать либретто — Павлом или Петром, Марией или Позилиппо<sup>2</sup>, или пещерой св. Розалии. Почему я знаю? «Немой из Портичи»<sup>3</sup> можно было дать множество других названий.

Вы видите сами, что, имея подобное обязательство, я не могу принять никаких других и на сделанное мне предложение писать для Неаполя я не смог ответить иначе, как только отказом—так, как я поступил в отношении и Милана, и Рима, и Венеции, и Турина и т. д...

Что касается сюжета Паоли, то я не смог бы заняться им потому, что у меня имеется, кроме французского, еще либретто итальянское, и потому, что этот сюжет кажется мне очень обычным, без новизны и разнообразия.

Новизна, новизна! Камень преткновения всех молодых либреттистов. Им кажется, что они коснулись пальцем неба, если они могут сказать: «Я написал так, как Романи, так, как Каммарано, и т. д.». Клянусь богом, именно поэтому следовало писать иначе...

Когда же появится либреттист, который даст Италии мелодраму разностороннюю, мощную, свободную от условностей, разнообразную, соединяющую в себе все элементы драмы, и, прежде всего, новую! Кто знает?

Пока прощайте. Извините меня за столько хлопот... Передайте тысячи приветствий всем тем, которые мне кланялись. Прощайте... Если я не смог сделать этого нынче, то надеюсь провести среди вас, по крайней мере, часть будущей зимы: я очень устал от этих туманов и от этого холода... Счастливец! Как я вам завидую! Но придет время, надеюсь, когда и я, послав к дьяволу ноты, смогу наслаждаться жизнью немного больше, чем это удалось мне до сих пор: ведь я так много работал. Прощайте.

Ваш Дж. Верди.

## 65. К АНТОНИО СОММА

Париж, 6 февраля 1854 г.

Дорогой Сомма,

меня радует, что вы еще раз пересмотрели отмеченный дуэт третьего акта. Это момент, над которым стоит потрудиться, чтобы довести его до совершенства, так как он принадлежит к одним из лучших моментов драмы и мог бы стать одним из лучших мест оперы.

Могущие мне понадобиться изменения некоторых стихов или фраз—мелочи, о которых я могу сообщать вам по

мере того, как будет подвигаться сочинение музыки. Повторяю, это будут мелочи: то ли ударение, которое не совпало с нотой, то ли слово, плохо звучащее в пении. Как бы там ни было, пишите все варианты, которые вы считаете нужными для того, чтобы, как вы говорите, можно было по мере надобности то здесь, то там выправлять отдельные фразы. Чем красивее и звучнее стих, тем лучше для меня. Это хорошо, что вы устранили трудность произношения у Лира и Глостера.

Уже много лет у меня контракт с Большой Оперой, и теперь я получил совершенно законченное Скрибом либретто. Я надеялся сначала написать «Короля Лира» и писать для Италии, но это оказалось для меня невозможным. Может быть, так лучше; может быть, я впоследствии смогу на досуге всецело посвятить себя этой опере и сделать из нее — я не осмеливаюсь сказать новое, — но как бы там ни было, а отличающееся от других опер произведение. А у вас, между тем, остается время для внесения в вашу работу всех желательных для вас поправок.

Вы не ответили мне на то, что я говорил о характере Делии. Может быть, я заблуждаюсь, в таком случае убедите меня. Убедите меня, как тогда, когда я утверждал, что повод для лишения Делии наследства кажется мне для нашего времени каким-то наивным; едва только я прочел первые слова вашего ответа, как я понял и свое невежество и свою ошибку.

Я говорил вам также, что либретто все еще немного длинно. Повторяю еще раз: если бы можно было то здесь, то там выбросить стих или строфу, это было бы хорошо. Недостает еще кое-где нужного стиха и нужного слова, как я писал вам в последнем письме.

Отвечайте мне, как вам удобно; кланяйтесь Винья<sup>1</sup> — этому действительно выдающемуся человеку — и считайте меня на всю жизнь преданным вам

*Дж. Верди.*

## 66. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Париж, 16 февраля 1854 г.

Я получил уже и танцевальную музыку от Коттро, которому прошу передать беспредельную благодарность. Ска-

жите ему также, что я здесь не получаю его газеты, но брат его прислал мне сюда несколько номеров ее.

Очень хорошо, что «Трубадур»<sup>1</sup> имеет такой успех. Развлекайтесь хорошенько и подольше, если можете. Если бы я приехал в Неаполь, я тоже пошел бы смотреть пародию... и в Сан-Карлино...

Но я здесь!.. Что я делаю в этом холоде, — спросите вы. Ругаюсь!.. Да, ругаюсь и не пишу потому, что неважно себя чувствую. У меня голова точно в железном колпаке. Что бы это могло быть? — Не знаю! Может быть, холод, может быть, климат, может быть, отсутствие солнца? Кто знает? Я — повторяю — знаю одно, что я не могу заниматься, и это начинает меня тревожить.

А! Вам нравится «Травиата»? Эта бедная грешница, которой так не повезло в Венеции! Постараюсь, чтобы она прошла с честью во всем мире! Не в Неаполе, конечно, где ваши попы и ваши монахи испугались бы, увидев на сцене некие поступки, совершаемые ими втихомолку, тогда как было бы лучше совершать их при ярком солнце в публичном месте по примеру Диогена. Что вы на это скажете?

Я ответил Фраскини и Себастьяни.

Кланяйтесь им, а также этому сумасшедшему Арати. Что он поделывает? Кланяйтесь Пенко, супругам де Джули, Ферри, Марра<sup>2</sup> и всем друзьям, которые меня помнят.

Ваш Дж. Верди.

P. S. Направляйте письма (сообщите это также Коттро, чтобы прислал газету) по адресу: 4, улица Рише, Париж.

## 67. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Париж, 2 марта 1854 г.

...Буду ли я писать для Ла-Скала? Нет. Если бы меня спросили о причине отказа, я был бы в большом затруднении, не зная, что ответить; я мог бы сказать о нежелании писать или еще лучше — об отвращении к заключению нового контракта. Во всяком случае, не из-за того, что я — как говорилось — связал себя обязательствами; здесь

у меня до конца 56-го года нет никаких обязательств, кроме той оперы, которую я пишу сейчас; и не из-за желания (это тоже говорилось) пустить здесь корни! Пустить корни? Немыслимо — Кстати, зачем мне это? Для чего? С какой целью? Ради славы? Я в нее не верю. Ради денег? Я зарабатываю столько же, а может быть, и больше в Италии. Кроме того, если бы я даже этого хотел — повторяю — это невысказано. Я слишком люблю мою пустыню и мое небо. Я не ломаю шапки ни перед графами, ни перед маркизами, ни перед кем бы то ни было. Кроме того, у меня нет миллионов; а те немногие тысячи франков, которые я заработал своим трудом, я не истрочу никогда на рекламу, на клаку<sup>1</sup> и тому подобные гнусности. А здесь это, кажется, необходимо для успеха! Несколько дней тому назад Дюма в своей газете говорил по поводу новой оперы Мейербергера<sup>2</sup>: «Как жаль, что Россини не написал своих шедевров в 1854 году! Однако надо сказать по правде, что у Россини никогда не было чисто немецкого умения заставить успех уже за шесть месяцев до премьеры кипеть в котлах газет и приготовить взрыв общественного понимания для первого вечера». Это совершеннейшая правда: я был на первом представлении этой «Северной звезды» — и понял в ней мало или не понял ничего, в то время как добродушная публика поняла все и нашла, что все прекрасно, совершенно, божественно!.. И эта же самая публика после двадцати пяти или тридцати лет все еще не поняла «Вильгельма Телля», и потому он исполняется искаженным, искалеченным, в трех актах, вместо пяти, и в недостойной постановке! И это в первом театре мира... Но я, не отдавая себе в этом отчета, наговорил вам множество вещей, нимало вас не интересующих. Скажу вам одно: что у меня самое яростное, самое страстное желание вернуться домой! Говорю вам это шепотом, будучи уверен, что вы мне поверите! Другие считали бы это с моей стороны рисовкой. А для меня ведь нет никакого смысла говорить то, чего я не чувствую. Но наши миланские львы\* имеют такое преувеличенное представление обо всем том, что делается и что имеется в Париже!.. Впрочем, тем лучше. Пусть забавляются! Погода

---

\* Львы (фр.).

была превосходной все три дня карнавала, следовательно, — толпы людей на бульварах...

## 68. К АНТОНИО СОММА

Париж, 31 марта 1854 г.

Дорогой Сомма.

Я отвечаю очень поздно на ваше любезное письмо от 18 прошлого месяца! Чтобы сделать «Короля Лира» несколько короче, можно было бы, думаю я, в финале первого акта от стиха «Отец, нет места в моем замке» до «Грянь, месть небес» сократить имеющиеся 42 стиха до 12 или 15, или 20 стихов речитатива с очень оживленным диалогом и с парочкой злых острот Шута.

Во втором акте можно было бы, вероятно, сократить первые 16 стихов хора. В третьем — можно было бы только выбросить 2 строфы из второй сцены. Эти обе строфы можно было бы изъять из текста потому, что действие здесь не движается.

Кроме того, можно было бы вычеркнуть первую сцену первого акта до выхода Лира. В крайнем случае, если вам понадобится кое-что для экспозиции драмы, оставьте 5 или 6 стихов речитатива между Кентом и Глостером; если же вы оставите хор, к нему придется написать музыку, а музыкальный кусок всегда требует времени. И мне кажется, что если бы сразу с поднятием занавеса опера началась бы возгласами труб (труб не военных, а длинных, прямых, старинного образца), то это было бы значительнее и характернее. В остальном делайте, что хотите. Если где-нибудь в речитативах нашелся стих, который вы могли бы сократить или вычеркнуть, от этого выиграла бы вся опера. В театре длинное и скучное тождественны, и скучное — худший вид художественного жанра.

Прощайте, мой дорогой Сомма, я еще не представляю себе, когда мне можно будет всецело посвятить себя «Королю Лиру»; тем не менее я надеюсь сделать из этой оперы нечто менее плохое, чем остальная моя музыка.

Кланяйтесь Винья и Галло<sup>1</sup>. Скажите этому последнему, чтобы он, думая о «Травинате», думал бы так, чтобы ему

впоследствии не пришлось раскаяться в этом. Прощайте, прощайте.

Преданный вам  
Дж. Верди.

## 69. К АНТОНИО СОММА

17 мая 1854 г.

Все, что вы захотите сделать с «Королем Лиром», будет замечательно. Если вы вычеркнете все намеченные стихи, то либретто примет почти нормальные размеры, и вы сможете также сэкономить некоторые сценические перемены в двух первых актах. Этих перемен в драме так много, что я в самом деле боюсь, как бы публика не была ими слишком отвлечена.

Подумайте об этом.

Вы можете работать так, как вам будет удобно, потому что зимний холод и плохое здоровье помешали мне вовремя закончить французскую оперу; затем наступил момент отпуска Крувелли<sup>1</sup>. Репетиции начнутся только в сентябре, и опера может быть поставлена только зимой, из-за чего я (к сожалению) буду лишен удовольствия видеть вас в моей хижине, на что я надеялся. Это будет в следующем году, и если вам уже не придется везти ко мне «Короля Лира», то вы привезете мне вместо него вашу собственную, дорогую мне особу.

Благодарю вас за известия о «Травнате». Я ими очень доволен. Я имею чудесные отзывы о Специи<sup>2</sup>. Смогла бы она быть хорошей Корделней? Скажите мне это. Хватит ли у нее голоса на большое помещение? Совершенно неважно, полна она или мала ростом, главное, чтобы ее было слышно. Ум и душа у нее должны быть... Прощайте, прощайте; теперь я всегда

преданный вам  
Дж. Верди.

## 70. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Маядр, 26 мая 1854 г.

Санги переслал мне сюда за город ваше письмо, и я благодарю вас за новости, которые вы мне сообщаете.

Сейчас вы уже знаете, что «Травиата» была возобновлена в Венеции и прошла хорошо!

Но кто же сказал вам, что «Травиату» пришлось переделать? Кто сообщил неаполитанской «Gazzetta Musicale», что я внес в оперу изменения? Так знайте же, что «Травиата», исполняемая сейчас в Сан-Бенедетто, та же, в точности та же, которая исполнялась в прошлом году в Ла-Фениче, за исключением кое-каких транспонированных мест и некоторых фактурных изменений, сделанных мною самим для того, чтобы лучше приспособить оперу к новым певцам<sup>1</sup>. Эти же транспонированные места и фактурные изменения останутся в партитуре потому, что я считаю оперу написанной для теперешней труппы. Однако ни один кусок не был заменен, ни один кусок не был прибавлен, ни один не изъят и ни одна музыкальная мысль не претерпела изменения. Все, что было написано для театра Ла-Фениче, осталось и для Сан-Бенедетто. Тогда опера потерпела фиаско, — теперь она производит фурор. Выводы делайте сами!

Не волнуйтесь! Живя здесь, я восприму все, что может произойти, с большим спокойствием и предоставляю всему идти своим путем. Я знаю эту страну и знаю все, что может случиться, но я не сделаю ни малейшего шага ни для того, чтобы приобрести себе друга, ни для того, чтобы удалить врага. Я не делал этого никогда, даже когда нуждался в положении и в деньгах. Невозможно вообразить себе, что я стану делать это теперь!!

Поступлю в точности так, как поступил в Неаполе, когда приехал туда в первый раз! Меня тогда готовы были съесть живьем!! Я сейчас за городом и пишу, но очень медленно потому, что у меня нет желания писать: мне холодно, я дурно настроен и т. д... Опера не может пойти раньше зimy. Письма адресуйте Mandres par Bruyoy (Seine et Oise) \*. Сообщите мой адрес в «Gazzetta Musicale».

\* Мандр через Брююа (Департамент Сены и Уазы) (фр.).

Когда мы увидимся? Этого я не знаю; знаю только, что мне чрезвычайно хочется провести одну зиму в Неаполе, но только как туристу, другими словами — не имея ничего общего с театром. Если бы мне пришлось писать, я бы не мог развлекаться, а я бы хотел насладиться неаполитанской зимой, не испытывая холода, ставшего мне ненавистным после того, как я так страдал от него всю прошлую зиму. Что это за климат? Вообразите себе, вчера у меня топили (26 мая!); холодно, идет дождь и дует ветер. Вот уже месяц, как не было целого солнечного дня.

Кланяйтесь всем друзьям.

Не могу прислать вам те фразы из «Трубадура», которые вы просите, потому, что их не помню, а напечатанного экземпляра у меня нет.

## 71. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Мандр, 6 июля 1854 г.

Пишу для того, чтобы сообщить вам мои новости и, само собой разумеется, услышать ваши, а также для того, чтобы причинить вам хлопоты, и это, тоже само собой разумеется, потому, что это дело обычное.

Среди тех моих опер, которые не идут, есть покинутые мною самим потому, что я ошибся в сюжете; но имеются и такие, которые я хотел бы спасти от забвения: это «Стиффелю» и «Битва при Леньяно». Относительно «Стиффелю» я написал Пиаве, относительно «Битвы при Леньяно» пишу вам, чтобы вы поговорили о ней с Бардаре. Я не хотел бы простой замены названия, имен, отдельных слов и некоторых стихов, я хотел бы сюжет действительно новый, столь же интересный и того же характера. Что касается содержания и развития действия, такой сюжет найти не трудно, с колоритом же дело обстоит несравненно труднее. Сохранить весь патриотический энтузиазм, вызванный любовью к родине и к свободе, не упоминая ни разу ни о родине, ни о свободе,—предприятие трудное; тем не менее попытаться можно.

Либретто должно остаться таким, каким оно является (в том, что касается формы, разумеется), за исключением не-

которых отрывков, речитативов и даже целых фрагментов музыки, если бы в связи с новым сюжетом понадобилось их написать. Было бы даже хорошо изменить кое-что в первом действии; но об этом мы подумаем, когда сюжет будет найден. Думаю, что бедный Каммарано заимствовал для этого либретто кое-что из французской драмы, написанной, насколько мне помнится, Мери<sup>1</sup>, и называлась она то ли «Битва при Тулузе», то ли «Осада Тулузы»; но я не уверен ни в том, ни в другом.

Скажите Бардаре, что он, конечно, за труды свои получит вознаграждение. Об этом и говорить не придется.

Само собой разумеется, что новый сюжет должен быть таким, чтобы его разрешили все цензуры; это условие, ради которого он и пишется заново.

Прощайте, прощайте. Кланяйтесь друзьям и считайте меня теперь и всегда

преданный вам *Дж. Верди.*

Р. С. Слышал, что в С.-Карло пойдет «Корсар»!<sup>2</sup> Это неудачный выбор, особенно для С.-Карло.

## 72. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Мандр, 9 сентября 1854 г.

Дышу!..

Счастлива в высшей степени, получив ваше сообщение. Итак, мужайтесь: теперь, когда эпидемия<sup>1</sup> пошла на убыль, надеюсь в следующем письме услышать о том, что она совсем прекратилась.

Передайте тысячи и тысячи приветствий Бардаре и скажите ему, чтобы он, не торопясь, занимался либретто «Битвы при Леньяно».

Я с трудом закончил четыре акта моей французской оперы<sup>2</sup>. Мне остается пятый, танцы и инструментовка. Буду очень счастлив, когда закончу совсем. Опера для Орéга—это труд, способный уложить на месте вола. Пять часов музыки! Уф!

Начну репетиции, как только придет Крувелли<sup>3</sup>, т. е. в первых числах октября. Представление на сцене состоит-

ся, когда будет возможно. Название скажу вам в другой раз. Кланяйтесь друзьям и прощайте.

Ваш *Дж. Верди*.

### 73. К НЕСТОРУ РОКЕПЛАНУ

Париж, 28 октября 1854 г.

Господин Рокеплан,

время, которое проходит и торопит меня, не позволяя мне больше колебаться, заставляет принять определенное решение относительно моих дел с театром.

Два предложения, любезно сделанные мне Его Превосходительством господином Министром, а именно: перевести одну из моих итальянских партитур или написать новую в трех действиях, не могут (говорю это с сожалением) быть приняты мною. Обстоятельства сделали мое положение во Франции очень трудным. Было бы гораздо лучше для меня оставаться совсем неизвестным, нежели известным с плохой стороны. Теперь у меня есть только один выход: сделать смелый шаг, шаг решающий — появиться на вашей сцене с большой оперой и завоевать успех; в противном случае покончить с этим делом навсегда!

Будет очень трудно заменить мадемуазель Крувелли, по крайней мере в данный момент, и потому я решил не терять больше времени и уехать в Италию. Прошел долгий год, проведенный мною во Франции, год, в течение которого я мог написать две оперы итальянские. Теперь, когда и у нас существует авторское право и имеются итальянские театры и издатели наших опер во всех странах света, материальная выгода стала гораздо более значительной. Опера у нас приносит композитору в пять или шесть раз больше, чем десять лет назад. Я говорю вам это, желая довести до вашего сведения, что я потерял гораздо больше, чем вы можете себе представить; и я надеюсь, что дирекция не только не захочет, но даже не разрешит, чтобы я подвергал себя опасности явных денежных потерь. Поэтому я положительно прошу расторжения заключенного со мною обязательства. Одновременно прошу, чтобы мне было возвра-

щено все, что существует из моей партитуры в переписанном виде, и чтобы были уничтожены все партии, оттуда извлеченные.

Если впоследствии при обстоятельствах более благоприятных нас обоюдно устроило бы поставить эту оперу, я со своей стороны возражать не буду. Это в моих интересах, ибо, скажу вам откровенно, опера в пяти актах — в пяти «так называемых» актах, соответствующих размерам и обычаям вашего театра, — не может быть поставлена нигде. Однако я не мог бы назначить сейчас точное время для этой предполагаемой постановки; это могло бы помешать мне довести до благополучного конца некоторые очень важные дела; мне нужно поэтому сохранить полную свободу действий в этом отношении.

Я знаю, что дирекция театра Орéга желает полюбовно разрешить все возникшие разногласия; что же касается меня, то я, в течение двенадцати лет деятельности никогда не имевший процесса ни с директорами ни с издателями на родине, был бы в отчаянии, если бы пришлось начать первое дело такого рода во Франции.

Я объяснился бы лучше на своем родном языке; но ваша опытность и умение разбираться в делах помогут вам понять все то, что я не умею хорошо сказать по-французски.

Не откажите в любезности — прошу вас об этом — представить мои доводы тем, которые вместе с вами сооблаговолят их принять, и очень прошу сообщить мне об этом возможно скорее.

Примите уверения в совершеннейшем почтении

*Дж. Верди.*

## 74. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Париж, 30 октября 1854 г.

Вы уже знаете о победе Крувелли!!<sup>1</sup>

Куда она делась? Это известно одному дьяволу!! Единственное, что ясно, так это то, что она потеряна для Орéга, и я, вследствие этого, просил расторжения договора и воз-

вращения мне моей партитуры. Пока еще ничего не доби-  
лся, но мне не могут отказать в моей просьбе. Сказать вам  
по правде, *inter pos*\*, я от всего этого не в отчаянии. Я  
теряю много денег; но не все ли равно?.. Если бы я был  
алчен, у меня было бы денег в два раза больше. Добившись  
расторжения договора, умчусь к себе домой. У меня не бу-  
дет времени написать новую оперу, но я смог бы выпра-  
вить «Битву при Леньяно», если бы Бардаре уже позабо-  
тился об этом и подыскал мне подходящий сюжет. Спроси-  
те его непременно, хочет ли он—я просил его об этом—за-  
ниматься моей оперой; если же нет, пусть напишет мне об  
этом сразу, чтобы я мог обратиться к кому-нибудь друго-  
му. Почему вы не написали мне после открытия вашего те-  
атра?

Как поживает Медори<sup>2</sup>? Напишите мне об этом по-  
дробно. Прощайте, прощайте.

Преданный вам

*Дж. Верди.*

## 75. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Париж, 29 ноября 1854 г.

Репетиции начались, то есть возобновились. Название  
оперы: «Сицилийская вечерня». Сюжет очень опасный для  
наших цензур. Если Крувелли не удерет во второй раз, на-  
деюсь, что опера будет поставлена на сцене в начале фев-  
раля. У «итальянцев» пойдет «Трубадур»<sup>1</sup>, и я, против  
своей воли, буду разучивать и ставить его. Раз его хотят  
поставить во что бы то ни стало, я решил посмотреть,  
можно ли здесь заставить исполнять мою музыку так, как  
того хочу я; но верю втому, но хочу еще раз убедиться в  
этом.

Мне не хотелось бы, чтобы в Неаполе ставили «Риго-  
летто» и «Травнату». Там нет подходящей труппы ни для  
той, ни для другой оперы. Провалятся наверняка и та и  
другая. Борги<sup>2</sup> имеет успех: она законтрактована вторично.

\* Между нами (лат.).

Кланяйтесь Флоримо<sup>3</sup>, Колетти, Себастиани, Марра,  
Арати и всем друзьям...

Сердечно обнимаю вас и прощайте.

Передайте письмо Бардаре.

Всегда ваш Дж. Верди.

76. К ЛУИ ФРАНСУА КРОНЬЕ<sup>1</sup>

Париж, 3 января 1855 г.

Господин Кронье,

считаю своим долгом, не откладывая в долгий ящик, высказать вам ряд соображений по поводу «Сицилийской вечерни».

Для меня одновременно и горестно и унижительно то, что господин Скриб не дает себе труда внести изменения в пятый акт, относительно которого нет двух мнений и который все признают лишенным какого бы то ни было интереса. Я, конечно, знаю, что у господина Скриба тысячи других дел, несравненно более важных для него, чем моя опера... но, если бы я мог предполагать в нем это невозмутимое равнодушие, я остался бы у себя на родине, где, смею вас уверить, чувствовал себя неплохо.

Я надеялся, что господин Скриб (поскольку ситуация, по-моему, это позволяет) сумеет найти для развязки драмы один из тех моментов, которые вызывают слезы в зале и воздействие которых на публику почти всегда безоговорочно. Заметьте, господин Кронье, что это послужило бы на пользу всей драме в целом, ибо она совершенно лишена патетики, за исключением романса в четвертом акте. Я надеялся, что господин Скриб будет настолько любезен, что станет появляться время от времени на репетициях, дабы сгладить некоторые шероховатости в отдельных словах или стихах, трудно произносимых или жестких в пении; дабы посмотреть, не надо ли изменить кое-что в отдельных мо-

ментах либретто или в целых актах. Так, например: второй, третий и четвертый акты скроены все по одному образцу—ария, дуэт, финал. И, наконец, я рассчитывал на то, что господин Скриб сумеет изменить—как он обещал мне это с самого начала—все, что в либретто затрагивает честь итальянцев. Чем больше я задумываюсь над этим сюжетом, тем больше я убеждаюсь в том, что он опасен; он задевает французов, ибо их истребляют; он задевает итальянцев, ибо господин Скриб, исказив исторический характер Прочида, сделал из него (по излюбленной господином Скрибом системе) обычного заговорщика с неизбежным кинжалом в руке. Боже мой! В истории каждого народа встречаются подвиги и преступления, и мы, право, не хуже других. Во всяком случае, я прежде всего итальянец и, чего бы это ни стоило, я никогда не стану участвовать в оскорблении, наносимом моей стране.

Мне остается еще сказать вам два слова о репетициях, происходящих в фойе. Я слышу то здесь, то там словечки и замечания, которые, не будучи до конца оскорбительными, являются, однако, по меньшей мере неуместными. Я к этому не привык. И не собираюсь это переносить. Весьма возможно, что музыка моя кажется кое-кому недостойной исполнения в Большой Опере; возможно, что кое-кто считает предназначенную ему роль недостойной его таланта; весьма возможно, что и я в свою очередь нахожу исполнение и манеру пения французских артистов не отвечающими тому, чего бы хотел я!.. И, наконец, мне кажется (или я глубоко заблуждаюсь), что мы придерживаемся разных точек зрения в оценке манеры чувствовать и исполнять музыку, а ведь без полной согласованности в этом отпадает возможность успеха!

Вы сами видите, господин Кронье, что я говорю вещи достаточно серьезные, чтобы заставить подумать о том, как избежать у. сожигающего нас вла. Что касается меня, то я вижу только один выход, который я, не колеблясь, предлагаю вам: это расторжение договора.

Я знаю то, что вы ответите мне: вы ответите, что театр Орéга уже затратил на мою оперу время и средства!.. но это пустяки в сравнении с целым годом, который я потерял здесь и во время которого я мог заработать в Италии не меньше ста тысяч франков.

Вы скажете мне еще, что, когда имеется возможность уплатить неустойку, расторгнуть договор очень легко. На это я отвечу, что я бы уже давно эту неустойку уплатил, если бы потери и расходы, понесенные мной, не были бы для меня чрезмерными!

Я знаю, что вы слишком справедливы и благоразумны, чтобы не выбрать из двух зол меньшее! Поверьте, господин Кронье, моему опыту в делах музыкальных: в тех условиях, в которых находимся мы, успех невозможен! Полууспех же никому не нужен. Самое лучшее было бы развязаться с этим. Каждый постарается наверстать потерянное время. Было бы хорошо уладить все дела без шума, и, может быть, мы оба на этом выиграем.

Примите, господин Кронье, выражение моих лучших чувств.

*Дж. Верди.*

Р. С. Простите меня за мой плохой французский язык; главное то, чтобы вы меня поняли.

## 77. К АНТОНИО СОММА

Париж, 4 января 1855 г.

Дорогой Сомма,

я всецело с вами согласен. Мы выигрываем сто процентов, вычеркнув обоих Глостеров. Благодаря этому действие становится не только более ясным и сжатым, но и более кратким, причем выпадают куски не впечатляющие. Только я не представляю себе, как вы сможете достичь того, чтобы открылись злодеяния Эдмунда? Кто будет участвовать в поединке? Может быть, Альбани? Или вы найдете что-нибудь другое? Мне кажется, что вы могли бы найти возможность сэкономить одну декорацию—вторую: декорацию замка Глостера. С того момента, как Эдмунд совершил двойное преступление и стал герцогом, он может находиться при дворе Лира или в парке замка Гонерильи, и в одном из этих мест он может спеть свою арию и показать свой характер.

Поработайте хорошенько над этой арией и придайте ей новую форму с чередованием речитатива и рифмованных

строф. Надо, чтобы в арии было величайшее разнообразие; чтобы ирония, презрение, гнев были бы хорошо выявлены, дабы и я, не имея возможности дать *cantabile* подобному действующему лицу, мог бы найти в музыке различные краски. Жаль только, что у нас не будет Эдгара в сцене суда, и еще больше жалею я о том, что самой сцены суда теперь совсем нет. В сцене с пастухом четвертое действующее лицо было очень кстати. Может быть, можно было бы найти вместо Эдгара какого-нибудь несчастного, какого-нибудь нищего, спрятавшегося в шалаш от непогоды. Лир взял бы его с собой, и он участвовал бы в следующей за этим сцене суда. Этот несчастный мог бы оказаться старым слугой Глостера, управляющим или рыцарем из свиты семьи Глостера, который направлялся бы к Альбани с доказательствами преступления Эдмунда, и он же мог бы участвовать в поединке. Что вы об этом думаете?.. Сделайте из всего этого то, что хотите, то, что вы найдете самым лучшим для драмы.

В моих предыдущих письмах имеются некоторые замечания относительно формы известных фрагментов драмы— например, интродукции и т. д. Я нахожу еще, что в дуэте между Лиром и Делией сцена, когда Лир узнает дочь, не удалась, и после *Largo cantabile* слова «*Delia tu sei?*» \* наступают несколько неожиданно и не впечатляют.

Поработайте пока над всем этим, чтобы я тотчас по окончании французской оперы мог бы взяться за работу над «Лиром».

Теперь и всегда преданный вам

Дж. Верди

## 78. К АНТОНИО СОММА

Париж. 8 января 1855 г.

Дорогой друг,

я отвечаю тотчас на ваше письмо от 3 числа. Надеюсь, что вы тем временем получили мое другое письмо в ответ на ваше последнее. В новой арии, которую вы придумали для Эдмунда, слишком много, как мне кажется, искусственных

\* Ты — Делия? (ит.).

и преднамеренных эффектов. Этот танец, этот хор должны, по моему мнению, оказаться монотонными, вместо того чтобы внести разнообразие. В общем, акт оказался бы переполненным мелькающими кусками, на которых негде отдохнуть глазу. Слух в этом действии будет также перегружен, ибо здесь имеются: интродукция, в которой поют все; ария с двойной танцевальной сценой и хором; финал, насыщенный сильными чувствами и т. д. Я и сейчас придерживаюсь того мнения, что сцена Эдмунда должна состоять из одного куска. Работайте над этим сколько хотите и очертите этот характер как можно лучше: не бойтесь писать слишком длинно, ибо с удалением обоих Глостеров либретто приняло надлежащие размеры. Я со своей стороны не наделал бы Эдмунда какими бы то ни было угрызениями совести, а сделал бы его совершенным негодяем; не отвратительным негодяем, каким является Франц в шиллеровских «Разбойниках», а таким, который над всеми издевается, все презирает и совершает самые гнусные злодеяния с величайшим равнодушием. Впрочем, вы понимаете все это лучше меня и потому пишите так, как вы считаете правильным. Однако я считаю невозможным ввести сюда танцевальную сцену и хор только ради театрального эффекта! Если вы решите написать арию, то напишите ее в той форме, на которую я указывал в моем последнем письме, и постарайтесь избежать лишней декорации, перенеся Эдмунда ко двору Гонерильи. Если бы во время арии понадобилось ненадолго вывести на сцену самое Гонерилью или посла от нее, чтобы дать возможность Эдмунду сказать о своей интриге с обеими сестрами,—сделайте так; это не кажется мне неуместным. Я просил вас наделить Эдмунда презрительно-насмешливым характером, ибо он в таком случае может быть разнообразнее обрисован в музыке. Если сделать его иным, пришлось бы заставить его петь столь излюбленные грубые фразы с криками. Презрение, ирония будут (и это более ново) переданы пением вполголоса; это гораздо страшнее и составит хороший контраст с интродукцией и финалом. В финале, если вы будете писать последние строфы свободными стихами, проследите за тем, чтобы чередовать стихи семи- и одиннадцатисложные; не потому, что так вообще делается, а потому, что для пения требуется больше времени, чем для речитатива, и совер-

шенно необходимо, чтобы речитативы не были все одинаково длинными. Если вы можете ввести Эдмунда в этот финал, — тем лучше.

Из второго акта выпадает многое, и это хорошо. У меня некоторые сомнения относительно пастуха, который ничего не говорит в сцене суда. Горе нам, если он покажется смешным! Думаю, что было бы лучше ввести сюда действующее лицо второстепенного значения, которому надлежало бы что-нибудь сказать: например, как я уже говорил вам, бедняка, обнаруженного в шалаше в сцене грозы. Я не считаю нужным давать Шуту еще и в дальнейшем какие-нибудь песни—нет, только отдельные слова, две-три отдельных фразы и т. д. Постарайтесь в этом действии смягчить следующие одну за другой слишком сильные фразы Лиры. Например, в строфе: «О ленивый Юпитер!» и т. д.—вместо того, чтобы сделать все шесть стихов гневными, не можете ли вы оставить призыв к богам только в двух первых стихах и не могло ли бы неожиданное, нежное воспоминание о Делии смягчить характер остальных четырех стихов? Далее, после двух сильных строф: «Она умерла» и т. д.—вы могли бы внести третью для Лиры из отрывистых раздробленных фраз, показывающих (как вы на это и указываете), что силы постепенно оставляют Лиру, и он, наконец, засыпает.

В третьем акте—я и раньше говорил вам об этом—я не стал бы показывать Делию в воинских доспехах, а оставил бы ее в том же виде ангелоподобной женщины, в каком она проходит через всю драму. Перечитывая эту сцену, я нашел молитву «И твой дар»—холодной, как и вообще все обычные молитвы. Если Делия у вас обращается с благодарностью к небу, то прибавьте после разговора с Кентом два или три речитативных стиха (было бы хорошо, если бы на этом и закончился речитатив) и после этого сочините две прекрасных горячих строфы, из которых я смог бы сделать прекрасное *Largo cantabile*.

Все, что вы говорите о четвертом акте, хорошо, но я оставил бы на месте строфу голосов издалика «Беглецы, направляйтесь к морю...»

Я надеюсь, что здесь все будет готово к концу февраля, так что я в первых числах марта буду уже в Буссето; и я желал бы, чтобы либретто «Короля Лиры» было к

этому времени готово. Да... «Трубадур»<sup>1</sup> в театре Итальянской оперы идет хорошо. Бокарде<sup>2</sup>, впрочем, не представляет собой ничего особенного, но другие—иравятся, и в общем идет хорошо.

Тысячи приветствий Винья. Прощайте, прощайте.

Всегда преданный вам *Дж. Верди.*

P. S. Перечитывая еще раз постскриптум вашего письма, я нахожу, что вы совершенно правы в том, что дали Шуту еще две маленьких строфы в начале второго акта. Постарайтесь сделать четверостишие, и если стихи коротки (пяти- или шестисложные), то вы можете, если хотите, вместо двенадцати или шестнадцати стихов сделать двадцать или двадцать четыре. Только не вставляйте хора офицеров в шатре у Делии.

## 79. К ЛУИ ФРАНСУА КРОНЬЕ

Париж, 9 января 1855 г.

Господин Кронье,

я только что получил повестку, приглашающую меня на репетицию моей оперы.

С величайшим огорчением должен сообщить вам, господин Кронье, что я не появлюсь на репетиции до тех пор, пока не будут выяснены вопросы, поставленные мною в письме от 3 января. Я писал то письмо не в минуту раздражения, а после длительного и серьезного размышления, так что я и до сих пор придерживаюсь все той же точки зрения. Будьте поэтому столь любезны, господин Кронье, и займитесь этим делом с тем, чтобы либо разрешить все возникшие недоразумения, либо согласиться на расторжение договора, о чем я вас уже просил.

Примите уверения в моем совершенном почтении

*Дж. Верди.*

## 80. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Париж, 4 февраля 1855 г.

Если есть на свете кто-нибудь, кто заслуживает упреков, то это, конечно, я—за мою величайшую небрежность и забывчивость! Но вы не должны сердиться на меня за это и будете, надеюсь, как всегда, доброй и снисходительной к искреннему и постоянному другу, который хоть и немногого стоит, но тем не менее не хуже многих других! Я обещал написать вам после первого представления новой оперы в случае, если она потерпит фиаско. И тут же подумал, что на первом представлении, когда театр будет наполнен людьми, угодными дирекции, и страшной клакой (какое удовлетворение и какая слава для артиста!), будет трудно определить, каков успех; впрочем, может случиться, что я удостоюсь чести быть плохо принятым даже на такой премьере. К сожалению, вечер этой премьеры еще очень далек... Он настанет месяца через два, а может быть, и позже!

Мне осталось доделать еще очень многое, и репетиции не очень подвинулись вперед.

## 81. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Париж, 17 февраля 1855 г.

Буду писать вам коротко, ибо у меня очень мало времени! Поздравляю вас с женитьбой и, если вы счастливы, радуюсь с вами и за вас! Что касается сувенира<sup>1</sup>, то прошу вас как о милости: оставьте меня в покое в данный момент! У меня нет времени даже поестъ.

Извинитесь от моего имени перед Бардаре за то, что я ему не пишу, и скажите ему, что он поступил правильно, изменив название оперы; скажите ему, что я желаю, чтобы либретто было одобрено цензурой; что все, предложенное им, мне нравится, за исключением арии тенора, ибо она портит мне хор смерти. Необходимо, чтобы этот хор оставался неприкосновенным<sup>2</sup> и чтобы Бардаре написал арию для тенора, которая должна исполняться тотчас по уходе хора; если же он не сможет написать арию, пусть напишет,

по крайней мере, большой романс с речитативом и т. д., прекрасный и новый как по идее, так и по форме. Желая, чтобы были сохранены все слова, какие только возможно, из старого либретто. Что касается того, чтобы подписать имя либреттиста, то пусть Бардаре делает, как хочет. Предупредите его только об одном: мне совершенно необходимо, чтобы публика знала, что музыка этой оперы та же, что и в «Битве при Леньяно». Я хотел бы получить либретто в конце марта или в начале апреля.

Итак, «Травиата» потерпела фиаско!<sup>3</sup> Я это знал... Как это у Дирекции хватило совести поставить новую оперу при наличии столь посредственной труппы! И вы приглашаете меня писать для Неаполя?.. При этой Дирекции? При публике, которая держится пренебрежительно всегда, когда ей предлагают что-то новое?.. Почему на сцене вашего Сан-Карло нельзя одинаково показать королеву и крестьянку, женщину добродетельную и кокетку? Почему не показать на сцене врача, щупающего пульс больному или не показать костюмированный бал... и т. п., и т. п.? Это неприлично!!—говорите вы. Почему? Если можно умереть от яда или шпаги, почему нельзя умереть от чахотки или чумы? Почему? Разве всего этого не бывает в действительности!? Что сказала бы ваша публика, если бы я привез вам «Короля Лира»! Этого старого короля, который по странной фантазии отдает королевство двум дочерям (чудовищам) и обездоливает третью, подлинного ангела, третью, которая, будучи изгнанной, вынуждена просить милостыню; позднее король-отец, изгнанный в свою очередь дочерьми-королевами, вынужден также просить милостыню: он теряет рассудок и совершает самые странные поступки; дочери влюбляются в незаконнорожденного и отравляют друг друга; среди всего этого придворный шут, который смеется, шутит и высмеивает все—и людей, и происходящие страшные события? Да за такую оперу меня побили бы камнями!! Итак, я приеду в Неаполь только для того, чтобы насладиться вашим зимним климатом... и не говорить мне о музыке.

Еще одно слово о «Травиате». Вы находите, что второй акт слабее других! Вы неправы. Второй акт лучше первого. Третий же лучше всех—и так и должно было быть. Я бы хотел одного: поставить сам с двумя подходя-

щими артистами дуэт второго акта, который кажется вам длинным; тогда, может быть, вы нашли бы его очень впечатляющим и равным по достоинству любому другому моему дуэту в том, что касается мысли, и нашли бы его превосходящим многие дуэты по форме и чувству.

Я хотел бы иметь возможность дать вам послушать в исполнении певца, умеющего петь, *andante Di Provenza*\* для того, чтобы вы поняли, что это лучшее *cantabile*, написанное мной для баритона! Я бы хотел поставить сам весь финал и особенно сцену карточной игры—и тогда вы, может быть, изменили бы о ней свое мнение!

Не знаю, когда пойдет на сцене «Вечерня»!

Кланяйтесь Колетти, Себастиани, Марра, Арати.

Остаюсь преданный *Дж. Верди*.

## 82. К АНТОНИО СОММА

Париж, 10 марта 1855 г.

Дорогой Сомма,

пришлите мне сюда либретто «Лира», ибо я буду здесь до открытия выставки<sup>1</sup> и, кроме того, моя опера не может быть поставлена на сцене до конца апреля. Теперь, когда вы закончили «Лира», не найдете ли вы для меня другой сюжет, который вы могли бы обработать с полным спокойствием? Сюжет прекрасный, оригинальный, интересный, с великолепными ситуациями и большими чувствами; большими чувствами, прежде всего! Тороплюсь, прощайте, прощайте.

Преданный *Дж. Верди*.

## 83. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Париж, 10 апреля 1855 г.

Мне нужно просить вас об одолжении, но я хотел бы, чтобы вы исполнили его как можно скорей.

\* Ария Жермона «Ты забыл свой край родной...»

Я бы хотел, чтобы вы прислали мне канцону или арию, или что-нибудь в этом роде—чисто сицилийское. Но я хотел бы сицилиану подлинную, то есть другими словами, канцону подлинно народную, а не канцону, сфабрикованную вашими композиторами; хотел бы канцону самую прекрасную и самую характерную из всех, какие только есть. Запишите ее на кусочке бумаги с простым басом в виде аккомпанемента и пришлите мне ее в письме как можно скорее.

Опера закончена, и мне осталось только написать танцы. Она будет поставлена к середине месяца...

## 84. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Париж, 28 июня 1855 г

Дорогая Кларина,

... «Сицилийская вечерня», кажется мне, идет не слишком плохо<sup>1</sup>. В том, что вы принимаете близко к сердцу все зло и добро (если можно назвать злом или добром пачкотню в виде оперы), которые меня касаются,—я более чем уверен: я слишком хорошо знаю вас и потому благодарен вам за это и люблю вас и буду любить всегда.

Здесьние журналисты были либо приличны, либо благожелательны, за исключением трех, и эти три — итальянцы: Фиорентини<sup>2</sup>, Монтазио<sup>3</sup> и Скудо<sup>4</sup>. Друзья мои говорят: Какая несправедливость! Как подл мир! Но нет: мир слишком туп, чтобы быть подлым.

Ристори<sup>5</sup> производит здесь фурор, и я испытываю от этого большое удовольствие. Она совершенно уничтожила Рашель<sup>6</sup> и действительно во многом ее превосходит. Сами французы — нечто неслыханное! — признают это. Разница между ними та, что у Ристори есть сердце, а у Рашель на этом месте — кусок пробки или мрамора.

Я еще не рассмотрел выставки<sup>7</sup>. Пробежал только по залам, где выставлены произведения искусства итальянского. Признаю с огорчением: желал бы лучшего. Тем не менее имеется нечто прекрасное, совершенное, а именно — «Спартак» работы Вела<sup>8</sup>. Слава ему.

Прощайте, моя дорогая Кларина. Надеюсь быть в Италии дней через пятнадцать.

## 85. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Буссето, 7 февраля 1856 г.

Много лет тому назад я сам сделал набросок сценария «Маррион Делорм»<sup>1</sup>. Набросок, сделанный, само собой разумеется, всецело в соответствии с моими намерениями, был совершенно иным, чем та драма, которую вы мне прислали. Может быть, она не такая, как либретто молодых людей, старающихся писать, подражая Романи и Каммарано, но она и не так интересна, как этого хотел бы я. Я не хочу сказать этим, что либретто нехорошо сделано и не является прекрасным по сюжету, но оно не отвечает моим намерениям. Вы знаете, что меня вот уже лет двенадцать обвиняют в том, что я омузыкаливаю самые плохие либретто из всех написанных и имеющих быть написанными, но (полюбуйтесь-ка на мое невежество!) я имею слабость считать, что «Риголетто», например, за исключением стихов, одно из самых лучших либретто, когда-либо написанных. Вот видите, какие у меня странные взгляды, но как бы там ни было, теперь уже поздно обращаться в другую веру.

Должен также сказать вам, что, ввиду множества планов и большого количества уже имеющихся у меня сюжетов и написанных либретто, я не имею возможности принять новые...

Если бы время позволяло, я рассказал бы вам о своих делах; впрочем, значительного ничего нет, и все сводится почти ни к чему. Почти полное отсутствие музыки, немного чтения, поверхностные занятия земледелием и лошадьми—вот и все.

Я больше не говорю, что приеду в Неаполь, ибо вы мне не поверите и будете совершенно правы. Мне очень редко удастся исполнить какое бы то ни было мое желание. Пока что кланяйтесь всем друзьям, не забывая никого. Любите меня по-прежнему и считайте

преданным вам *Дж. Верди*.

## 86. К ФРАНЧЕСКО МАРИИ ПИАВЕ

Буссето, 10 марта 1856 г.

Думаю, что ты вот-вот освободишься и сразу же приедешь в Буссето. Прежде чем выехать, достань все материалы, необходимые для внесения изменений в «Стиффелио». Ты знаешь, что здесь не много книг и нет большой библиотеки. Поэтому позаботься обо всем необходимом. Я уже говорил тебе, что не хотел бы делать из этого Стиффелио крестоносца. Хотелось бы найти нечто более новое и острое. Подумай об этом.

Итак, приезжай скорее и, если можешь, приезжай с неким «Львом»<sup>1</sup>. Ты же знаешь, какое удовольствие это доставит Пеппине<sup>2</sup>.

Тысячу приветствий баронессе Вижье<sup>3</sup>.

## 87. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Буссето, 28 марта 1856 г.

Вы сможете жаловаться на то, что я пишу вам редко, но не сможете—по крайней мере на этот раз—сказать, что я пишу вам коротко. Итак, слушайте внимательно то, что я собираюсь вам сказать.

Вчера сюда приехал Пиаве с тем, чтобы изменить сюжет «Стиффелио» (при полном уважении к суждениям неаполитанской публики я все же рассчитываю, что «Стиффелио» пойдет на сценах разных театров не хуже других моих опер), и эта опера будет закончена к 20 апреля, так как мне понадобится написать заново только некоторые речитативы и два-три куска музыки. Вам известно, что после

этого—тотчас после этого—я могу сделать ту же работу с «Битвой при Леньяно», и я бы хотел, чтобы она была непременно закончена к концу мая, дабы у меня осталось время написать новую оперу для будущего карнавального сезона.

Поэтому нужно, чтобы вы обратились к Бардаре и обязали его снова изменить сюжет оперы. Эта «Лида», если сказать вам правду, мне не нравится. Все в либретто имеет характер самый заурядный—и место действия и нравы. Все это уже исчерпано. Разве нельзя было бы, например, перенести действие в Испанию во времена господства мавров? В Гренаду, например? В местность, действительно, прекрасную. Эпоха нашествия мавров слишком известна. Лучше взять эпоху падения или еще того лучше остановиться на эпохе промежуточной между завоеванием и падением. Говорю все это просто так, не придавая этому значения. Если Бардаре найдет нечто более подходящее—тем лучше. Я не настаиваю на определенном сюжете. Лишь бы он был прекрасным, острым, новым—он мне всегда понравится...

Ответьте мне немедленно, чтобы я мог принять определенные решения.

Письмо вышло длинным и довольно скучным. Поэтому—аминь.

Прощаясь с вами, поручаю вам еще раз устроить дело с Бардаре. Кланяйтесь всем друзьям.

Остаюсь теперь и всегда

преданный *Дж. Верди.*

## 88. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Буссето, 1 апреля 1856 г.

...Не могу не восхищаться вашей добротой и вашей постоянной любовью к этому бедному медведю из Буссето. Не занимаюсь ничем, не читаю, не пишу. Брожу по полям с утра до вечера и стараюсь—до сих пор безуспешно—вылечиться от тошноты, которая осталась у меня после «Сицилийской вечерни». Распроклятые оперы!..

## 89. К АНТОНИО СОММА

Буссето, 7 апреля 1856 г.

Дорогой Сомма.

...Я не знаю, годится ли четвертый акт «Короля Лиры» в том виде, в каком вы пригласили его в последний раз, но в одном я уверен вполне, а именно в том, что нельзя заставить публику проглотить такое количество речитативов, особенно в четвертом акте. Это вовсе не «композиторское» требование: я мог бы положить на музыку даже газету или письмо и т. д., но публика в театре прощает все, кроме скуки. Такое количество речитативов—будь они написаны даже Россини или Мейербером—может показаться только длинным, то есть скучным. Говоря по правде, я очень опасаясь этой первой половины IV акта. Я не могу выразить этого точно, но что-то в ней меня не удовлетворяет. В ней безусловно не хватает краткости, может быть, ясности, может быть, правдивости... не знаю. Я прошу вас поэтому еще над этим подумать, дабы выяснить, нельзя ли найти что-нибудь более театральное, более действенное. Прощайте, прощайте.

Преданный вам Дж. Верди.

## 90. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Буссето, 5 мая 1856 г.

Бардаре скажет, что удовлетворить меня почти невозможно; он прав, но я не могу не быть привередливым, когда дело идет о работе подобного рода.

Поскольку принимаешься снова за оперу старую, надо сделать это так, чтобы расчет на воздействие был безошибочным. Впрочем, если бы Бардаре (и этого я Бардаре не писал, а пишу только вам, да и то по секрету) не смог в силу взятых им на себя обязательств или не захотел, или не сумел бы найти что-нибудь другое, пусть он, не стесняясь, скажет об этом. Я оплатил бы ему, разумеется, потерянное время и не стал бы больше говорить с ним об этой «Битве».

Это следует провести как можно деликатнее, что я и

предоставляю вам. В искусстве и взаимоотношениях деловых не должно быть стеснений. Пусть Бардаре откровенно скажет свое мнение, и мы по-прежнему останемся друзьями.

Не отвечаю вам сейчас на все остальное, ибо времени у меня остается ровно столько, чтобы сказать вам, что я теперь и всегда буду вашим другом.

*Дж. Верди.*

## 91. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Венеция, 30 июня 1856 г.

...У меня всегда немного болит горло и немного желудок, особенно после того, как я закончу оперу... Эта боль продолжается на этот раз дольше обычного, и вот из-за чего я в Венеции. Медики сказали мне, что здешние ванны принесут мне пользу; не очень этому верю, но, в конце концов, раз я здесь, надо же что-то делать...

## 92. К ЭРКОЛАНО БАЛЕСТРА<sup>1</sup>

Париж, август 1856 г.

...Вы знаете, что меня давно привлекала возможность положить на музыку «Короля Лира». Найти подходящий состав исполнителей представляло серьезные затруднения, но администрация театра в Неаполе предлагает мне сейчас все, что может мне понадобиться. Как это легко себе представить, я остановил свой выбор на Пикколомини<sup>2</sup> для роли Корделии. Я написал ей об этом, и она ответила мне с такой добротой и так самоотверженно, что поставила бы в затруднение человека и не такого щепетильного, как я. Я сейчас и всегда буду ей благодарен за ее доверие, но моя деликатность не позволяет мне взять на себя столь большую ответственность. Я знаю ее дела, предвижу ее будущее и не хотел бы за все золото на свете, чтобы она понесла в этом деле малейший урон и когда-нибудь могла бы сказать про себя: «Слишком велика жертва, которую я принесла...»

Учтите, что у меня иногда довольно зоркий глаз и я умею читать в сердцах других.

Попросите ее повтoру сообщить о своих условиях (с тем, чтобы они были переданы в Неаполь) не стесняясь, откровенно, так, как будто бы я не был заинтересован в этом деле. Я устрою ей первое выступление в «Травиате», но в первый раз ей надо будет исполнить ее в С.-Карло. Скажите ей, что она будет занята только с 15 октября 1857 по 15 марта 1858 года, в связи с чем придется законтраковать еще одну примадонну. Пусть она скажет, сколько раз хочет выступать в неделю и сколько хочет получать дукатов в месяц.

Роль, которую я для нее предназначил (я уже говорил вам об этом), — роль в «Короле Лире», роль, с которой она, может быть, знакома или сможет познакомиться по Шекспиру. Если бы это дело могло показаться для нее хотя бы в малейшей степени убыточным, пусть ничуть не стесняется, ибо я нисколько не обижусь, если даже она от этого и откажется.

### 93. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Париж, 23 августа 1856 г.

Я написал вам вчера и отослал условия Пикколомини. Они могут заставить призадуматься, но, если правда, что платят десять тысяч франков Тедески<sup>1</sup>, я нахожу их справедливыми. Впрочем, пусть администрация театра поступает по своему усмотрению и соблюдает свою выгоду. Я предложил Пикколомини потому, что ее успехи в «Травиате» в Турине и в других городах, а теперь в Лондоне так велики и бесспорны, что, конечно, невозможно было найти ни лучшей Травинаты, ни, вероятно, лучшей Корделии. Голос ее мал, но талант велик, и если ее слышно в театре в Лондоне, то будет слышно и в С.-Карло. Почти не сомневаюсь в том, что приеду в Неаполь: мне осталось только выпутаться из одного маленького дела<sup>2</sup> — и все готово.

Бардаре, вероятно, очень удивлен. Он прислал мне свою работу как раз в то время, когда я покидал Венецию, и я собрался рассмотреть ее хорошенько по возвращении домой. Но, вернувшись в Буссето, я должен был спешно приводить в порядок свои дела, чтобы ехать в Париж. Второпях я забыл дома работу Бардаре и смогу ознакомиться с ней

только по возвращении на родину. Пока что передайте ему мои извинения.

Хочу спросить вас, как мне следует поступить с Бардаре в отношении вознаграждения. У меня нет практического опыта в этих делах, ибо я никогда не заказывал такого либретто. Как вам кажется? Сто дукатов было бы достаточно? Кланяйтесь друзьям: Арати, Себастиани, Флоримо, Марра и всем, кто меня любит.

Прощайте, прощайте, пишите мне сразу в Энгьен ле Бен через Париж.

Если не напишете сейчас, письмо уже не застанет меня здесь.

#### 94. К ФРАНЧЕСКО МАРИИ ПИАВЕ

Энгьен, 3 сентября 1856 г.

.. В либретто нельзя будет изменить ни одной мысли, ни одного слова. Не все ли равно в таком случае, написано ли оно прозой или стихами? <sup>1</sup> Как ты превосходно заметил, в этом Симоне есть нечто оригинальное. Поэтому необходимо, чтобы и форма как всего либретто, так и отдельных его частей была как можно более оригинальной. Этого никак не получится, если мы не будем работать вместе: писать тебе одному сейчас было бы напрасной тратой времени... словом, готовься ехать в С.-Агата и оставаться там до тех пор, пока будет закончен «Бокканегра».

#### 95. К ФРАНЧЕСКО МАРИИ ПИАВЕ

Энгьен, 5 сентября 1856 г.

Благодаря усилиям воли, двигаюсь вперед, и опера была бы уже закончена, если бы желудок позволял мне работать сколько хочу.

Займись очень тщательно постановкой. Указания довольно точны, тем не менее позволяю себе кое-какие замечания. В первой сцене, если дворец Фиески сбоку, надо, чтобы он был хорошо виден всей публике, ибо необходимо, чтобы все видели Симона, когда он входит в дом, когда выходит на балкон и когда тушит фонарик: мне кажется, что я нашел в музыке нечто очень действенное, и я не хочу, чтобы

это пропало из-за постановки. Кроме того, я хотел бы, чтобы перед церковью С.-Лоренцо была бы маленькая лестница-пратикабль из трех или четырех ступенек с большой колонной, к которой прислонялся и за которой скрывался бы Фиеско и т. д. Сцена в этой картине должна иметь большую глубину.

Дворец Гримальди в первом действии не должен иметь большой глубины. Вместо одного окна я сделал бы их несколько и до самой земли, сделал бы террасу, поставил бы второй задник с луной, лучи которой падали бы на море, видимое для публики; море было бы блестящим холстом, подвешенным наклонно. Если бы я был художником, я, конечно, написал бы прекрасную декорацию, простую, но впечатляющую. Прошу обратить особое внимание на последнюю сцену, когда Дож приказывает Пьеро открыть балконы: должна быть видна иллюминация, богатая, широко раскинувшаяся, чтобы можно было хорошо видеть огни, которые должны потухать, один за другим—так, чтобы к моменту смерти Дожа все было погружено в глубокую тьму. Это, мне кажется, момент сильно впечатляющий, и горе нам, если сцена эта будет поставлена плохо. Нет необходимости в том, чтобы первая декорация имела большую глубину, но вторая—декорация освещения (иллюминация)—должна быть очень далеко.

## 96. К ФРАНЧЕСКО МАРИИ ПИАВЕ

12 сентября 1856 г.

Потрудись написать сам в Управление театра, что «Симон Бокканегра», присланный мной в августе, не является сценарием (мне кажется, что сценарии никогда не пишутся таким образом), а что это и есть самое либретто в том виде, в каком оно должно быть одобрено цензурой. Я взял на себя обязательство дать в карнавальном сезоне оперу для большого театра Ла-Фениче и на этот раз, желая сделать нечто новое, я собираюсь положить на музыку либретто в прозе! Что ты на это скажешь?.. Вот придаться ко мне и нельзя!.. Для последующих изменений мы попросим вторичного одобрения цензуры, и это отлично известно синьору Председателю.

## 97. К ВИНЧЕНЦО ТОРЕЛЛИ<sup>1</sup>

Париж, 11 ноября 1856 г.

... Если говорить о постановке «Короля Лира», то у вас до сих пор нет подходящей для этого труппы. Пенко (которая, впрочем, отличная артистка) не могла бы исполнить роль Корделии так, как это понимаю я. Для исполнения этой роли я знаю только трех артисток: Пикколомини, Специю и Вирджинию Боккабадати<sup>2</sup>. У всех трех слабые голоса, но большой талант, душа и сценическое чутье. Они все три превосходны в «Травиате», и, если бы дирекция намеревалась пригласить одну из них, можно было бы пригласить ее только на две оперы: «Травиату» и «Короля Лира» и только на половину сезона — с 1 января и далее. Я послушаю здесь Пикколомини<sup>3</sup> и сообщу вам о ней. Кроме того, требуется также контральто для исполнения партии Шута в «Короле Лире», и на эту роль я знаю только одну Брамбиллу<sup>4</sup>. Итак, прежде всего необходимо выяснить и устранить это затруднение. У вас есть на это время до тех пор, пока у меня не будет написана опера для Венеции, другими словами, в вашем распоряжении все время до будущего марта, когда я (в марте, а не в январе, как сказано в контракте) пришлю вам либретто для одобрения его цензурой. Итак, найдите сопрано, которое мне понравится, на роль Корделии и контральто на роль Шута, и тогда считайте договор заключенным, а это письмо—обязательством, действительным до конца марта. Тысяча приветствий синьору Монако<sup>5</sup>. Остаюсь с обычным уважением и дружескими чувствами

преданный вам Дж. Верди.

## 98. К ВИНЧЕНЦО ТОРЕЛЛИ

Париж, 7 декабря 1856 г.

Синьор Торелли,

отвечаю несколькими торопливыми словами на ваше любезное письмо от 27 ноября, чтобы сказать вам, что для меня невозможно принять условие Пенко<sup>1</sup>. У меня вошло

в привычку ни в коем случае не допускать навязывания мне никого из артисток, и я не согласился бы на это даже в том случае, если бы вернулась в этот мир Мария Малибран<sup>2</sup>. Все золото вселенной не заставило бы меня отступить от этого принципа! У меня полное уважение к таланту Пенко, но я не допущу, чтобы она могла сказать мне: «Синьор Маэстро, дайте мне главную роль в вашей опере, я ее хочу, я имею на нее право!»

Преданный Дж. Верди.

## 99. К ВИНЧЕНЦО ТОРЕЛЛИ

15 января 1857 г.

... Если вы в затруднении, то я в затруднении еще больше... Я не могу приехать в Неаполь ставить оперу, уже исполнявшуюся. Я не могу перенести договор на будущий год. Я не могу писать «Короля Лира» для контральто и меццо-сопрано, о которых я невысокого мнения, или для сопрано, не подходящего для роли. Получается так, что я для этой оперы должен был бы ограничиться одним Колетти. Этого мало!..

Исправить это можно было бы только путем выбора другого сюжета для Пенко, Фраскини, Колетти и т. д., и т. д. Испанский театр достаточно богат современными драмами. Следовало бы дать мне время закончить оперу для Венеции, предоставить мне возможность найти после этого подходящий сюжет и представить этот сюжет на одобрение вашей цензуры; сделав это, мне осталось бы позаботиться о том, чтобы его написали стихами, о том, чтобы положить его на музыку, и о том, чтобы приехать ставить его на сцене. Что скажете на это? Может ли устроить востановку проект?

Если это вас устраивает, считайте, что дело сделано.

## 100. К ФРАНЧЕСКО МАРИИ ПИАВЕ

9 февраля 1857 г.

Дорогой Пиаве!

Сегодня же дилжансом придет пакет нот, адресованный тебе. Рикорди, может быть, уже поручил Галло дого-

вориться с переписчиком; во всяком случае, распорядись и ты, чтобы переписчик разобрал партии. В пакете ты найдешь весь пролог, весь первый акт, за исключением финала (он закончен, но я не смог переписать его набело — вот уже четыре дня, как я не могу писать!!), и половину второго акта.

Ты воспользуешься известной всем любезностью нашего Бозони и попросишь, чтобы он начал репетиции так, как он проводил их, работая над «Травиатой»; он сделает мне этим большое одолжение.

Партия Паоло<sup>1</sup> очень значительна; абсолютно необходим баритон, который был бы хорошим актером; эта партия, плохо исполненная, может погубить всю оперу. Во что бы то ни стало надо найти баритона, хорошего актера!

Только благодаря моей сильной воле я двигаюсь вперед в этой работе! Желудок у меня совершенно растерзан!! Повторяю: вот уже четыре дня, как я не написал ни одной ноты; не будь этого, я прислал бы тебе три первых действия уже переписанными. Довольно! Будем надеяться!!

Прощай, прощай. Прошу обратить чрезвычайное внимание на Паоло. Прощай.

Преданный Дж. Верди.

## 101. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Буссето, 26 марта 1857 г.

Дорогая Клариана.

... Вы введены в заблуждение относительно моих последних успехов. «Бокканегра» в Венеции<sup>1</sup> потерпел фиаско почти такое же полное, как «Травиата». Я думал, что написал нечто приличное, но оказывается, я ошибся...

## 102. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Реджио, 14 мая 1857 г.

... Я еще хорошо не знаю, буду ли я писать для Неаполя «Короля Лира». Труппа для него не слишком подхо-

дит; ищу другой сюжет, но до сих пор еще ничего не нашел.

Огорчен и сконфужен тем, что еще не смог найти времени заняться работой Бардаре; сделаю это, едва только вернусь в свою берлогу...

### 103. К ВИНЧЕНЦО ТОРЕЛЛИ

Реджио, 14 мая 1857 г.

... Я в высшей степени занят, как я уже говорил, поисками сюжета, которого до сих пор еще не нашел. Я все еще думаю о «Короле Лире» (потому что лучшего сюжета мне не найти); но как можно предложить второстепенную партию Фраскини? Как можно поручить Пенко партию простодушную, нежную? А справится ли с ролью эта Гандуччи<sup>1</sup>? Будет ли она хороша на сцене? На роль Шута в «Лире» требуется настоящая актриса. Конечно, не следует писать исключительно для того или иного певца, но все же необходимо, чтобы певец обладал дарованием и голосовыми средствами, способными передать роль, которая ему предназначена. Опера, плохо исполненная или исполненная вяло, подобна картине, на которую смотришь в темноте: ее не понимаешь...

### 104. К ВИНЧЕНЦО ТОРЕЛЛИ

Буссето, 17 июня 1857 г.

Очень сомневаюсь относительно «Короля Лира». Совершенно ясно, что, за исключением Колетти, все оказались бы не на месте. Фиоретти<sup>1</sup> я знаю. О Гальвани<sup>2</sup> говорят, что он тенор, поющий легко и виртуозно, а мне нужен тенор, поющий с силой. С другой стороны, Фраскини мог бы обидеться на то, что партия, предназначенная ему, недостаточно значительна. Гандуччи больше певица, нежели актриса, и это настолько ясно, что Азученой, например, она быть не может. Для роли Шута в «Лире» совершенно необходимо контральто, которое очень хорошо держится на сцене. Что же касается Пенко, то я не мог бы написать ей с тем, чтобы обязать ее от-

казаться от новой оперы; как бы там ни было, а это не привело бы ни к чему, и вы убеждены в этом не меньше, чем я. Поверьте мне, что было бы большой ошибкой рисковать «Королем Лиром» с труппой певцов, хотя и превосходных, но не являющихся, так сказать, созданными для этих ролей. Я погубил бы, может быть, оперу, а вы погубили бы отчасти вашу театральную антрепризу. Предоставьте мне возможность перелистать еще ряд драматических произведений: надо же мне, в конце концов, найти сюжет!

## 105. К ВИНЧЕНЦО ТОРЕЛЛИ

Буссето, 19 сентября 1857 г.

Я в отчаянии! За последние месяцы я просмотрел бесчисленное множество драматических произведений (и среди них великолепные), но не нашел ни одного для меня подходящего! Внимание мое привлекла драма очень хорошая и интересная: «Казначей короля дон Педро»<sup>1</sup>, которую я тотчас отдал перевести; но, делая набросок для того, чтобы довести драму до размеров, приемлемых для омузыкаливания, я столкнулся с такими трудностями, что мысль о возможности сделать из этой драмы либретто пришлось тотчас оставить. Сейчас я обрабатываю драму французскую—«Густав III шведский», либретто Скриба,—поставленную в Орéга вот уже больше двадцати лет тому назад<sup>2</sup>. Драма грандиозна и величественна—она прекрасна. Но и здесь существуют условности, присущие всем оперным либретто, то есть нечто, что мне всегда не нравилось, но что теперь я нахожу нестерпимым. Повторяю, я в отчаянии, ибо сейчас уже слишком поздно искать другие сюжеты; с другой стороны, я не знаю, что мне еще посмотреть: то, что я имею под рукой, не внушает мне никакого доверия.

Поэтому я хочу сделать вам предложение, которое может все уладить и может представить интерес как для театра, так и для моей репутации. Оставим мысль написать в этом году оперу совершенно новую и заменим эту новую оперу «Битвой при Леньяно», переработанной на другой сюжет и с прибавлением новых кусков, как я сле

лаа это для «Арольдо». Я мог бы в таком случае приехать поставить «Бокканегра» и, если бы вы хотели, то и «Арольдо» и даже «Битву». Таким образом, вместо одной оперы вы получили бы три, которыми я сам бы дирижировал, и, если я не заблуждаюсь, то или одна, или другая, или третья должны были бы пройти с успехом. Прибавлю к этому, что все три оперы великолепно подошли бы к вашему составу исполнителей.

Если бы вы согласились на эту комбинацию, я, начиная с этого момента (если вы на это согласны), обязался бы написать «Короля Лира» к будущему году с тем, чтобы была подобрана подходящая труппа, ибо вы сами знаете, что это необходимо...

Подумайте и соглашайтесь на эту комбинацию, которая, кажется мне, всецело в ваших интересах; я один терю при этом, и вы должны согласиться с этим потому, что у меня в этом случае не будет партитуры для продажи издателям; но это неважно. В случае же, если это не могло бы вам подойти, я был бы вынужден писать «Густава», который, увы! удовлетворяет меня только наполовину.

## 106. К ВИНЧЕНЦО ТОРЕЛЛИ

Буссето, 14 октября 1857 г.

Я переслал либреттисту ваше письмо и думаю, что будет нетрудно перенести действие в другое место и заменить имена, но сейчас, поскольку либреттист в настроении работать, лучше закончить драму, а затем мы подумаем о том, чтобы заменить сюжет<sup>1</sup>. Жаль! Быть вынужденным отказаться от пышности такого двора, как двор Густава III! Кроме того, будет очень трудно найти образ герцога такого же покроя, как этот Густав!! Бедные либреттисты и бедные композиторы!

## 107. К ВИНЧЕНЦО ТОРЕЛЛИ

Буссето, 20 октября 1857 г.

Вот вам либретто «Густава» для представления в цензуру; оно еще не в стихах, но и не является обыкновен-

ным наброском: драма развита полностью со всеми сценами, диалогами, речитативами, со всем, решительно всем, кроме рифмы. — Я должен был поступить таким образом, чтобы выиграть время. Поэт пишет, и через несколько дней начну писать и я. — Либретто очень эффектно: в нем имеются сценические ситуации новые и очень действенные. Постановки—сколько хотите. Оно удалось лучше, чем я ожидал.

## 108. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Буссето, 20 октября 1857 г.

... Я не могу писать «Короля Лира»: для этого сюжета необходима исключительная труппа; между тем состав ее оказался невозможным, и у меня нет желания заниматься столь значительным сюжетом с уверенностью потерпеть фиаско. Я вчера послал в дирекцию другое либретто; не знаю, что из этого получится. Во всяком случае, если неаполитанцы ожидают чего-то особенного,—они ошибаются: будет то, что будет. Напишите мне, если что-нибудь случится. Я напишу вам позже, незадолго до отъезда...

## 109. К ВИНЧЕНЦО ТОРЕЛЛИ

Буссето, 23 октября 1857 г.

Два дня назад я послал вам драму, которую буду писать для Сан-Карло в ближайшем карнавальном сезоне. Посылка этой драмы должна послужить опровержением всех сплетен, возникших вокруг дела о новой опере. Будьте совершенно спокойны: я буду в Неаполе в обусловленное время, дабы точнейшим образом выполнить свои обязательства, как я это делал всегда по отношению ко всем театральным антрепризам.

## 110. К АНТОНИО СОММА

Буссето, 6 ноября 1857 г

Дорогой Сомма,

я получил ваше письмо от 1 ноября и финал первого акта. Стихи подходят хорошо; изменены должны быть очень незначительные мелочи, которые вы исправите с легкостью. Отлично удалась сцена между Амелией и Колдуньей.

Три строфы Амелии, Колдуньи и Густава, образующие терцет, кажутся мне несколько слабыми (может быть, я и заблуждаюсь); может быть, здесь необходимо было бы немного больше поэтического вдохновения.

Великолепна вся сцена, где вступает хор; великолепно баллада Густава; особенно хорош речитатив, непосредственно идущий за словами: «Это решено судьбой».

Что касается следующего квартета, то вы должны принять во внимание, что у нас на сцене имеются заговорщики, и мы должны предоставить им возможность кое-что сказать; поэтому сочините строфу для этих господ. Кстати, и в этом квартете с хорами было бы, может быть, необходимо немного больше поэтического вдохновения.

Единственное, что еще требует шлифовки, начинается со слов: «Милая ведьма» и до слов: «Он обошел тебя». Все это место недостаточно действенно: хотя у вас и сказано все, что сказать необходимо, но самый текст не передает ситуации достаточно выпукло, и создавшееся положение выступает недостаточно рельефно; неясно, почему спокоен Ричард, почему подавлена Колдунья, почему испуганы заговорщики. Так как эта сцена столь же значительна, сколь и полна движения, я бы хотел, чтобы она была выполнена как можно более убедительно. Может быть, вам мешает размер и рифма? Если это действительно так, предположите этому речитатив.

Я прошу вас заменить мне рифмы *ed'esso — adesso*. Эти рифмы слишком близки друг к другу и звучат в музыке слишком плохо. Уберите также фразу: «*Dio non paga il sabato*»\*. Поверьте мне: все пословицы, все особые вы-

\* Бог не платит по субботам (итальянская поговорка)

ражения и т. д., и т. д. очень опасны на сцене. В финале этого акта нельзя забывать об Оскаре и Анкарстрёме; они оба стоят у рампы, и каждому из них нужно дать по строке.

Я жду исправлений и надеюсь, что они получатся так же хорошо, как последняя часть либретто, которой я необыкновенно доволен.

Я прошу вас писать уже не в Кремону, а в Буссето (герцогство Парма). Будьте здоровы.

Всем сердцем преданный вам *Дж. Верди.*

## 111. К АНТОНИО СОММА

Буссето, 20 ноября 1857 г.

Дорогой Сомма,

я получил второй акт. Дуэт между Ричардом и Амелией прекрасен, великолепен. Я нахожу в нем всю теплоту, все волнение, которые присущи подлинной страсти. Такой же я хотел бы видеть предыдущую арию Амелии. Может быть, здесь все испортила форма—не знаю; но как бы там ни было, а обе строфы мельчат ситуацию.

Терцет после дуэта удался не так хорошо. Прежде всего вы должны постараться заключить речитатив одиннадцатисложным стихом: это нужно во что бы то ни стало! Кроме того, в разговоре между Ричардом, Амелией и Анкарстрёмом есть нечто жесткое, нечто неестественное, может быть, неясное...

Прощайте, прощайте. Теперь и всегда преданный вам

*Дж. Верди.*

## 112. К АНТОНИО СОММА

Буссето, 26 ноября 1857 г.

Дорогой Сомма,

мне кажется, что двенадцатый век слишком далек для нашего «Густава»<sup>1</sup>. Это — эпоха настолько варварская,

настолько грубая, особенно в названных вами странах, что мне кажется величайшей бессмыслицей поместить в ту эпоху такие подлинно французские характеры, как Густав и Оскар, и драму, столь блестящую и всецело в нравах нашего времени. Нам нужно было бы найти князька, герцога, дьявола — пусть даже северного, но такого, который немного видел свет и нюхал воздух двора Людовика XIV. Когда кончите драму, сможете сколько угодно думать над этим.

Я писал вам относительно второго акта, теперь скажу вам то, что думаю о третьем. Первый диалог между Анкарстрёмом и Амелией получился холодным, несмотря на ситуацию, полную жизни: во французском тексте имеются слова *il faut mourir*\*, которые повторяются время от времени — и это очень сценично. Я хорошо знаю, что «Приготовься умереть» или «Предай себя в руки создателя» означает то же самое, но на сцене эти выражения не действуют так сильно, как простое: «Надо умереть». Кроме того, почти все эти стихи жестки для музыки, и слова, нужные для сцены, недостаточно выпуклы. Четыре строфы для *cantabile* Амелии годятся, за исключением первых двух стихов, которые кажутся мне заурядными.

Вся ария Анкарстрёма хороша. Сцену между ним и заговорщиками было бы желательно провести быстрее. Сделайте кое-какие сокращения и измените слова «Вам нравится смеяться над нами?». Хороша строфа «Все вы нуждены». Когда вошедшая Амелия вынимает билет с именем мужа, ситуация эта во французской драме ужасающая и в высшей степени прекрасная. В стихах же, пригласенных вами, она меня не потрясает. Начиная со стиха: «Мне кажется» и т. д. до строфы «Нет больше веры» кое-что не получилось. Действующие лица не нашли своего места на сцене; слово недостаточно рельефно, и этот прекрасный момент проходит почти незамеченным.

Хорошенько подумайте над этим, ибо этот момент один из основных.

С обычным дружеским чувством

Ваш Дж. Верди.

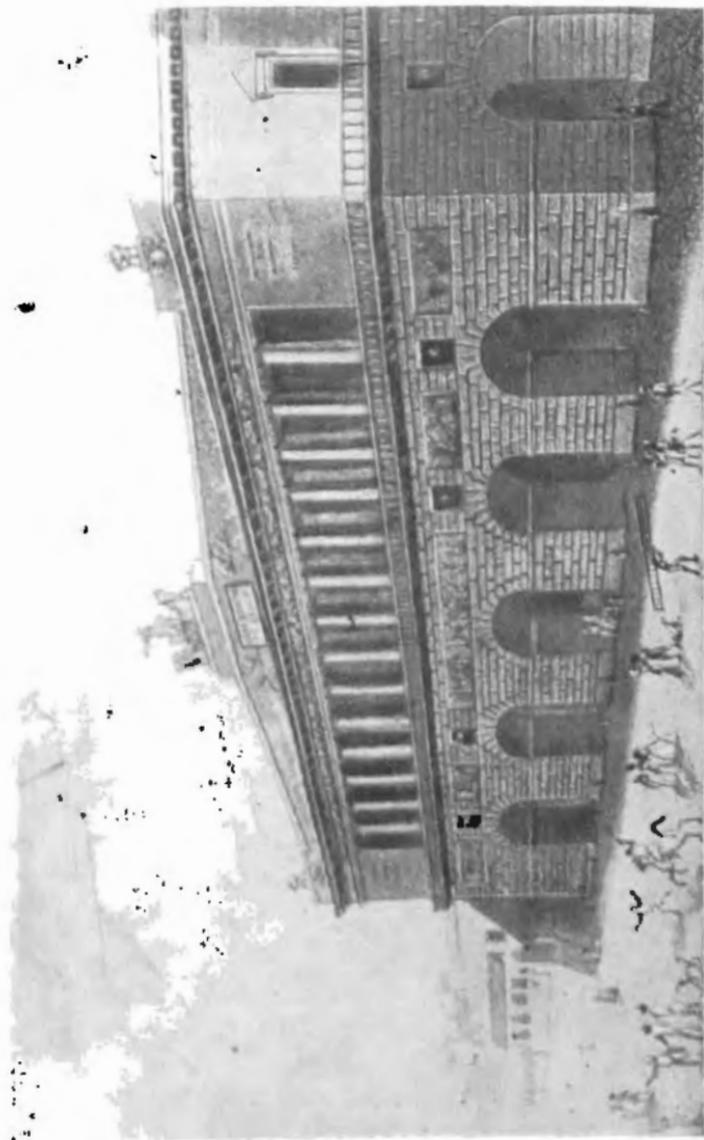
\* Надо умереть... (фр.).

### 113. К ВИНЧЕНЦО ТОРЕЛЛИ

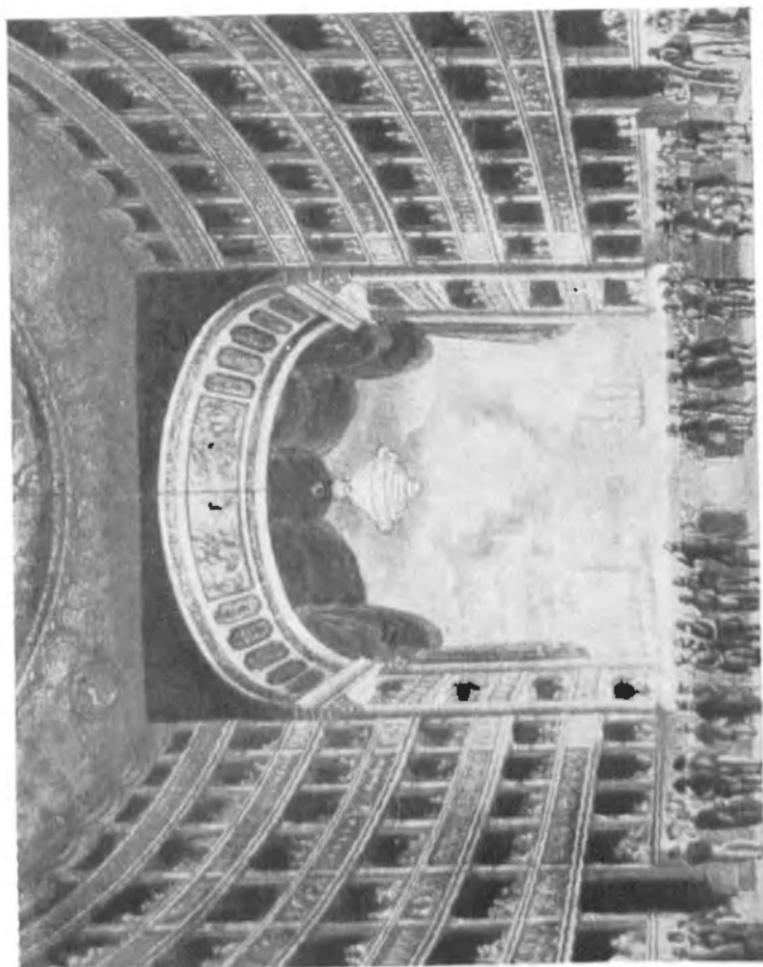
Буссето, 26 декабря 1857 г.

Я рассчитывал быть в Неаполе к концу года, но, хорошенько все взвесив, решил, что, поскольку я в настроении писать, лучше мне, не отрываясь, закончить оперу (по крайней мере во всем, что касается выдумки.) Поэтому я буду в Неаполе примерно к 8 января, и, если к этому времени все будет настолько готово, что можно будет сразу начать переписывать и репетировать, оперу удастся поставить на сцене в течение упомянутого января месяца так, как это было оговорено. Кроме трех главных партий — для сопрано, тенора и баритона, — имеются еще две превосходные партии: одна для контральто (Колдунья), другая для сопрано (Паж). Может быть, Гандуччи и Фиоретти. Кроме того, имеются две или три вторых партии для баса.

Желаю вам всяких благ к Новому году.



Театр Сан-Карло в Неаполе



**Внутренний вид театра Сан-Карло**

## 114. К АНТОНИО СОММА

Неаполь, 7 февраля 1858 г.

Я тону в море неприятностей<sup>1</sup>. Почти точно известно, что цензура наложит запрет на наше либретто. Почему — этого я не знаю! Итак, я была совершенно прав, когда говорил вам, что следует избегать тех или иных фраз, тех или иных слов, могущих показаться подозрительными. «Они» начали с того, что испугались некоторых выражений, некоторых слов; от слов перешли к сценам, от сцен к сюжету. Они предложили мне следующее (и это еще в виде милости): 1-е — сделать из главного героя частное лицо; 2-е — сделать из жены сестру; 3-е — изменить сцену Колдуньи, перенеся ее в такую эпоху, когда в колдовство верили; 4-е — снять бал; 5-е — убийство за сценой; 6-е — выкинуть ту сцену, где тянут жребий. И еще, и еще, и еще!.. Как вы сами можете предположить, эти изменения недопустимы; отсюда — нет и оперы; отсюда — абоненты не платят второго взноса; отсюда — правительство задерживает дотацию; отсюда — антреприза со всеми судится и угрожает мне неустойкой в 50 000 дукатов!! Какой ад!..

## 115. К ВИНЧЕНЦО ТОРЕЛЛИ

Неаполь, 14 февраля 1858 г.

К вам, секретарю и компаньону в антрепризе королевских театров, к вам, единственному, с кем я состоял в пе-

реписке до и после заключения этого злосчастного договора, к вам я обращаюсь с тем, чтобы вы как секретарь антрепризы оказали содействие в принятии какого бы то ни было решения в нашем неприятном деле. Мне предлагают внести еще, и еще, и еще (это кажется мне шуткой, чтобы не сказать насмешкой) изменения в либретто, изменения, которые не могут привести ни к чему другому, как только к лишению либретто какой бы то ни было характерности.— И это после высказанного цензурой одобрения, вами же мне переданного! Перенести действие на пять или шесть веков назад? Какой анахронизм! Выкинуть сцену, когда тянут жребий о том, кто будет убийцей? Но ведь это же самая сильная и самая новая ситуация в драме! И хотят, чтобы я от нее отказался? Я уже говорил вам однажды, что не могу совершать гнусностей, подобных тем, которые совершают здесь в «Риголетто». Они имеют место только потому, что я не могу запретить их.

Не стоит говорить мне об успехе: если аплодируют здесь и там двум-трем и т. д. кускам музыки, этого недостаточно для того, чтобы создать подлинную музыкальную драму. В том, что касается искусства, у меня свои мысли, свои убеждения, очень ясные, очень точные, от которых я не могу, да и не должен отказываться. Итак, если антреприза не может настоять на одобрении цензурой—уже однажды полученном,— пусть добьется от цензуры (и это в форме официальной и решительной) либо разрешения, либо запрета; тогда мы и сами сможем прийти к определенному заключению. Если антреприза хочет по причинам, от нас не зависящим, аннулировать договор без ущерба для той или другой стороны — я согласен и на это. Как антрепризе будет угодно, лишь бы она на что-то решилась, не теряя больше времени. Подлостей по отношению ко мне было совершенно достаточно. Я приехал в Неаполь, чтобы выполнить договорные обязательства; если препятствия, которые невозможно было предвидеть—скажу больше — невозможно понять, лишают меня возможности выполнить эти обязательства—вина не моя. Защищайте свои права, если вы этого хотите, и если вы эти права имеете, но меня оставьте в покое.

## 116. К ВИНЧЕНЦО ЛУККАРДИ

Неаполь, 18 февраля 1858 г.

Дорогой безумец, более мудрый, чем все мудрецы настоящего и прошлого, включая сюда семерых мудрецов Греции!

Либретто не разрешено. Это невероятно, но это так. Все это кончится, очевидно, судебным разбирательством! Проклятие!

Нуждаюсь в двух одолжениях:

1-е — пришли мне программу спектакля «Густав III», исполняемого драматической труппой Дондини<sup>1</sup>.

2-е — Пойди к Васселли<sup>2</sup>, передай ему и всей его семье множество поклонов от меня и от Пеппины и скажи ему, что, в случае если партитура и партии «Симона Бокканегры» еще не отосланы Рикорди, пусть Васселли задержит их еще на несколько дней у себя в Риме; возможно, что они понадобятся мне здесь. Все это под секретом.

И, наконец, 3-е — пришли мне сейчас же бандеролью либретто «Симона Бокканегры»<sup>3</sup>.

## 117. К ВИНЧЕНЦО ЛУККАРДИ

Неаполь, 22 марта 1858 г.

Дорогой Луккарди,

ты уже, вероятно, видел Яковаччи<sup>1</sup>, и он должен был тебе сказать что римское дело устроилось, так что этой зимой я буду иметь удовольствие провести целый месяц с тобой.

Вчера я по почте выслал либретто «Густава III» Яковаччи, и ты потрудишься сказать ему, что, в случае если он либретто уже получил, то должен мне об этом написать; ты же со своей стороны тоже будешь так добр написать мне два слова об этом. Здешний процесс движется вперед: вчера суд затребовал оба либретто, то есть «La Vendetta in domino» и «Adelia degli Adimari»<sup>2</sup>, чтобы выяснить, так ли бессмысленны внесенные изменения, как это утверждаю я.

<sup>1</sup>«Мест в домино», «Аделия дельи Адимари» (ит.) — разные названия оперы «Бал-маскарад».

## 118. К ВИНЧЕНЦО ЯКОВАЧЧИ

Неаполь, 19 апреля 1858 г.

В Риме пропускают «Густава III» в драматическом представлении и не пропускают оперного либретто на этот же сюжет!!!<sup>1</sup> Это очень странно! Уважаю, однако, распоряжения свыше и не имею ничего сказать о них. Но, если я не согласился поставить эту оперу в Неаполе из-за того, что было искажено либретто, я не могу согласиться и на постановку ее в Риме, если здесь также намереваются ее исказить.

Здесь все уладилось, и судебное дело кончилось<sup>2</sup>. Уеду из Неаполя парохом в среду, буду в Чивита-Веккия в четверг утром. Пришлите мне туда заказным письмом находящееся у вас либретто «Густава III», и не будем больше говорить об этом деле, которое будет считаться аннулированным и не имевшим места, согласно пункту 6-му нашего договора.

Остаюсь преданный *Дж. Верди*.

## 119. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Буссето, 12 мая 1858 г.

Вот уже десять или двенадцать дней, как я вернулся из Неаполя, и написал бы вам тотчас, если бы мне не пришлось съездить несколько раз в Парму и Пьяченцу. Теперь я, наконец, здесь, и после суматохи Неаполя этот глубокий покой стал мне особенно дорог. Невозможно найти местность менее живописную, чем эта, но, с другой стороны, мне не найти для себя место, где я мог бы жить с большей свободой. Эта тишина, дающая возможность думать, и к этому еще возможность не видеть никогда мундиров какого бы то ни было цвета—действительно отличная штука! Я намеревался поехать в Венецию на лечебный сезон, но, так как меня пригласили написать для Венеции оперу, я, во избежание оперных неприятностей, останусь здесь. Может быть, поеду опять в Неаполь осенью и в Рим в карнавальном сезоне, если тамошняя цензура разрешит поставить оперу, которая была написана для Неаполя<sup>1</sup>;

если же нет—тем лучше, ибо в таком случае я не буду писать ничего, даже для ближайшего карнавального. Начиная с «Набукко», я не имел ни одного, можно сказать, часа покоя. Шестнадцать лет каторжных работ! Напишите мне, дорогая Кларина, подробно о себе и своем здоровье; расскажите о миланских делах и о том, как там теперь живет. Вот уже десять лет, как я не видел тех мест, которые я так любил и где провел свою молодость и начал свою карьеру! Сколько воспоминаний дорогих и печальных! Кто знает, когда я опять увижу все это.

## 120. К АНТОНИО СОММА

Буссето, 8 июля 1858 г.

Дорогой Сомма,

я намереваюсь проехать в Венецию, чтобы еще раз поговорить о вами о либретто. Римская цензура пошла на новые уступки, а я очень хотел бы видеть оперу поставленной. Кроме того, как я писал вам раньше, после всего, что произошло, несомненно, следует предпочесть Рим какому бы то ни было другому городу. Напишите мне, смогу ли я дней через восемь-десять застать вас в Венеции? Прощайте.

Остаюсь преданный вам *Дж. Верди*.

## 121. К АНТОНИО СОММА

Буссето, 6 августа 1858 г.

Дорогой Сомма,

вооружитесь мужеством и терпением и, главным образом, терпением! Как вы увидите из прилагаемого письма Васселли, цензура прислала список всех выражений и стихов, которые она не пропустила. Если при чтении этого письма вы почувствуете, что кровь бросилась вам в голову, отложите письмо в сторону и возьмите его опять лишь после того, как вы пообедаете и хорошо выпитесь. Подумайте о том, что поставить оперу в Риме—лучший выход в дан-

ных условиях. Стихов и выражений, запрещенных цензурой, много, но их могло быть и больше; с другой стороны, хорошо то, что по крайней мере знаешь, как поступить, и знаешь, какие стихи можно оставить и какие. следует изъять. Прибавьте к этому, что многие стихи придется изменить еще и потому, что король уже не король, а всего лишь губернатор. Что касается виселицы во втором действии, то за нее не беспокойтесь, ибо я позабочусь достать на нее разрешение. Итак, соберитесь с силами! Переделайте отмеченные стихи и распределите свои дела так, чтобы освободить себе пятнадцать или двадцать дней в карнавальном сезоне, во время которого вы сможете приехать ко мне в Рим, где мы, надеюсь, весело проведем время<sup>1</sup>.

122. К ТИТО РИКОРДИ<sup>1</sup>

4 февраля 1859 г.

«Бокканегра» в Милане должен был провалиться, и он провалился<sup>2</sup>. «Бокканегра» без Бокканегры! Отрубите человеку голову и постарайтесь узнать его, если сможете. Ты удивляешься непристойному поведению публики — меня оно несколько не удивляет. Публика всегда рада дорваться до скандала!

В возрасте двадцати пяти лет у меня тоже были иллюзии, и я верил в учтивость публики; год спустя повязка спала с моих глаз, и я увидел, с кем имею дело. Меня смешат люди, которые как бы с некоторым упреком говорят, что я многим обязан той или иной публике! Правда, в Ла-Скала приветствовали когда-то «Набукко» и «Ломбардцев», но тогда—то ли благодаря музыке, то ли певцам, то ли оркестру и постановке, то ли благодаря всему этому вместе—были созданы спектакли, не способные унижить достоинства тех, кто аплодировал. Однако немного более года до этого та же самая публика расправилась с оперой несчастного молодого человека, больного, взятого в тиски сроком договора, с сердцем, истерзанном ужаснейшим горем<sup>3</sup>. Все это было известно публике, но никак не сдержало проявления ее грубости. Я не видел с тех самых пор «Одного дня царствования», и это, несомненно, опера плохая; однако сколько других, ничуть не лучших опер публика выносила и, может быть, даже аплодировала им. О, если бы тогда публика не аплодировала опере, а только стер-

пела бы ее в молчании—у меня не было бы слов, чтобы достаточно выразить ей мою благодарность...

Но, поскольку публика оказала хороший прием моим операм, обошедшим весь свет,—мы квиты. Я не собираюсь осуждать ее: допускаю ее строгость, принимаю ее свист при условии, однако, чтобы с меня ничего не требовали за аплодисменты! Мы—бедные цыгане, ярмарочные комедианты и все, что хотите,—вынуждены продавать наши труды, наши мысли и наши восторги за деньги: публика за три лиры покупает право освистать или обласкать нас. Наша судьба в том, чтобы покоряться,—вот и все!

Тем не менее, несмотря на все то, что говорят друзья или враги, «Бокканегра» не слабее многих других моих более удачливых опер, но это опера, требующая, быть может, исполнения более законченного и публики, желающей слушать. Скудная штука театр! Однако, вопреки обыкновению, я почти незаметно для себя занял тебя длинной болтовней, предаваться которой не следовало. Посылаю ее тебе потому, что не хочу писать письма заново.

Прощай, прощай.

*Дж. Верди.*

## 123. К ФИЛИППО ФИЛИППИ<sup>1</sup>

Рим, 9 февраля 1859 г.

Я собирался отвечать на любезные слова, приписанные вами к письму Клары Маффен, когда пришло письмо от 20 января, в котором вы говорите о втором и третьем представлении «Бокканегры».

Меня никогда не удивляли скандалы в театре и — как я уже писал об этом Рикорди—в 26 лет я узнал точно, что такое публика. С того времени и до сих пор успехи никогда не кружили мне голову, а провалы никогда не приводили меня в отчаяние. Если я не расстался с этой злополучной деятельностью, то только потому, что в 26 лет было слишком поздно начинать что-нибудь другое, и потому, что я физически не был достаточно крепким, чтобы вернуться к полевым работам.

Хвалю в высшей степени поведение Рикорди и знаю хорошо, что он человек, не способный даже в целях обу-

дания подкупленного нажима применить подлейшее оружие тех, кто жаждал скандала. Сколько низости! Всегда одно и то же! Мы только и делаем, что разбиваемся на партии в театре и в ярости нападаем на тех, чье имя перешло за Альпы. Я не собираюсь в данном случае говорить о себе, а о большой артистке, о Ристори, благодаря которой итальянское имя в самый короткий срок со славой облетело всю Европу; теперь, по возвращении на родину, она встречает оппозицию, интриги враждебных партий и ей противопоставляют соперниц, позорно ее недостойных! А между тем, видит бог, не слишком-то их много—итальянских имен, известных за пределами нашей родины!

Возвращаюсь к «Бокканегре»; может быть, и похвальна идея возобновить его с Корси<sup>2</sup>, однако я этого не одобряю: я принял бы с величайшим равнодушием приговор публики. Если же впоследствии публика успокоится, она, может быть, заметит, что в «Бокканегре» имеются хотя бы некоторые намерения, презирать которые не следует. Конечно, сейчас нанесен ущерб коммерческим интересам, но я знаю, что Рикорди—человек, способный поступиться ими, и я сумею сделать то же самое. Что же касается моей артистической репутации, то не будем говорить о ней! Не имеет значения! И вообще довольно об этих пустяках. Благодарю вас за то, что вы написали мне с такой откровенностью! Тысячи и тысячи приветствий Кларе Маффеи, которой я напишу в ближайшее время. Жму руку Путтинати<sup>3</sup>. Остаюсь с полным уважением и дружеским расположением.

*Дж. Верди.*

## 124. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Буссето, 23 июня 1859 г.

Дорогая Кларина.

Вот уже десять или двенадцать дней, как я собирался написать вам, но после того, как эти «многоуважаемые» взорвали форты Пьяченцы—даже у нас, в этом забытом углу, произошло и происходит столько событий и столько тревог, и приходит столько сообщений, правдивых и ложных, что не имеешь ни одного часа покоя.

Наконец-то они ушли! <sup>1</sup> Или, по крайней мере, удалились, и пусть наша счастливая звезда гонит их все дальше и дальше до тех пор, пока, изгнанные за Альпы, они будут наслаждаться собственным климатом и собственным небом; желаю, чтобы оно было для них более прекрасным, ясным и лучезарным, нежели наше. Сколько чудес в несколько дней! Как неожиданно! Кто бы поверил в такое великодушие со стороны наших союзников? Что касается меня—какую в этом моем огромнейшем грехе,— то я не верил в поход французов в Италию и ни в коем случае не надеялся на то, что они, не преследуя захватнических целей, прольют свою кровь за нас. По первому пункту я ошибся; надеюсь и желаю ошибиться также и по второму, т. е. надеюсь, что Наполеон не опровергнет миланского звания <sup>2</sup>. Тогда я буду обожать его, как обожал Вашингтона, и даже больше, и, благословляя великую нацию, охотно буду переносить и хвастовство французов, и их дерзкую вежливость, и презрение ко всему, что не является французским.

Третьего дня бедный священник (единственный верующий во всей этой местности) передал мне поклоны от Монтанелли <sup>3</sup>, которого он встретил в Пьяченце простым солдатом среди добровольцев. Престарелый профессор отечественного права подает благородный пример! Это прекрасно, это величественно! Я могу только восхищаться им и ему завидовать! О, если бы я был здоровее, я тоже был бы с ним!

Это я говорю только вам и только по секрету: я не сказал бы этого никому, так как не хотел бы, чтобы меня заподозрили в тщеславии и хвастовстве. Но что мог бы делать я, не способный пройти расстояние в три мили; с головой, не выдерживающей солнцепека в течение пяти минут; к тому же с той особенностью, что малейший ветер и малейшая сырость вызывают у меня ангину, способную уложить меня в постель иногда на недели? Жалкая натура! Ни на что не годная!

Однако не будем предаваться меланхолическим настроениям теперь, когда небеса начинают сиять и для нас. Я писал вам примерно два месяца тому назад, но вы мне не ответили. С вашими письмами произошло, очевидно, то же, что с моими. Здесь письма вскрывались самым на

глым образом, и некоторые так и доставлялись открытыми, тогда как другие уничтожались. Вы не можете себе представить, до чего я зол. А еще говорили, что здесь не было наемных солдат...

## 125. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Буссето, 14 июля 1859 г.

Вместо того, чтобы петь победный гимн, было бы, по моему, приличнее возносить стенания по поводу непрекращающихся бедствий в нашей стране!

Одновременно с вашим письмом я получил бюллетень от 12-го, где сказано: «...Император императрице... Мир заключен... Венеция остается Австрией!»<sup>1</sup>

Где же в таком случае столь долгожданная и обещанная независимость Италии? А как же миланское воззвание? Или Венеция не Италия? Какой результат после победы! Сколько крови, пролитой напрасно! Какое разочарование для бедной молодежи! А Гарибальди<sup>2</sup>, пожертвовавший даже своими постоянными и неизменными убеждениями в пользу короля и не достигший желанной цели! Можно с ума сойти! Пишу под воздействием величайшего огорчения и не понимаю того, что вы говорите мне. Значит, это правда, что нам никогда и ни в чем нельзя надеяться на иностранцев, к какой бы нации они ни принадлежали! Что скажете на это вы? Может быть, я опять заблуждаюсь? Хотел бы этого...

Прощайте, прощайте.

Ваш Дж. Верди.

## 126. К ФРАНЧЕСКО МАРИИ ПИАВЕ

Сант-Агата, 2 октября 1859 г.

Дражайший Пиаве.

Я так давно не получал от тебя известий, что твое последнее письмо доставило нам величайшую радость. Мариани<sup>1</sup>, которого я встретил несколько дней тому назад в Турине, приезжал на три дня навестить меня и уехал вче-

ра. Мы с ним много и подолгу говорили о тебе, говорили с подлинной любовью, и Мариани поручил мне передать тебе тысячи и тысячи приветствий. Небу известно, как я хотел бы видеть тебя в С.-Агата к 9 числу<sup>2</sup> текущего месяца, но не смею на это надеяться.

Пока что мужайся, мой превосходный Пиаве, сохраняй хорошее настроение, и будем надеяться, что придет день, когда ты снова соберешься с силами<sup>3</sup>, опять привяжешь крылышки к ногам, опять станешь тем дьявольски-неутомимым путешественником, каким ты был раньше, — тогда и я смогу надеяться опять видеть и обнять тебя...

Как ты уже знаешь, я теперь стал настоящим крестьянином<sup>4</sup>. Думаю, что навсегда распрощался с музами, и желаю, чтобы не пришел соблазн снова взяться за перо.

Солнце в С.-Агата светит ясно, дни стоят прекрасные, и всегда готова комната для тебя.

Прощай, прощай от всего сердца.

Твой Дж. Верди.

## 127. К ОБЩЕСТВЕННЫМ ЗАСЕДАТЕЛЯМ

Сант-Агата, 28 апреля 1860 г.

Многоуважаемые Синьоры.

Муниципальный совет города Буссето совершил похвальнейший поступок, решив путем голосования вопрос о преподнесении в подарок королю пушки, которую король несомненно предпочтет какому бы то ни было другому подарку<sup>1</sup>. Я хотел бы, чтобы каждое местечко в Италии последовало этому примеру, ибо сильными, уважаемыми и хозяевами у себя дома нас могут сделать не празднества и иллюминации, а оружие и солдаты. И не следует забывать, что иноземец — могучий и угрожающий — все еще в Италии.

Если я отказываюсь положить на музыку присланные мне стихи, то это не только потому, что я чувствую себя малопригодным для сочинения гимнов на разные случаи (и какая польза была бы от гимна!), а потому, что я не мог бы сделать этого, не наклевывая оскорбления Муниципальным советам Турина и Милана, которым я на их неоднократные просьбы отвечал отказом.

Прошу Муниципальный совет признать законными эти мои доводы и принять выражение моего глубокого уважения.

Дж. Верди.

## 128. К АНДЖЕЛО МАРИАНИ

Буссето, 27 мая 1860 г.

... Итак, да здравствует Гарибальди! Честное слово, это действительно тот человек, перед которым можно стать на колени! Пока ты остаешься в Генуе, сообщай мне как можно чаще о делах в Сицилии: они очень меня интересуют. И, чтобы это обязательство писать не было бы для тебя слишком обременительным, делай так: каждый вечер, прежде чем раздеться, запиши на кусочке бумаги все новости, которые ты узнаешь, брось письмо в ящик и— аминь.

## 129. К ФРАНЧЕСКО МАРИИ ПИАВЕ

Сант-Агата, 3 ноября 1860 г.

Дорогой Пиаве.

Я не мог ответить на твое дорогое письмо потому, что у меня были ревматические боли в правой руке. Сейчас, если мне еще не совсем хорошо, то все же лучше, и я благодарю тебя очень и очень за твои пожелания к 9 октября и немного меньше за поздравления по поводу успеха «Бала»<sup>1</sup>. Ты ведь знаешь — я никогда не приходил в волнение по поводу такого рода дел, а теперь я к ним равнодушен настолько, что этому трудно поверить. Если бы кто-нибудь это знал, меня бы жестоко изругали, обвинили бы в черной неблагодарности и в том, что я не люблю своего искусства. О нет! Я его боготворил и боготворю это искусство, и когда я один на один в схватке с моими нотами, — сердце трепещет, слезы льются из глаз, и потрясения, и восторги невообразимы. Но когда я подумаю, что эти мои бедные ноты должны быть брошены на суд людей непонимающих, должны быть отданы издателю, торгующему ими, как предметом для забавы и для насмешек толпы, о! тогда я уже ничего не люблю... Не будем говорить об этом.

Ты не написал мне ни единого слова о Кларине<sup>2</sup> и о Вентури<sup>3</sup> о женой! Ты разве не видишься с ними? Ну, так пойди к ним от моего имени и пожми им руку и скажи им, чтоб они не забывали крестьянина, оччень их любящего.

А ты пиши почаще, люби меня и считай всегда твоим

Дж. Верди.

1 8 6 1

130. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Буссето, 9 января 1861 г.

Дорогая Кларина,

я сконфужен тем, что вы опередили меня в поздравлениях к Новому году, в поздравлениях, которые и я шлю вам в ответ, желая от всего сердца, чтобы в 61-м году закончилось дело нашего полного возрождения. Впрочем, происходящее в Гаэте и Неаполе не способствует тому, чтобы предаваться слишком радостным надеждам.

Прошло не 11, а 12 лет с тех пор, как мы не виделись, ибо я уехал из Милана в последний день мая 1848 года. Однако чем меньше вы в это верите, тем вероятнее, что вы увидите меня как-нибудь вечером, часов около восьми, неожиданно входящим к вам. Кто знает! Пока что я здесь среди снега и страдаю от холода больше, чем обычно, может быть, потому, что провел три последних года в мягком климате. Сейчас мне действительно нужно было бы подышать лучшим воздухом, но я должен оставаться здесь, ибо дьявол вбил мне в голову прошлым летом затеять некоторые работы по улучшению моего домишки, и эти работы продолжаются и сейчас, потому что у меня не поднялась рука рассчитать рабочих. Само собой разумеется, что впоследствии они в награду за это проклянут меня; но это я знаю, и не придаю этому значения...

### 131. К АНДЖЕЛО МАРИАНИ

Буссето, 26 января 1861 г.

Как ты уже знаешь из моего предыдущего письма, я ездил в Турин, и возможно, что путешествие мое окажется бесполезным. Впрочем, если я и буду депутатом<sup>1</sup> (да не допустит этого небо, ибо это было бы для меня несчастьем!), то, конечно, только недолго; через несколько месяцев я честно подам в отставку; это я сказал и Кавуру<sup>2</sup> и Гудзону<sup>3</sup>. Это — между нами. Мне необходимо узнать от тебя как можно скорее, какого числа будет открытие Парламента. Узнай это точно и напиши мне.

### 132. К АНДЖЕЛО МАРИАНИ

Буссето, 12 февраля 1861 г.

... В среду вечером я тоже буду в Турине!!!<sup>1</sup> Еду туда заблаговременно, чтобы отдохнуть и успокоить раздражение, прежде чем нарядиться в белый галстук. Кто бы мог это предвидеть! Но это случилось — и ничего не поделаешь.

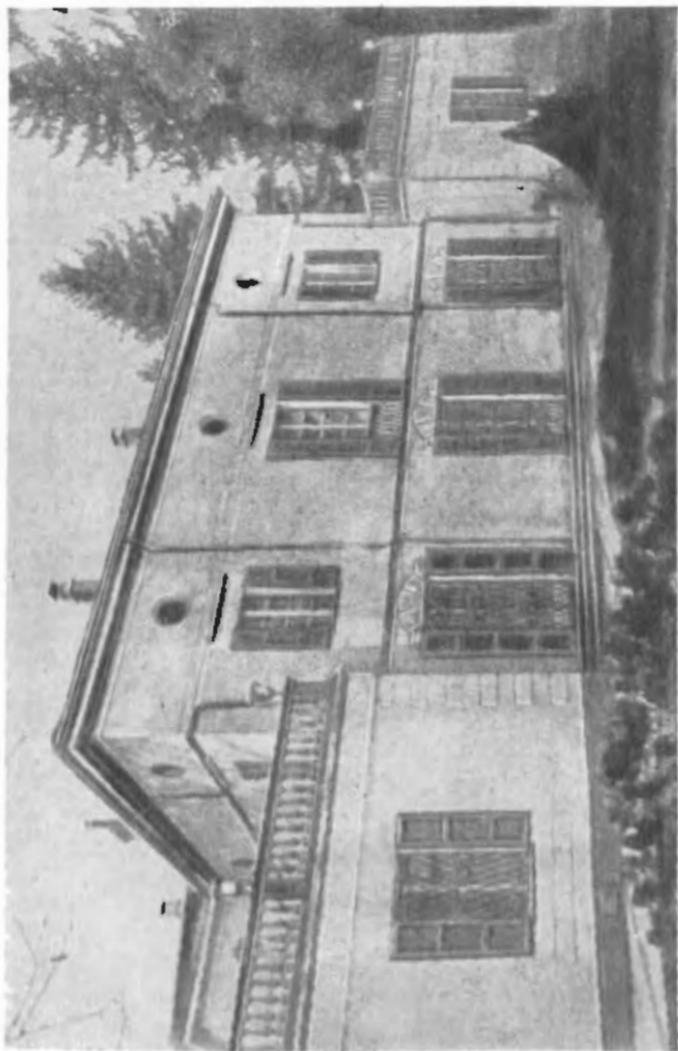
### 133. К ЭНРИКО ТАМБЕРЛИКУ<sup>1</sup>

Турин, 5 марта 1861 г.

Как вам, вероятно, известно, я в Турине. Я получил вашу телеграмму<sup>2</sup> с некоторым опозданием, ибо мне переслали ее из Пармы. Надеюсь, что ответ вы уже получили, и теперь я смогу лучше объяснить вам все в письме. Поскольку «Рюи Блаза» писать для Петербурга нельзя, я нахожусь в величайшем затруднении. Я перелистал великое множество драматических произведений и не нашел ничего, что бы меня вполне удовлетворило. Я не могу и не хочу подписывать договора прежде, чем найду сюжет, подходящий для артистов, которыми я буду располагать в Петербурге, и такой сюжет, который будет одобрен властями. Итак, раз я не могу сказать сейчас ничего определенного, останется слишком мало времени для того,



**Джузеппина Стреппони**



**Фасад виллы Верди в Санкт-Агата**

чтобы писать оперу для будущей зимы. Понимаю, что дирекции нужно иметь теперь же ответ определенный, и в данном случае она вольна поступить так, как найдет для себя более выгодным. Со своей же стороны скажу, что ничто не могло бы принудить меня впоследствии спешно положить на музыку любое либретто, не считаясь с тем, удовлетворяет оно меня или нет.

Приедете ли вы после Петербурга в Италию и если приедете, то куда? Если бы мы могли встретиться, нам было бы легче договориться. Не сомневайтесь в том, что я буду продолжать поиски сюжета и, найдя его, тотчас напишу вам об этом. Пришлите мне тем временем список артистов Петербургского театра. Скажите мне также, хороши ли хоры и оркестр, и пойдет ли дирекция на улучшение их в случае, если бы в этом возникла необходимость.

### 134. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ<sup>1</sup>

Буссето, 20 августа 1861 г.

Дорогой Леон,

хотел бы заняться оперой для Петербурга, но необыкновенная жара, воцарившаяся здесь, лишает меня возможности прилежно работать. Сюжет заимствован не у Мартинеса де ла Роса<sup>2</sup>. Это «Сила судьбы» герцога де Ривас<sup>3</sup>. Драма величественна, своеобразна и огромна; мне она очень нравится, но я не знаю, найдет ли в ней публика все то, что нахожу я. Точно одно: это нечто выдающееся.

По дороге в Петербург мы проедем через Париж и остановимся в Париже на несколько дней; поэтому припасите целую кучу забавных анекдотов, чтобы мы могли весело провести эти немногие дни.

Пеппина чувствует себя хорошо и кланяется вам и всей вашей семье. Я вас обнимаю и остаюсь

преданный  
Дж. Верди.

## 135. К АХИЛЛУ ДЕ БАССИНИ

Буссето, 26 октября 1861 г.

Дорогой де Бассини,

у меня есть партия для тебя, если ты согласишься ее принять, комическая, грациознейшая, а именно — партия Фра Мелитоне. Она подходит тебе как нельзя лучше, и я почти отождествил ее с твоей персоной. Это не значит, что ты комический актер, но у тебя есть некая жилка шутливости, в совершенстве отвечающая образу, который я для тебя предназначил, не дожидаясь твоего согласия.

## 136. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Петербург, 29 января 1862 г.

Дражайший Леон,

при получении этого моего письма вы разразитесь громким смехом по поводу моего неудачного путешествия в Петербург. Так получилось, и, вместо того чтобы поставить оперу с артисткой столь слабого здоровья, как Лагруа<sup>1</sup>, или с другой, совсем не подходящей для данной роли, я предпочитаю потерпеть убыток в четыре тысячи и вернуться в Петербург в будущем сентябре с тем, чтобы поставить оперу в середине ноября. Тогда я смогу уехать прежде, чем наступят большие холода, и вернуться в Париж в конце ноября или в начале декабря. На будущей неделе поеду посмотреть Москву, а затем сразу уеду в Италию. К середине февраля, а может быть и раньше буду в Париже.

## 137. К ВИНЧЕНЦО ЛУККАРДИ

Париж, 27 февраля 1862 г.

Я получил твое письмо и благодарю тебя за него от всей души. Теперь ты мне нужен по делу, и я надеюсь на твою дружбу. Прошу тебя, пойдя сейчас же от моего имени к Барбо<sup>1</sup>, спроси ее, получила ли она из дирекции Петербургского театра приглашение петь в Петербурге в будущем сезоне 62/63 года, и сообщи мне, когда она это

приглашение получила. Если же никто не обращался к Барбо с этим делом, спроси у нее, не согласится ли она приехать в Петербург на будущий сезон, начинающийся в сентябре и заканчивающийся во вторник на карнавальной неделе, и каковы в этом случае будут ее условия. Тут же позволю себе некоторые замечания: артист, едущий в Петербург, должен добиться приглашения туда во второй и в третий раз и т. д. Для этого необходимо дебютировать с успехом и не предъявлять преувеличенных материальных требований, по крайней мере, на первый год. Я того мнения, что для дебюта Барбо следовало бы попросить «Бал-маскарад»; затем, понравившись, исполнить мою новую оперу и потом все другие оперы, стоящие в репертуаре. Что касается оплаты, пусть она спросит то, что сочтет приличным. Если это дело заинтересует Барбо, она должна написать непосредственно мне письмо на французском языке и изложить свои условия ясно и точно. Если же дело это ей не подходит, ты напишешь мне сразу одно слово ответа. Останусь здесь еще девять или десять дней, поэтому пиши сюда.

### 138. К РЕДАКТОРУ ГАЗЕТЫ «ТАЙМС»

Лондон, 23 апреля 1862 г.

Синьор,

приехав на днях в Лондон, я узнал, что в одной из статей в вашей газете от 19 числа текущего месяца сказано, что из четырех композиторов, приглашенных писать музыкальные произведения на открытие Международной выставки, я являюсь единственным, своего сочинения еще не представившим<sup>1</sup>. Разрешите мне сказать, что это не так: 5 числа представитель, мною уполномоченный, написал секретарю комиссии, синьору Стэндфорду, что мое сочинение, полностью законченное, — к услугам членов королевской комиссии. Я не сочинил марша, как это было обусловлено, потому, что Обер сказал мне в Париже, что марш для торжеств открытия выставки сочиняет он. Я же вместо этого сочинил кантату для солиста с хорами, и Тамберлик любезно предложил мне ее исполнить. Я не

думал, что это изменение вызовет недовольство членов королевской комиссии; однако они заявили, что 25-ти дней (срока, достаточного для того, чтобы разучить новую оперу) мало для того, чтобы выучить эту короткую кантату,— и ее отклонили. Я желаю довести этот факт до всеобщего сведения не для того, чтобы придать значение случаю столь незначительному, а только для того, чтобы опровергнуть слух о том, будто бы я не представил вовремя своего сочинения. Буду очень обязан вам, если вы опубликуете это мое сообщение на страницах вашей уважаемой газеты.

### 139. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ <sup>1</sup>

Лондон, 2 мая 1862 г.

Дражайший Арривабене,

я думал, что ты будешь радоваться вместе со мной по случаю того, что кантата моя не будет исполнена на выставке, а ты вместо этого придаешь этому делу значение, которого оно, по-моему, не имеет. Я всегда думал, думаю и теперь, что, с точки зрения артистической, сочинения, написанные к случаю, — нечто отвратительное; кроме того, уверяю тебя, что в этих громадных помещениях <sup>2</sup> внимание слишком рассеивается, и ничто не производит, ничто не может произвести и, скажем прямо, ничто и не произвело впечатления. Вот поэтому-то я никогда и не хотел писать сочинений подобного рода; на этот раз, когда и я, попавшись в западню, по приезде в Лондон узнал, что члены комиссии отклонили кантату, я воскликнул: Спасен! На другой день после приезда я видел моего миролюбивого Маджиони, и он сказал мне, что «Таймс» обвиняет меня в том, что я до сих пор не выслал написанной мной музыки; тогда-то со всей невозмутимостью, какую только можно вообразить, я взял перо и написал то ставшее известным письмо, которое Маджиони перевел, а «Таймс» любезно напечатал. Лучше бы я этого не делал! Это превратилось для меня в подлинное наказание; на следующий же день налетела целая буря писем, говоривших хуже чего нельзя о комиссии и о Коста <sup>3</sup>, и, кроме то-

го, со всех сторон налетели просьбы об автографах, выраженные способом очень странным и чисто английским. Во всех других странах все желающие получить автограф передают альбомы сами или через посредство друзей. Здесь — ничего подобного: мне присылают письма по почте, и внутри вложен конверт с маркой и адресом лица, желающего получить автограф. Кто они — эти лица — дьявол их знает! Прибавь к этому, что все письма написаны по-английски (виной этому все то же распроклятое письмо, напечатанное в «Таймсе»), и, таким образом, это — наказание и для Пеппины, которой поневоле приходится их переводить. Что же касается Италии, то ее музыка не нуждается в том, чтобы быть представленной на выставке. Ее исполняют здесь каждый вечер в двух театрах, и не только здесь, а везде, ибо, несмотря на теперешнее ее состояние упадка, провозглашенное «учеными», никогда ни в какое время не было такого количества театров итальянской оперы; никогда издатели в любой стране не печатали и не продавали такого количества итальянской музыки, и нет такого угла на земле, где при наличии театра и пары музыкальных инструментов не исполнялась бы итальянская опера. Если бы ты поехал в Индию или в глубь Африки, ты услышал бы «Трубадура»!

Моя кантата была продана здесь издателю Кремер-Билль<sup>4</sup>. На что она ему — этого я не знаю; по всей вероятности, он будет стараться ее использовать, и говорят, что она будет исполнена в Театре Королевы, но я до сих пор ничего не знаю. В случае, если это действительно так, я тебе об этом напишу<sup>5</sup>.

Я был один раз на выставке, но там слишком большой беспорядок, чтобы можно было что-нибудь сказать о ней. Самое интересное там до сих пор — сломанные ящики, свертки, кучи соломы, грузчики, которых надо остерегаться, во избежание сломанных ребер, и капли воды, падающие со стеклянной крыши для освежения носов любопытствующих.

Помещение абсолютно жалкое, несмотря на огромность его размеров.

Прощай и пиши мне.

Остаюсь преданный Дж. Верди.

## 140. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Петербург, 15 ноября 1862 г.

Дорогой Леон,

состоялось три представления «Силы судьбы»<sup>1</sup> при переполненном театре и с отличным успехом. Впрочем, вы должны были понять это из телеграммы, которую я послал вам после первого представления, а теперь вы уже, очевидно, читали петербургскую газету. Поэтому—аминь. Сообщите мне тотчас, не откладывая, уехал ли Понятовский<sup>2</sup> и когда его опера будет поставлена на сцене в Мадриде, ибо я не хотел бы туда приехать раньше, чем можно будет начать репетиции. Пишите сразу и сообщите мне что-нибудь по этому поводу. Я останусь здесь до тех пор, пока не буду знать, когда должны начаться мои репетиции.

От всего сердца прощайте, прощайте.

*Дж. Верди.*

## 141. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Петербург, 17 ноября 1862 г.

Дорогая Кларина,

уезжаю на днях из Петербурга, и в спешке могу успеть только пожать вам руку и сказать, что всегда вас люблю!

Из Парижа напишу вам подробно и расскажу о России и о высшем свете, ибо я в течение двух месяцев—поражайтесь, поражайтесь!—бывал в салонах и на обедах, празднествах и т. д., и т. д. Я познакомился с людьми титулованными и нетитулованными: с мужчинами и женщинами, любезнейшими и отличающимися вежливостью поистине обаятельной, вежливостью совершенно иной, чем дерзкая вежливость парижан...

## 142. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Петербург, 17 ноября 1862 г.

... Невозможно поставить «Силу судьбы» с такими тенорами и такими баритонами! Но почему же вместо этого не попытаться возобновить «Вечерню»? Если бы Сакс<sup>1</sup> согласилась последовать моим советам и если бы дирекция захотела усердно взяться за это возобновление, я согласился бы разучить роль с Сакс и провести все необходимые репетиции...

..

## 143. К ВИНЧЕНЦО ЛУККАРДИ

Мадрид, 13 января 1863 г.

Я в Мадриде всего только два дня и буду ставить здесь «Силу судьбы». Ничего не могу сказать тебе об этом городе, но напишу тебе о тех произведениях искусства, которые увижу, и о моей опере. Ты тоже пиши мне почаще обо всем, что касается оперы, пиши о репетициях и о представлении. Кстати, я сильно трепещу не столько за исполнение музыки, сколько за изменения, внесенные в либретто. Эта опера — произведение обширных размеров и требует большого внимания. Хватит! Увидим. Пиши мне обо всем и пиши только правду, откровенно и прямо. А что делаешь ты? Работаеть? Ходишь в театр? Говори мне все и сообщай о себе почаще, ибо ты знаешь, как дороги мне известия от тебя. Направляй письма в Мадрид, где я останусь, по крайней мере, месяц.

## 144. К ВИНЧЕНЦО ЛУККАРДИ

Мадрид, 17 февраля 1863 г.

Очень благодарю тебя за телеграмму, которую ты мне прислал, и за письмо, которое я только что получил. Если опера прошла в Риме довольно хорошо, она могла пройти в тысячу раз лучше, если бы Яковаччи мог раз навсегда вбить себе в голову, что для полного успеха дела нужны и

оперы, подходящие для артистов, и артисты, подходящие для опер. Само собой разумеется, что для исполнения «Силы судьбы» нет необходимости уметь петь вокализы, но необходимо иметь душу, понимать слово и выражать его. Само собой разумеется, что при наличии более одухотворенного сопрано имели бы успех и дуэт первого акта, и ария второго, и романс четвертого, и главным образом дуэт с Гуардиано во втором акте. Вот уже четыре куска, выпавшие из целого. А четыре куска могут решить судьбу оперы! Партия Мелитоне действительна с первого слова до последнего. Если Яковаччи нашел необходимым сменить теперь артиста, исполнявшего эту партию, он, старый импресарио, должен был предварительно ознакомиться с этим артистом. Впрочем, будем благодарить судьбу за то, что при стольких недочетах не была погублена опера, артисты и прежде всего импресарио. Еще раз благодарю тебя за дружеское внимание и за заботу, которую ты проявил, выслав мне эти сведения.

Здесь опера будет поставлена в субботу, и в воскресенье утром я, не откладывая, дам тебе обо всем отчет. Репетиции проходят довольно хорошо.

Уеду тотчас после этого в маленькое путешествие по Андалузии, затем в Париж, где задержусь некоторое время.

## 145. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Мадрид. 22 февраля 1863 г.

Вчера вечером состоялось первое представление «Силы судьбы». Успех. Исполнение чудесное в части хоров и оркестра; хороши Фраскини и Лагранж<sup>1</sup>, остальное... ничтожно и хуже. Несмотря на это, повторяю: успех. Демонстрации всякого рода и т. д., и т. д.

Завтра уезжаю в Андалузию и дней через пятнадцать надеюсь быть в Париже. Пиши мне туда до востребования.

## 146. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Париж, 26 мая 1863 г.

... Я скучаю до смерти и не дождусь часа, когда можно будет вернуться в Италию. Но что поделаешь! Я дал слово присутствовать при возобновлении «Вечерни» в театре Орёга и, так как у меня дурная привычка держать раз данное слово, придется мне остаться здесь еще бог знает сколько времени. Один-единственный раз я захотел оказать любезность, и вот теперь я за это наказан. Это послужит мне уроком на будущее.

## 147. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Буссето, 13 декабря 1863 г.

Дорогая Кларина,

в течение двух недель я разъезжал туда-сюда, как сумасшедший, не делая ничего из того, что делаю обычно, только из желания причинить неприятности самому себе и тем друзьям, которых я встречал, и только поэтому я до сих пор не ответил ни на ваше письмо, ни на письмо Фаччио<sup>1</sup>. Скажу вам, кстати, с обычной для меня откровенностью, что это последнее поставило меня в большое затруднение. Что ответить Фаччио? Высказать поощрение, говорите вы: но какая надобность в этом для того, кто уже проявил себя и кого уже оценила публика? Теперь они должны иметь дело друг с другом, и каждое слово, сказанное по этому поводу со стороны, бесполезно. Знаю, что об этой опере говорили очень много, слишком много по-моему,—и я прочел о ней кое-какие газетные статьи, где я встретил большие слова об искусстве, об эстетике, об откровениях, о прошлом, о будущем! и т. д., и т. д. И признаюсь, что я (подумайте, какой невежда!) ничего в этом не понял. С другой стороны, я не знаком ни с дарованием Фаччио, ни с его оперой; и не хотел бы познакомиться с ней, чтобы о ней не спорить и не высказывать о ней своего суждения, ибо я ненавижу это как нечто самое бесполезное из всего бесполезного, существующего на свете. Споры никогда не-

кого не убеждают; суждения же в большинстве случаев бывают ошибочными. В конце концов, если Фаччио, как говорят его друзья, нашел новые пути, если Фаччио призван поднять искусство на высокий алтарь, в данный момент «загрязненный, как публичный дом»<sup>2</sup>, тем лучше для него и для публики. Если же он попросту заблудший, как говорят другие, то пусть выходит на правильный путь, на тот путь, в который верит, на тот путь, который сам считает правильным.

Итак, вы прочли вздор, написанный Эскюдье<sup>3</sup> на мой счет! Там много правды, но он все преувеличивает, чтобы его больше читали. Все это — коммерческие расчеты и больше ничего.

## 148. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Буссето, 4 апреля 1864 г.

... Ты угадал. Рикорди никогда не присылает мне нот, так как знает, что я за десять или двенадцать лет моего пребывания в Милане ни разу не зашел в его музыкальный архив. Я не воспринимаю музыку глазами, и если ты вообразил, что эти два сочинения—только потому, что они написаны Россини<sup>1</sup>,—в состоянии совершить чудо и заставить меня прозреть настолько, что я смогу понять их прославляемую д'Арквэзом<sup>2</sup> и Филиппи красоту и их гармоническое великолепие, — то ты жесточайшим образом ошибся. Во всяком случае, я благодарю тебя за твое доброе намерение и от всего сердца говорю тебе—прощай.

Твой Дж. Верли.

## 149. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Буссето, 15 апреля 1864 г.

Дорогой Леон, театральные импресарно — существа самые странные и самые капризные; к тому же самые большие враги как собственных интересов, так и славы искусства. Надо быть совершенно сумасшедшими, чтобы прийти к мысли поставить «Силу судьбы» в Итальянском театре. Оперы для импресарно — вещи, материал, товар, и, ради того чтобы объявить публике новое название, импресарио

не считаются о интересами искусства и еще того меньше— с интересами автора. Я написал Бажье<sup>1</sup>, что я еще не внес в оперу изменений и что, с другой стороны, сезон слишком давно начался. Что же касается дела с Перреном<sup>2</sup>, то мне, по правде говоря, было бы неприятно возвращаться к тому, о чем когда-то велись переговоры, ни к чему не приведшие. Пусть спокойно почивают эти дела под спудом, а заодно поспим и мы.

Я погряз в перестройке моего дома, ставшего подлинным адом благодаря мастеровым, работающим везде и всюду. Если вы собираетесь приехать сюда (что доставит самое большое удовольствие и мне и Пептине), приезжайте несколько позднее; тогда застанете меня наверняка.

Множество приветствий маленькому чертенку Патти<sup>3</sup> также и от Пеппины.

Кланяйтесь Фраскини и вашей семье. Остаюсь теперь и всегда преданный вам

*Дж. Верди.*

## 150. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Буссето, 29 июля 1864 г.

Дорогой Леон, я читал, перечитывал и теперь еще читаю присланный вами измененный текст, налитанный де Лозьером<sup>1</sup>. Inter nos\*, он меня не удовлетворяет. Нужно было бы написать двадцать страниц, если бы я захотел объяснить вам все мои намерения, но будет достаточно сказать, что, по-моему, — сила Судьбы, Рок, не может привести к примирению обеих семей: братец, наделав столько шума, должен отомстить (учтите к тому же, что он испанец) за смерть отца и ни в коем случае не сможет согласиться на брак своей сестры. Де Лозьер захотел сделать терцет, как в «Эрнани», но ведь в «Эрнани» действие продолжается во время всего терцета, а здесь действие кончается как раз тогда, когда начинается терцет; следовательно, не зачем его писать... Не будем думать об этом... Я больше прежнего в недоумении. Постарайтесь как можно деликат-

---

\* Между нами (лат.).

ней сказать все это де Лозьеру: я в высшей степени огорчен тем, что не нашел в этой его работе чего-либо для меня подходящего (в этом, вероятно, виновен только я).

Получил письмо от Бажье и Перрена. Отвечу то же, что и раньше, но должен еще подумать. Рад, что Бажье отказался от «Арольдо»<sup>2</sup>. Если бы он мог отказаться и от «Бокканегры»... это холодная опера.

Пеппина кланяется всем. Прощайте, прощайте.

Преданный вам *Дж. Верди.*

## 151. К ТИТО РИКОРДИ

Сант-Агата, 8 сентября 1864 г.

Нельзя рисковать «Силой судьбы» в теперешнем ее виде, но найти проклятую развязку представляется трудным. Не музыка, которую надо будет написать, причиняет мне беспокойство—это дело двух, трех, четырех или пяти дней,—но надо изменить все таким образом, чтобы новое не оказалось хуже старого. Я уже говорил тебе, что развязки, написанные Пиаве и де Лозьером, мне не нравятся. Я сам занимался этим, занимаюсь этим и сейчас; еще не потерял надежды найти что-нибудь, но не совсем в этом уверен. Согласен ли ты и можешь ли подождать еще?

Если твои денежные расчеты этого не позволяют, можешь давать партитуру на прокат такой, как она есть. Ответь мне что-нибудь по этому поводу.

## 152. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Буссето, 20 сентября 1864 г.

Дорогая Кларина,

я с вами—с человеком дорогим и моим другом—и дышу. Вы знаете, что в течение нескольких дней я участвовал в музыкальных конгрессах, находился среди памятников и депутаций, слышал гимны живым, мертвым, монахам, священникам, святым, архангелам и другим чинам ангельским...<sup>1</sup>

Если бы я на это согласился, я должен был бы написать и написал бы шесть гимнов! Шесть гимнов! Лучше двенадцать опер, чем такого рода музыку, не являющуюся музыкой; это подлинное отрицание искусства; с искусством у такой музыки столько же общего, сколько у меня с теологией. Само собой разумеется, я отказался от всего; и друзья и враги порицали и до сих пор порицают меня за это. Отлично—я этим доволен.

Знаете ли вы о событиях в Турине? <sup>2</sup> Благородный город всполошился, как только дело коснулось его кошелька! Поведение синдика, муниципалитета, вельмож и т. д. не достойно итальянцев! Бедная Италия! Много у нее сынов, но очень мало среди них итальянцев!

### 153. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Буссето—Сант-Агата, 22 октября 1864 г.

Дорогой Леон, в вашем последнем письме такое множество очаровательных комплиментов, что даже, перетряхивая весь свой запас любезностей в течение месяца, я не сумел бы найти и ничтожной доли комплиментов, подобных вашим <sup>1</sup>. Поэтому я ничего не скажу, а вы, призвав на помощь ваше воображение, представите себе все то, что я хотел бы и должен был бы сказать вам.

Я проглядел «Макбета» с намерением написать танцевальные мелодии, но увя! при просмотре этой музыки я был поражен целым рядом вещей, встретить которые мне было неприятно. Скажу все одним словом: в опере имеются куски либо слабые, либо нехарактерные, что еще хуже...

1-е — ария леди Макбет в акте II;

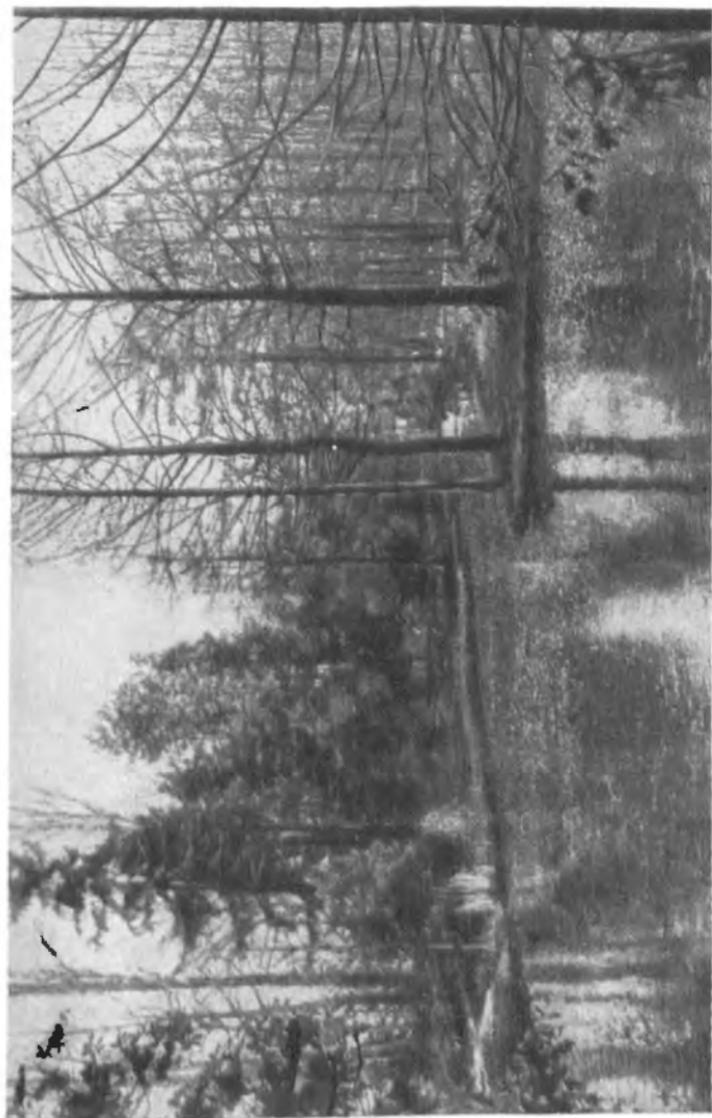
2-е — требуют переделки отдельные отрывки в сцене видений в акте III;

3-е — надо сочинить заново арию Макбета в акте III;

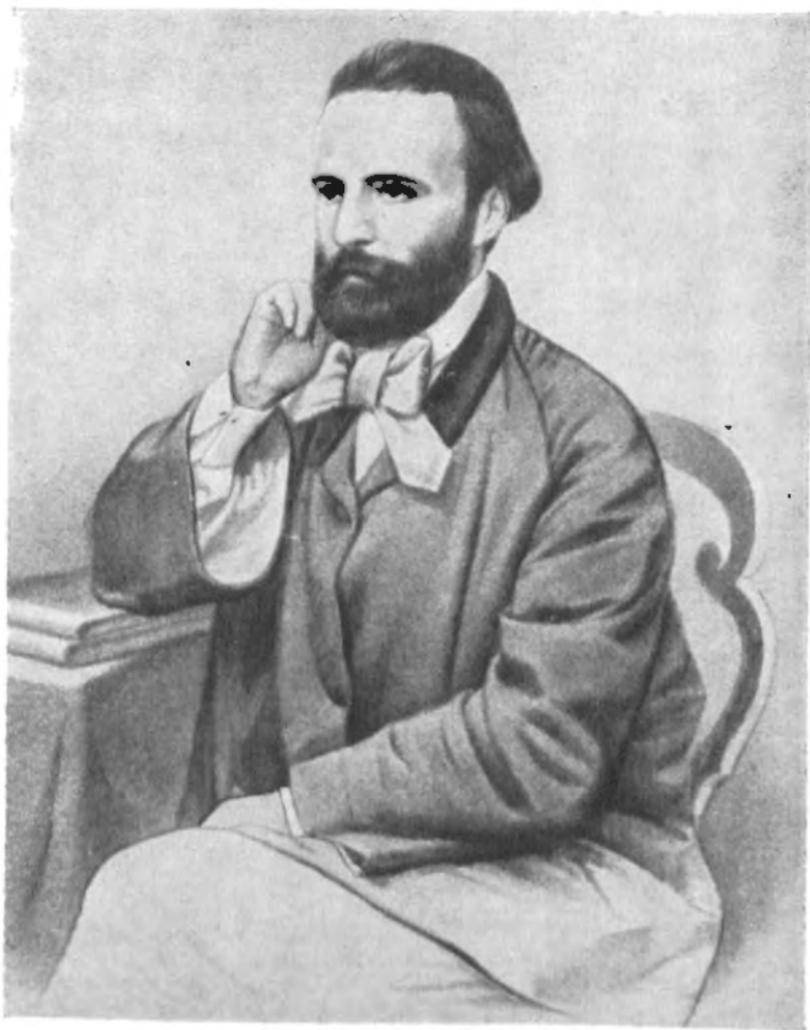
4-е — надо выправить первые сцены в акте IV;

5-е — надо написать заново последний финал, убрав оттуда смерть Макбета на сцене.

Чтобы сделать эту работу, не считая балета, требуется время, и надо было бы, чтобы Карвайо отказался от мысли поставить «Макбета» этой зимой. Поговорите с ним об



Озеро в парке Сант-Агата



**Анджело Марини**

этом и отвечайте мне сразу. Еду завтра в Турин, где останусь восемь или десять дней: пишите туда.

Прощайте. Тысяча приветствий от нас вашей семье. Прощайте, прощайте.

*Дж. Верди.*

## 154. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Сант-Агата, 2 декабря 1864 г.

Несколько дней тому назад я вернулся из Турина, и теперь я в схватке с «Макбетом». Вы думали, что я прилечу за работу только в последнюю минуту? Нет: я уже теперь работаю, как негр; не скажу, что достиг многого, но я работаю, работаю, работаю.—В первом акте я только несколько изменяю последнюю часть дуэта; таким образом, хоры остаются в полной неприкосновенности, и их можно разучивать.—Я тоже того мнения, что надо изменить сцену смерти Макбета; но не знаю, что тут можно было бы сделать, разве только написать гимн победы. Макбета и леди уже нет на сцене, а без них, с одними второстепенными партиями, много не сделаешь.

Что меня очень смущает — так это балет. Его можно вставить только в начале третьего акта, после хора: между тем на сцене одни ведьмы, и, если заставить в течение четверти часа или двадцати минут танцевать эти очаровательные существа, получится дивертисмент устрашающий. Вместе с тем мы лишены возможности выпустить тотчас же сильфов, духов и тому подобное, ибо они появляются позже, во время обморока Макбета.

Если вы по этому поводу можете подсказать мне что-либо подходящее, напишите мне тотчас же.

Оставляю вас, так как «Макбет» зовет меня. Пишите мне сюда: жду от вас множества приятных слов, сказанных так, как вы это умеете, а пока—сердечно вас приветствую.

*Дж. Верди.*

## 155. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Буссето, 13 декабря 1864 г.

Дорогой Леон ... не сомневайтесь в том, что я пишу и занимаюсь серьезно; хочу и надеюсь скоро прислать вам три первые акта, совершенно законченные. В первом акте, как я уже говорил вам, будут кое-какие исправления в дуэте между леди Макбет и Макбетом. Исправления коснутся *adagio* и последней части. Все остальное хорошо, и я бы не хотел, чтобы в этом акте был балет. Надо оставить часть этого акта, как есть: действие разворачивается стремительно и горячо. Там имеется маленький хоровод в конце первого хора; хористки могут и должны исполнять его так, как он исполняется во всех театрах Италии. Этот хоровод очень короткий, идет всего лишь несколько тактов и очень эффективен, если его хорошо исполнить.

Во втором акте я заменяю первую арию леди Макбет. Сцена видений изменена и закончена.

Третий акт почти целиком новый, и там недостает только танцев. Как только я напишу эти танцы и арию леди во втором действии, пришлю вам три первых акта, полностью инструментованные.

Пеппина кланяется и шлет вам тысячу пожеланий. Я присоединяюсь к ней и говорю вам—прощайте, прощайте.

*Дж. Верди.*

## 156. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Буссето, 31 декабря 1864 г.

Дорогой Леон.

Тысяча, тысяча, тысяча, две тысячи, три тысячи пожеланий с нашей стороны—вам и всем вашим—сто лет жизни, полный кошелек и язык длинной в сто миль, чтобы злословить обо всех и вся. Аминь.

Что касается «Макбета», то я занимаюсь им и пишу; рекомендую вам вооружиться терпением—вы скоро получите то, что желаете, и все придет вовремя. Вы не можете себе представить, как скучно и трудно снова настроить се-

бя на то, что было когда-то закончено, и найти нить, оборванную столько лет назад. Сделать это можно; но я ненавижу мозаику в музыке. Patience, patience, patience! \* То, что вы говорите об Итальянском театре,— для меня не новость; я очень скоро раскусил Бажье и знал, что от него нельзя ожидать ничего хорошего. А как поживает дирижер оркестра? Плохо, не правда ли?†

Я скоро вышлю вам доверенность на получение моих droits d'auteur \*\*: воспользуюсь и предложенными вами десятью тысячами франков, ибо, по правде говоря, моя бедная касса совершенно пуста. Вы знаете, что все мы внесли то, о чем просило нас правительство, и многие, среди которых ваш покорный слуга, дали деньги взаймы городским общинам, из-за чего мы все, повторяю, без гроша.

Заканчиваю теми же пожеланиями! Прощайте.

Преданный Дж. Верди.

---

\* Терпение, терпение, терпение! (фр.).

\*\* Авторские права (фр.).

## 157. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

23 января 1865 г.

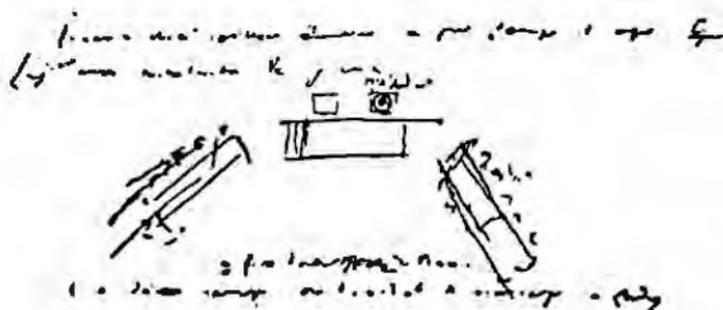
Дорогой Леон.

Несколько времени тому назад вы получили два первых акта «Макбета». А позавчера я послал третий акт Рикорди, от которого вы и получите его через два или три дня. Этот третий акт, за исключением части первого хора и части танца сильфид — в то время как Макбет лежит в обмороке, — весь новый. Я заканчиваю акт дуэтом между леди и Макбетом. Я не нахожу нелогичным то, что леди, все время занятая мужем, открыла, где он находится.

Акт заканчивается лучше, чем прежде. Машинисту и режиссеру будет чем позаняться. Вы увидите, что в балете имеется небольшое действие, отлично связанное со всей остальной драмой. Появление Гекаты, богини ночи, очень уместно; она останавливает адские пляски и ~~и~~ подготавливает почву для серьезного строгого *adagio*. Мне незачем, я думаю, говорить вам, что Геката вообще не танцует и роль ее чисто мимическая. Мне незачем также особенно обращать ваше внимание на то, что *adagio* обязательно играет-ся кларнетом и баскларнетом (как это и обозначено мной) для того, чтобы в унисон с виолончелью и фаготом получился застывший глухой звук, вполне соответствующий данной ситуации. Попросите также дирижера, чтобы он от времени до времени проверял работу над танцевальной музыкой и проследил за тем, чтобы она проводилась в темпах, предписанных мною. Вы сами знаете, что танцовщицы всегда меняют темпы. В *Opéra*, например, считается, что нельзя танцевать тарантеллу так, как этого хочу я

(уличный мальчишка из Сорренто<sup>1</sup> или Капуи<sup>2</sup> отлично попал бы в обозначенный мною темп). Предупреждаю, что в случае изменения темпов балет ведьм целиком утратит присущий ему характер и не окажет того воздействия, которого, по-моему, безусловно следует от него ожидать. Есть еще нечто, что я прошу передать месье Делюффу<sup>3</sup>: он должен позаботиться о том, чтобы музыканты малого оркестра стояли точно под сценой в тот момент, когда появляются восемь королей. Этот малый оркестр — два гобоя, шесть кларнетов in A, два фагота и контрафагот — дает необыкновенное звучание, таинственность которого не может быть передана никаким другим составом инструментов. Оркестр, хотя и под сценой, должен быть помещен в открытом, достаточно широком люке, чтобы звук, как бы донесшийся из таинственных далей, разносился все же по всему театру.

Еще одно замечание относительно сцены банкета во втором акте. Я видел много раз постановки «Макбета» во Франции, в Англии, в Италии. Повсюду тень Банко появляется из-за кулис. Она приближается, шатаясь, грозит Макбету и спокойно скрывается за кулисами. Это с моей точки зрения совершенно нарушает сценическую иллюзию и никто не уstraшает, так как никому не ясно, является ли Банко привидением или живым человеком. Когда я ставил «Макбета» во Флоренции, я добился того, что Банко (с широкой раной на лбу) появлялся из люка как раз рядом с местом, приготовленным для Макбета; и Банко должен был оставаться все время абсолютно неподвижным, изредка вздрагивая. Сцена выглядела так:



Это дает Макбету возможность двигаться надлежащим образом, и леди, все время остающаяся рядом с ним, может естественно и беспрепятственно говорить ему нужные слова.

Скажите, правда ли, что Дюпре<sup>4</sup> не будет делать перевода «Макбета»? Это было бы очень досадно, так как трудно найти кого-нибудь, кто был бы сам композитором, понимал в пении и знал итальянский язык так хорошо, как он.

А *propos* \*. Первая половина дуэта между Макбетом и леди в первом акте всегда производит сильное впечатление; там имеется фраза со словами: *follicie, follicie* \*\* ...Возможно, что в этом слове, выражающем тайную насмешку леди, и таится до известной степени секрет воздействия...

## 158. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Буссето—Сант-Агата, 3 февраля 1865 г.

Дорогой Леон.

Сегодня я отправил Рикорди последний акт «Макбета», совершенно законченный. Я написал заново весь хор, которым начинается четвертый акт. Переделал и инструментал арию тенора. Затем, после романса баритона и до самого конца, все написано заново, включая описание битвы и финальный гимн. Вы будете смеяться, когда услышите, что для изображения битвы я написал фугу!!! Фугу?.. Я, ненавидящий все, что отдает школой, и почти тридцать лет не писавший фугу!!! Но я скажу вам, что в данном случае эта музыкальная форма может очень пригодиться. Беготня голосов друг за другом, громогласное столкновение диссонансов и т. д., и т. д. могут довольно хорошо передать битву. Я хотел бы только, чтобы вступление игралось принятыми у нас трубами натуральными, такими звонкими и звучными. Ваши трубы с вентилями звучат для данного случая вяло и расслабленно<sup>1</sup>. Впрочем, оркестру здесь будет чем позаняться. На досуге пришлю вам все замеча-

\* Кстати (фр.).

\*\* Безумие, безумие (ит.).

ния по поводу этого четвертого акта. Получили ли вы третий?

В воскресенье уезжаю в Турин, а оттуда в Геную, где я проживу остаток зимы. Из Генуи напишу вам подробно, и вы тогда ответите мне.

Вижу, что газеты начали уже говорить о «Макбете». Ради бога, не *blaguez pas trop*\*. Это совершенно лишнее, Пеппина кланяется всем. Прощайте, прощайте.

Ваш *Дж. Верди*.

## 159. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Генуя, 8 февраля 1865 г.

Дорогой Леон,

*ne cherchons pas midi à quatre heures!*\*\* Не будем ожидать успеха ни от грудного до, ни от свежего голоса, ни от второстепенной партии, а будем рассчитывать на прочный и длительный успех всего того, что в этом «Макбете» может быть хорошего.

Примите к сведению, что главных ролей в этой опере три, и их может быть только три: леди Макбет, Макбет и ведьмы.

Ведьмы господствуют в драме: все происходит от них; мы видим их неуклюжими и грубыми в первом действии, величественными и вещими в третьем. Они поистине действующее лицо и действующее лицо величайшего значения. Что касается партии Макдуффа, то, что бы вы ни делали, вы не наполните ее большим содержанием. И даже чем больше вы будете стараться ее выделить, тем больше выступит ее ничтожность. Ибо Макдуфф делается героем только тогда, когда опера кончается. Впрочем, для него написано достаточно музыки, чтобы он мог отличиться в случае, если у него красивый голос. Однако ни одной лишней ноты

\* Не болтайте зря (фр.).

\*\* Несколько искаженный Верди французский оборот: *chercher midi à quatorze heures* (искать полдень в четырнадцать часов), что соответствует русскому обороту «Искать вчерашний день» или «Искать прошлогодний снег».

прибавлять к его партии не следует. Дать же ему возможность исполнить часть застольной песни во втором действии было бы ошибкой и драматической бессмыслицей. Макдуфф в этой сцене всего лишь придворный, такой же, как и все остальные. Значительным действующим лицом, демоном-властителем этой сцены, является леди Макбет; и хотя Макбету предстоит очень сильно отличаться, как актеру, однако леди Макбет господствует, повторяю, над всем; она за всем следит и, упрекая Макбета в том, что он не мужчина, предлагает придворным не обращать внимания на бредовые видения мужа — «это чисто нервное» — и, чтобы крепче убедить придворных в том, что ничего не случилось, она с величайшей развязностью повторяет застольную песню. Это отлично, и в устах леди имеет величайшее значение; в устах же Макдуффа эта застольная не значит ничего и является бессмыслицей. Так это или не так? Согласитесь, что я прав.

Через несколько дней вы получите четвертый акт. Завтра или послезавтра я напишу вам все мои пожелания относительно этого акта. Если синьор Карвайо хочет в последнем действии выпустить на сцену сто хористов, тем лучше, но я предпочел бы, чтобы он усилил главным образом хор ведьм, особенно в части контральто, которые всегда слабы. Повторяю вам, что хор ведьм имеет величайшее значение: это — действующее лицо. Не надо забывать, что ведьмы, как и в том, что касается исполнения музыки, так и в самом действии, должны быть грубыми и неуклюжими до того момента в третьем акте, когда они встречаются лицом к лицу с Макбетом. С этого момента они становятся величественными и вещими.

Вы однажды писали мне о возможности ввести танцы во время хора ведьм в первом акте. Не делайте этого — это ошибка. Этим вы сорвете эффект танцевальной сцены третьего акта; к тому же этот хор первого акта хорош сам по себе. *Ne cherchons pas midi à quatre heures\**. Иногда при желании умножить эффекты дело кончается тем, что один эффект уничтожается другим.

Рад, что вам понравилось все, что я прислал; только

---

\* Не будем искать полдень в четыре часа (фр.).

не слишком горячитесь заранее, чтобы после постановки не остаться разочарованным.

Поговорим об Итальянском театре. Постарайтесь добиться от Фраскини или от самого Бажье отмены постановки оперы в этом году<sup>1</sup>. Невозможно, чтобы она в том виде, в каком существует сейчас, прошла бы удачно в Итальянском театре. Совершенно необходимо внести в нее задуманные мною изменения. Прибавьте к этому, что Пати была бы здесь не на месте. На будущий же год у них будет певица Галетти<sup>2</sup>, божественно исполняющая роль. Отложить постановку оперы было бы лучше и для дирекции потому, что в репертуаре Галетти не слишком много опер. «Фаворитка»<sup>3</sup> не может быть поставлена в Итальянском театре. «Норма» слишком утомительна для Галетти, и она теперь не хочет больше ее исполнять. Пусть будет вам наукой то, что произошло недавно в Милане: после первого вечера «Нормы» певица была вынуждена отдыхать десять или двенадцать вечеров; затем она спела «Норму» вторично, после чего отказалась от этой роли навсегда, вопреки огромному успеху.

Если Бажье хорошо разбирается в том, что ему выгодно, он должен будет поступить так, как подсказываю ему я: в противном случае я предсказываю ему провал, и не просто провал, а провал с треском.

Пишите мне сюда, в Геную. Остаюсь преданный

*Дж. Верди.*

## 160. К ФРАНЧЕСКО МАРИИ ПИАВЕ

Генуя, 8 февраля 1865 г.

Ты просишь у меня сведений и данных о моей общественной жизни? Моя жизнь как общественного деятеля не существует. Я депутат — это правда, но стал я им по недоразумению.

Однако, несмотря на это, я все же расскажу тебе историю моего депутатства.

В сентябре 1860 года я был в Турине. Я никогда не видел графа Кавура и очень желал с ним познакомиться. Я попросил тогдашнего английского посла представить меня. Граф жил после Виллафранкского договора, удалив-

пись от дел, в одной из своих деревень, кажется, вблизи Верчелли, и в одно прекрасное утро мы поехали к нему. С того времени я имел случай писать ему и получать от него письма, в одном из которых он уговаривал меня согласиться на то, чтобы была выставлена моя кандидатура в Парламент, кандидатура, предложенная моими согражданами помимо моего согласия.

Письмо было самое любезное, и я совершенно не знал, как на такое письмо ответить отказом. Я решил направиться в Турин и однажды в декабре в шесть часов утра (было 12 или 14 градусов мороза) приехал к графу. Я приготовил маленькую речь, которая казалась мне шедевром, и я высказал графу все, что думал, пространно и не стесняясь. Он слушал меня внимательно, и, когда я стал описывать ему мою непригодность быть депутатом и мои взрывы ярости во время тех длиннейших речей, которые приходится иногда проглатывать в палате, я сделал это, очевидно, до такой степени необычно, что он расхохотался. Хорошо, сказал я себе, это удачно, я убедил его.

Но после этого он стал опровергать мои доводы один за другим и прибавил к моим доводам свои, произведшие на меня некоторое впечатление. Хорошо, — сказал я, — синьор граф, я согласен, но при условии, что через несколько месяцев я подам в отставку. — Пусть так, — ответил он, — но вы заранее предупредите меня об этом.

Я стал депутатом и первое время посещал палату. Наступило торжественное заседание, на котором Рим был провозглашен столицей Италии. Проголосовав, я подошел к графу и сказал ему: — Теперь, мне кажется, наступило время распрощаться с этими скамьями. — Нет, — сказал он, — подождите, пока мы не переедем в Рим. — А мы переедем туда? — Да. — Когда же? — О, когда, когда! — Пока что я уезжаю в деревню. — Прощайте, будьте здоровы, прощайте.

Это были его последние слова, обращенные ко мне. Несколько недель спустя он умер!..

Через несколько месяцев я уехал в Россию, потом был в Лондоне, затем из Парижа вернулся в Россию, был в Мадриде, совершил путешествие по Андалузии и вернулся в Париж, где по делам своей профессии остановился на многие месяцы.

Таким образом, я пробыл вдали от палаты депутатов более двух лет, а по возвращении моем в Италию бывал там считанное количество раз. Много раз я собирался подать в отставку, но — то в силу одних, то в силу других обстоятельств — это мне не удавалось, и я до сих пор еще депутат — против моего желания и без всякого удовольствия, не имея к тому никакого предрасположения, никаких способностей и совершенно лишенный терпения, столь необходимого в этих стенах.

Вот и все. Повторяю: если бы кому-нибудь захотелось или понадобилось написать мою биографию, как члена Парламента, не осталось бы ничего другого, как только напечатать посреди чистого листа бумаги: «Из четырехсот пятидесяти депутатов—в наличности имеются только четыреста сорок девять, ибо Верди как депутат не существует».

## 161. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Генуя, 28 февраля 1865 г.

Дорогой Леон,

вчера вечером вернулся из С.-Агаты и нашел ваше любезное письмо от 22-го со вложенным в него договором, который отсылаю обратно подписанным.

У меня слишком мало времени, чтобы написать вам подробно, но я сделаю это на днях.

Сообщайте мне, как можно чаще, о репетициях «Макбета» и скажите мне, пользуются ли при вступлении труб в фуге четвертого акта трубами с вентилями.

Очень тороплюсь, прощайте, прощайте. Пишите мне сюда.

*Дж. Верди.*

## 162. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 28 февраля 1865 г.

Я вернулся вчера вечером из С.-Агаты, где оставил отца<sup>1</sup>, которому несколько лучше. Здесь я нашел твое дорогое письмо от 23-го и был рад узнать, что ты не считаешь

безнадежной развязку драмы<sup>2</sup>. Следовало бы, между прочим, сохранить сольную сцену Леоноры. Неважно, будет или нет хоры в финальной сцене. Если они послужат только для того, чтобы заполнить пустоту, лучше чтобы их не было. Под словом «брат» подразумевается зять, и, думаю, мне, что также сказано и в испанском тексте. Каюсь: зная, что в политике и религии называют братом товарища, я думал, что так можно сказать и в данном случае.

И, наконец, последнее. Я был бы очень рад, если бы ты мог найти мне идею, сцену (и дело здесь даже не в диалоге), с помощью которых можно было бы выйти из этой путаницы; однако мне кажется приличным и справедливым, чтобы стихи были написаны тем, кто написал и все остальное в этом либретто<sup>3</sup>. Поговорим обо всем в Турине, где я буду в понедельник или во вторник на будущей неделе.

Прощай, прощай. Пепина тебе кланяется. Прощай.

*Дж. Верди.*

### 163. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Турин, 19 апреля 1865 г.

Дорогой Леон.

Я послал вам сейчас депешу с просьбой сообщить мне телеграммой, состоится ли сегодня вечером первое представление «Макбета»<sup>1</sup>. Я остаюсь здесь до вечера субботы, постарайтесь написать мне так, чтобы я получил письмо с подробным отчетом. Пишите откровенно только одну правду, ибо я готов и к фиаско; это может случиться очень легко, если репетиции проводятся плохо. Пока прощайте. Пишите мне всю правду во всех подробностях и без утайки. Остаюсь преданный вам

*Дж. Верди.*

### 164. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Буссето—Сант-Агата, 25 апреля 1865 г.

Дорогой Арривабене.

Сейчас вернулся из Турина, и за мной вслед пришли две депеши о «Макбете», направленные в Турин в отель

Гамбетто<sup>1</sup>!!! Одна из них от директора театра, другая от издателя. Вот они: — Маэстро, я пишу вам под впечатлением одного из самых сильных музыкальных переживаний. «Макбет» прошел сейчас в Лирическом театре с огромным успехом. Благодарю вас, маэстро, за оказанное мне доверие. Как только я освобожусь, приеду поблагодарить вас за то, что вы дали Лирическому театру третий шедевр. Еще раз благодарю.

Карвайо.

—«Макбет»—огромный успех. Финал первого акта, застольная — бисированы. Исполнение великолепное. Постановка чудесная; энтузиазм единодушный. Пишу почтой в Буссето.

Эскюдье.

Вот и всё. Увидим из писем и газет, как пойдет дальше.

Отец мой по-прежнему в тяжелом состоянии, хотя вот уже несколько дней, как медики находят у него некоторое улучшение. Пеппина тебе кланяется. Прощай.

*Дж. Верди.*

## 165. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Буссето, 28 апреля 1865 г.

Я получил ваше написанное после первого представления письмо, из которого узнал подробности первого вечера; но я желал бы получить еще письмо о втором представлении, чтобы узнать, укрепился ли успех или пошел на убыль, тем более, что некоторые ваши газеты и некоторые частные сведения говорят об успехе с некоторым сомнением. В самом деле, я заметил в некоторых французских газетах—то здесь, то там—фразы, вызывающие опасения: кто замечает одно, кто—другое. Кто находит сюжет величественным, а кто—неподходящим для оперы и кое-кто находит, что я написал «Макбета», не зная Шекспира. О, в этом они очень ошибаются. Вполне возможно, что я не сумел хорошо передать «Макбета», но что я не знаю, не понимаю

и не чувствую Шекспира—это неправда, ей-богу, неправда. Он один из моих излюбленных поэтов, бывший у меня в руках с ранней молодости; я и теперь постоянно его читаю и перечитываю.

Впрочем—все это неважно. Я желаю знать, как все прошло дальше, и вы меня очень обяжете, если напишете об этом искренно и откровенно и если не откажете в любезности выслать мне также (как бы они там ни высказывались) «Débats», «Siècle»<sup>1</sup> и другие значительные газеты.

Прощайте, прощайте.

Преданный вам

*Дж. Верди.*

## 166. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Буссето, 4 мая 1865 г.

Дорогой Леон, я страшно сердит на вас! Как! После депеши, письма и нескольких газет вы перестали писать мне и не сообщаете ничего о последующих представлениях «Макбета»! Или вас всех убили свистом?

Кроме того, поставлена «Африканка»<sup>1</sup>, и вы не пишете мне об этом ни одного слова? Не сообщаете мне ничего о великом событии, очевидно, приведшем весь Париж в судорожный экстаз и потрясшем музыкальный мир? Не могу объяснить себе вашего молчания! Может быть, вы больны... Надеюсь, что нет. Во всяком случае, вы могли распорядиться, чтобы мне написали хоть одно слово!

Исправляйте скорее это упущение и напишите мне: первое, относительно «Африканки»; второе, о последующих представлениях «Макбета»; третье, пришлите мне статьи о «Макбете» в «Figaro»<sup>2</sup> и «Débats». Не бойтесь, я не упаду в обморок, как бы плохо обо мне ни говорили.

Получили ли вы мое письмо? Карвайо должен был получить другое.

Тысячи приветствий жене и детям от меня и от Пеппини; сердечно обнимаю вас и остаюсь преданный вам

*Дж. Верди.*

## 167. К ФРАНЧЕСКО МАРИИ ПИАВЕ

Сант-Агата, 21 мая 1865 г.

Дорогой Пиаве,

черт с ними со всеми! Не приходи в отчаяние и пошли к дьяволам консерваторию<sup>1</sup>. Это было мечтой неосуществимой. Так лучше. Ты очутился бы в среде, совершенно для тебя чуждой. Так лучше.

Мне нравится то, что отличается определенным характером. Миланская консерватория начинает приобретать ясно выраженный характер, и, когда в самое ближайшее время будет выставлен пинком (это случится очень скоро) теперешний директор<sup>2</sup> и еще кое-кто из «прошлого», — дело будет завершено.

Не приходи в ужас от вавилонского столпотворения (как ты это называешь) музыки будущего. Пусть будет и это. Так лучше, так должно быть. Эти так называемые апостолы будущего — инициаторы дела великого и возвышенного. Было необходимо очистить алтарь, испачканный свиньями прошлых времен<sup>3</sup>. Нам нужна музыка чистая, девственная, святая, небесная!! Я смотрю вверх и жду звезды, которая укажет мне, где родился Мессия, дабы я, подобно волхвам, мог пойти поклониться ему. *Hosanna in excelsis* \* и т. д.

Твой постскрипtum меня раздосадовал. Ты не хочешь писать и отказываешься верить тому, что говорят насчет... Что за пустяки! Однако необходимо, чтобы я так или иначе узнал, как обстоит дело. Я всегда был, являюсь и сейчас другом этой особы<sup>4</sup>, но я не хочу быть ни осмеянным, ни обманутым и желаю быть другом только тех, кто этого заслуживает.

Пиши мне скорее, остаюсь твой *Дж. Верди*.

## 168. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Буссето, 28 мая 1865 г.

Дорогой Леон,

дать тенору спеть застольную — безусловно остроумная находка месье Карвайо, но я по-прежнему того мнения, что

\* Слава в вышних богу (лат.).

это повредит обобщающему воздействию финала. Мне кажется гораздо более значительным и театральным, если леди, уступая предложению самого Макбета: «пусть снова поется веселая песня», — повторит застольную и закончит ее. Кроме того, если Макдуфф выскажет здесь слова подозрения, эти слова окажутся в разладе с блестящей музыкой застольной. А что же в это время будет делать леди? Играть роль статистки? Это недопустимо. Леди в этой сцене является и должна являться господствующим действующим лицом как драматически, так и музыкально. Прибавьте к этому, что таким образом был бы нанесен ущерб финальному ансамблю, заключающему акт. Только в этом месте и никак не раньше Макдуфф начинает что-то подозревать и решает эмигрировать. Не беспокойтесь за разнообразие этих сцен и поберегите кульминацию аффекта к финалу. Немного покоя после всей предыдущей суматохи не помешает. Пусть только действие будет хорошо поставлено, хорошо разучено и согласовано со всеми указанными оттенками, и вы увидите, что действие закончится хорошо. Понимаю отлично, что все эти разговоры ведут к тому, чтобы дать пропеть что-нибудь Монжозу; но это соображения личного характера, они не имеют ничего общего с драмой и—я в этом убежден—способны только повредить самой драме.

Пишите мне часто и сообщите, как действуют механизмы в третьем и четвертом актах. Тысяча приветствий вашей семье, остаюсь преданный вам

*Дж. Верди.*

## 169. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

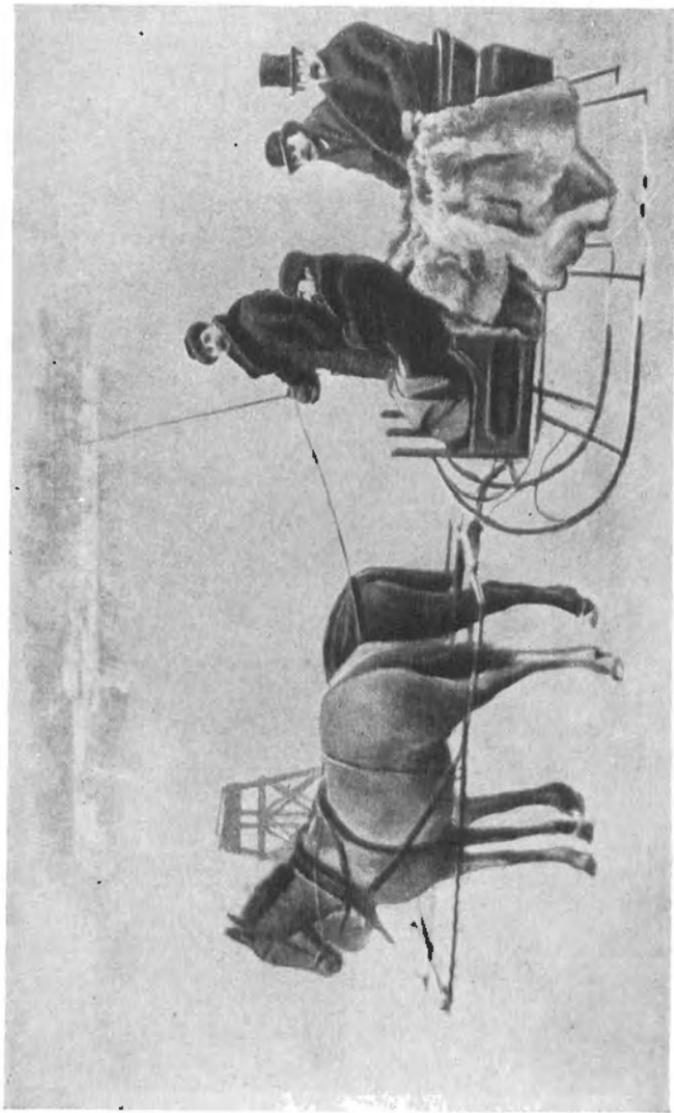
Буссето, 3 июня 1865 г.

Дорогой Леон,

после того, как все было рассчитано, взвешено, и был подведен итог—оказалось, что «Макбет» потерпел фиаско. Аминь. Признаюсь, я этого не ожидал. Мне казалось, что я сделал его не так уж плохо; очевидно, я ошибся. Позвольте мне, однако, сделать кое-какие замечания. Дуэт первого акта, финал второго и сомнамбулизм не произвели



Дж. Верди в Петербурге  
1862 г.



Дж. Верди (второй слева) в Петербурге  
1862 г.

должного впечатления. Ну, что ж! Надо приписать это исполнению. Не буду говорить об остальном; скажу только, что часто, когда желаешь сделать слишком много, не получается ничего. Это недостаток, отличающий Орéга; боюсь, что то же будет и с Лирическим театром. Оперы являются только поводом для показа машинерии.

Рикорди не писал мне ничего о намерении поставить «Макбета» в Ла-Скала. Это было бы новой ошибкой. Ла-Скала является тем театром, где разучились исполнять оперы. Это было бы вторым фиаско. Нет ни слова правды в том, что вы пишете мне относительно Орéга.

Мне говорили, что Боттезини<sup>1</sup> интригует, чтобы стать дирижером в Итальянском театре. Значит, Бозони уходит? Почему бы вам не попытаться заполучить Мариани? Я мог бы наладить это дело, если Бажье этого хочет. Но смотрите, чтобы никто в это не вмешался. Если Бажье этого хочет, пусть предложит приемлемые условия; я позабочусь о том, чтобы они были приняты. Тогда во главе оркестра у вас будет, наконец, хороший дирижер.

Пишите. Прощайте. Прощайте.

*Дж. Верди.*

## 170. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Буссето, 14 июня 1865 г.

... Ты уже слышал об опере Фаччио. Кто может разобраться в этом при такой какофонии и в такой обстановке! Разве нельзя было бы делать дело несколько более спокойно? Я думаю, однако, что если Фаччио, действительно, одарен настолько, чтобы добиться успеха, надо, чтобы он удалился от профессоров, консерваторцев, эстетов, критиков и не слышал бы музыки в течение десяти лет!..<sup>1</sup>

## 171. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Буссето, 19 июня 1865 г.

Дорогой Леон,

вы шутите?! Писать для Орéга!!! Или вы на самом деле считаете, что для меня нет никакой опасности после того,

что произошло два года назад во время репетиций «Vêr-  
ges» \*)? Писать для Орéга теперь, имея прецедентом такой  
пустячок, как мадам Мейербер, рассыпающая булавки, та-  
бакерки, медальоны, дирижерские палочки и т. д., и т. д.!.  
Вот это здорово! Искусство тоже делается банкирским до-  
мом, и надо быть миллионерами, sine qua \*\* не может быть  
успеха!

Но оставим в стороне эти интрижки и посмеемся над  
ними, так как с меня бы стало не побояться встретить ли-  
цом к лицу все громы и проклятья, если бы на моей сторо-  
не был директор театра умный и энергичный, каким без-  
условно является месье Перрен. Ничего нет легче, как дого-  
вориться о написании оперы, и мы в два счета пришли бы  
к соглашению, если бы имелось либретто или хотя бы хо-  
рошая тема для либретто. «Король Лир» великолепен, по-  
лон величия и патетики, но в нем недостаточно сцениче-  
ской пышности для Орéга. «Клеопатра» в этом отношении  
лучше, но любовь героев, их характеры и даже самые их  
страдания не вызывают симпатии. Впрочем, для того, что-  
бы судить о сюжете, следовало бы его хорошо знать. В  
конце концов, все зависит от либретто. Либретто, либрет-  
то — и опера сделана!

Что касается Мариани, то я еще не могу дать вам от-  
вета, но сделаю это в ближайшее время. Налаживайте по-  
ка дело с Бажье и постарайтесь устроить все так, чтобы в  
конце концов у вас в Итальянском театре во главе оркест-  
ра стоял настоящий дирижер.

Пеппина чувствует себя хорошо и кланяется всем вам.  
Прощайте. Прощайте. Пишите мне скорей. Я напишу вам  
очень скоро. Прощайте. Прощайте.

*Дж. Верди.*

---

\* «Сицилийская вечерня» (фр.).

\*\* Без чего... (лат.).

## 172. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Буссето, 3 июля 1865 г.

... Когда я прошлый раз был в Париже, мне предложили либретто «Саламбо»<sup>1</sup>. У меня тогда не было никакого желания писать, и я от него отказался. Не исключено, однако, что, если бы мне снова захотелось писать, и мне опять предложили бы «Саламбо», я нашел бы либретто хорошим, не исключено — повторяю, — что я бы это либретто принял.

Что же касается «Короля Лира», то многие знают, что бедный Сомма написал для меня по этой драме либретто, которое я теперь или впоследствии положу на музыку...

## 173. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Буссето, 30 августа 1865 г.

Дорогой Леон,

третьего дня я написал месье Перрену, согласившись на его условия. Сегодня пишу месье Бажье, также согласившись на постановку «Бокканегры»<sup>1</sup>. Теперь необходимо подумать о распределении ролей. Кто будет петь партию фра Мелитоне и партию дон Карлоса в «Силе судьбы»? Фор—недопустим, партия для него слишком высока.

Будет ли Патти в Париже в ноябре? Будет ли она петь в «Бокканегре»?

Завтра пошлю Перрену мои соображения относительно тех изменений, которые необходимо внести в третий акт.

Пишите мне. Пеппина скоро ответит вам. Прощайте все.

*Дж. Верди.*

## 174. К ЭМИЛЮ ПЕРРЕНУ

27 сентября 1865 г.

Господин Перрен,

конечно, если прибавить к опере первую картину, действие выигрывает в выпуклости и ясности, но, с другой стороны,

первая картина нанесет большой ущерб тому, что называется формой, ибо эта картина будет иметь сходство со вторым актом. И здесь и там содержанием картины являются диалоги между людьми из народа и Прециозиллой. Кроме того, обращаю ваше внимание на то, что у Прециозиллы была бы баллада в начале первого акта, другая — в начале второго, третья — в лагерной сцене третьего акта, не считая «Ратаплана»<sup>1</sup>, являющегося в конце концов не чем иным, как четвертой балладой с сопровождением хора. Этого слишком много.

Что касается меня, то мне нравилось, соблюдая некую экономию в музыке, выпустить на сцену массы только в картине харчевни. Эта картина производит впечатление, и я не хотел бы ее обесцветить и ослабить ее действенность сценой, ей предшествующей и на нее похожей.

Я не нахожу необходимой предлагаемую вами экспозицию. Но если вы не разделяете моей точки зрения, почему бы нам не попытаться придать этой экспозиции другую форму? Например, введя небольшой диалог между приближенными графа; один из них повторил бы, например, то, что он слышал на мосту Триана: «Вот уже три дня, как Альваро проезжает здесь после захода солнца с негром и двумя лошадьми и возвращается обратно в пять часов утра. Сегодня он проехал с тремя лошадьми; надо предупредить графа; может быть, мы таким образом предотвратим несчастье». Это был бы простой рассказ, не имеющий большого значения, и мы сэкономили бы таким образом декорацию, поскольку их у нас уже семь в этой опере, четыре из которых великолепны. Если бы вы тем не менее настаивали на этой новой декорации, можно было бы ввести хор женщин, идущих пить воду на Томарес. Прециозилла, Трабукко, Мастро Пако и т. д. Прециозилла не должна запевать здесь новую балладу, — тем более, что я не нахожу удачной и правильной мысль заставить Прециозиллу говорить: «Альваро проклят, он приносит несчастье тому, кто его ненавидит, и еще больше тому, кто его любит».

Таким образом, был бы нанесен удар престижу Альваро и всей симпатии, которую он вызывает; оказалось бы, что Альваро представлен зрителю в качестве существа устрашающего, в качестве пугала. И даже сам Альваро не

должен говорить: «О судьба, я узнаю твои удары!» Он не знает, он не должен знать, что приносит несчастье — не должен, по крайней мере, знать этого в начале драмы. Если бы он это знал, он показал бы себя и нечестным и неблагородным. Прециозилла должна принимать участие в этом диалоге, но, вместо значительной баллады, она должна спеть всего лишь два куплета повествовательного характера: «Он достоин королевы! Он силен, прекрасен, благороден! Я погадала ему, и судьба его (если линии его руки говорят правду) далеко не так счастлива, как он надеется; да, его судьба не из счастливых. Он дал мне целую унцию золота, вот она, вот она!» Эти слова находятся в оригинальном тексте драмы, и мне кажется естественным ограничиться только ими—«Его судьба не из счастливых».

Картина должна была бы состоять: из хора женщин (идуших пить воду) — хора грациозного, спокойного, характерного; из диалога между разными действующими лицами и т. д., и закончить все следовало бы после появления дона Альваро — общим хором вполголоса, таинственным, фантастичным. Я говорю все это только для того, чтобы объяснить вам — ни на что не претендуя — мою точку зрения, и надеюсь, что вы найдете нечто лучшее. Позвольте мне сделать еще одно замечание относительно предложенной вами замены выстрела из пистолета. Этот граф, уходящий и возвращающийся как раз кстати, чтобы получить удар кинжалом прямо в грудь, и манера объяснения в момент столь страшный — «я думал, что вы далеко», — «я вернулся, чтобы расстроить ваш коварный замысел» — все это кажется мне несколько надуманным. Я не знаю, производит ли плохое впечатление в Большой Опере пистолетный выстрел, но, конечно, будет гораздо более прекрасно и естественно, если Альваро, встретившись лицом к лицу с графом, уступит ему тотчас, не сопротивляясь, и бросит оружие на землю: пистолет стреляет, и граф-отец убит. Это действительно нечто роковое. Я предоставляю и это замечание так же, как и все остальные, на ваше усмотрение. Подумайте над этим еще немного, господин Перрен, прошу вас.

Мое письмо и так уже слишком длинно, и я оставляю за собой право написать вам еще в ближайшее время по поводу артистов и по поводу других сцен. Тем временем

прошу вас извинить меня за откровенность и поверить в чувства уважения и дружбы

преданного вам *Дж. Верди.*

## 175. К ЭМИЛЮ ПЕРРЕНУ

29 сентября 1865 г.

Я посылаю это письмо вслед за предыдущим с тем, чтобы дополнить мой ответ на ваше письмо от 19-го. Вы просите меня не переделывать партии Прециозиллы, так как у вас найдется певица, способная исполнить ее в таком виде, в каком она написана...

Должен сказать вам, что очень боюсь дебютанток и особенно в роли, где надо быть очень свободной, проявить большую живость и необыкновенную сценическую непринужденность. Дебютантка устроила бы меня меньше в роли Элеоноры. И кстати об артистах—кому же мы дадим роль дона Карлоса? Если господин Фор отказался когда-то от роли в «Трубадуре», так как она была для него высока, он ни в коем случае не сможет петь дона Карлоса в «Силе». А кому же будет поручена партия Альваро? Гемару<sup>1</sup>? Но я ведь не умею писать для него. Я нарочно для него писал партию в «Вечерне», и он не произвел никакого впечатления; я для него перевел «Трубадура» и произошло то же самое.

Я жду изменений, которые вы найдете нужным сделать в третьем акте с тем, чтобы его можно было закончить «Ратапланом».

С чувством уважения и дружбы

преданный вам *Дж. Верди.*

## 176. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Париж, 28 декабря 1865 г.

... Я здесь, как вы знаете, уже больше месяца, и у меня, действительно, еще не было времени соскучиться. Я был все время и до сих пор еще очень занят. Вообразите: я три раза менял квартиру, четыре раза был в Орéга; по одному или два раза во всех других музыкальных театрах... и даже был в одном общедоступном концерте, где слушал

увертюру Вагнера. Таким образом, я знаю всего понемногу и в общем не знаю ничего...

... Буду писать «Дона Карлоса»; либреттистом будет Мери; будем держаться Шиллера, прибавив ровно столько, сколько нужно для пышности спектакля. Черт возьми! Нужно же дать работу и машинному отделению Opéra!

## 177. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Париж, 31 декабря 1865 г.

Дорогой Арривабене,

я здесь уже целый месяц и ничего не знаю о твоей душе! И ты не сможешь на этот раз жаловаться на меня потому, что я написал тебе за день или два до моего отъезда из С.-Агата. Я рад, что уличил тебя в провинности; в наказание ты напишешь мне письмо по крайней мере в четыре страницы и расскажешь мне подробно о себе—во-первых, и о делах наших — во-вторых.

Я исходил Париж вдоль и поперек, внимательно разглядывая новые кварталы, поистине прекрасные. Сколько бульваров, сколько авеню, сколько садов и т. п. Жаль только, что солнце светит уже не часто!

Я был четыре раза в Opéra!!!! По одному или по два раза во всех музыкальных театрах—и везде скучал. «Африканка», конечно, не лучшая опера Мейербера. Слышал также увертюру к «Тангейзеру» Вагнера. Он безумен!!!! Ты знаешь, что я приехал сюда, чтобы поставить сейчас же «Силу судьбы» и написать новую оперу к концу 66-го года. Но я увидел, что предстоит слишком много возни с «Силой судьбы» и мне не под силу поднять такую работу в течение одного года. Поэтому мы договорились поставить сначала оперу новую. Это будет «Дон Карлос» по Шиллеру. Либреттистом будет Мери. Как только мы с ним обо всем договоримся, я вернусь в С.-Агата, чтобы работать спокойно, и буду снова здесь либо в конце июля, либо в начале августа.

Сейчас мне остается только пожелать тебе всех благ и счастливого Нового года также от имени Пеппины.

Прощай. Прощай. Люби меня. Остаюсь преданный

*Дж. Верди.*

Направляя письма: 67, Авеню Елисейских полей.

## 178. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Буссето, 28 апреля 1866 г.

Дорогой Леон,

я получил ваше последнее письмо со вложенным в него письмом месье Перрена. Пусть будет по-вашему: это мне подходит, и больше не будем говорить об этом.

Я работаю усердно, насколько мне это позволяет боль в горле... Подумать только, что в течение четырех месяцев эта боль почти ни разу меня не отпускала. Вот уже два дня как она скорее усилилась, и я не могу работать. Два дня потерянных!

Прелесть деревенской жизни, лошади, Джизелла<sup>1</sup> и т. д. меня нисколько не тешат. Вы не поверите, если я скажу, что ни разу, ни одного-единственного разу с тех пор, как вернулся сюда, я не ездил кататься. Лошади совершенно застоялись, и я почти никогда не вижу Джизеллу, которую начали объезжать и которая становится день ото дня все лучше и красивее. Прогуливаюсь иногда по саду, *et voila tout* \*.

Несмотря на это, «Дон Карлос» не двигается так быстро, как я бы этого хотел. Могу, однако, еще поспеть ко времени; но нужно, чтобы я себя хорошо чувствовал. Пишите мне. Тысяча приветствий всем. Пеппина вам кланяется. Прощайте. Прощайте.

Дж. Верди.

\* Вот и все (фр.).

Сант-Агата — Буссето, 6 мая 1866 г.

Дорогой Леон.

Я жду с минуты на минуту, что услышу гром орудий<sup>1</sup>, и я здесь так близко от расположения войска, что не удивился бы, если какая-нибудь шальная пуля вкатилась в одно прекрасное утро ко мне в комнату. Война неизбежна. Дела доведены до такой крайности, что, если бы весь мир не захотел войны, захотели бы ее мы. Сдержат массы уже нельзя; это никак не во власти короля, и будь что будет, а воевать надо! Конгресс — это *plaisanterie* \*.

Надо было созвать его до того, как Австрия начала угрожать<sup>2</sup>. Теперь дипломатии больше делать нечего. Все будет решаться при помощи масс.

Когда война разразится, придется поневоле уехать из этих мест, слишком подверженных опасности, но у меня не хватает духу покинуть Италию! Куда я поеду? Что буду делать?.. Кто это знает!.. А жаль! Опера двигалась так хорошо вот уже недели две! Я кончил третий акт и начал четвертый. Когда он будет закончен, буду считать, что закончена вся опера, ибо пятый акт пишется и должен быть написан в один момент. Понимаю, что этот момент приходит не каждый день, но в течение восьми или пятнадцати дней он так или иначе обязательно наступит.

Вы прочли в рикордиевской газете статью Филиппи о брошюре Рауля Ординера?<sup>3</sup> Филиппи рассматривает это имя как псевдоним и считает вас автором брошюры. Это скверная инсинуация! Думаю, что вы поступили бы наилучшим образом, если бы ответили, но должен был бы ответить сам Рауль, вооружившись острейшим своим пером. — Полюбуйтесь-ка тенденциозностью этого Филиппи! Он допускает, чтобы критиковали Россини, но не желает, чтобы критика хотя бы единым словом коснулась Мейербера.

Прощайте. Прощайте. Пишите мне...

Дж. Верди.

\* Насмешка (фр.).

## 180. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Буссето, 18 июня 1866 г.

Дорогой Леон.

... Вы или не поняли моего последнего письма или не захотели его понять. Вы сказали месье Перрену, что по случаю войны, которая вот-вот вспыхнет у нас, я приеду в Париж раньше, чем предполагал. Наоборот, я писал вам: именно потому, что у нас будет война, мне очень больно покидать Италию. Вот то, что я сказал тогда, то, что я повторяю и теперь. И даже больше: я попрошу вас пойти к месье Перрену и сказать ему, что я обращаюсь к нему с просьбой позволить мне остаться в Италии дольше, чем это было обусловлено. Кстати, если бы я сейчас приехал в Париж, мне кажется, что я не смог бы закончить оперу. Прежде всего вы знаете, что я в Париже не могу работать. Если бы я писал все то время, что я там оставался, опера в данный момент была бы закончена. Но, будучи там, я работал очень мало; затем помешала болезнь горла; теперь — война. В общем, эта опера, рождающаяся в огне и пламени и среди стольких волнений, или удастся лучше других, или будет ужасной. Словом, я прошу вас и еще прошу (и умоляю поддержать мою просьбу) сказать месье Перрену, чтобы он дал мне еще немного времени и подождал, пока я доработаю оперу здесь: может быть, я смогу — и я на это надеюсь — закончить четвертый акт к концу месяца. Что касается пятого, то над ним нечего много думать. Как я жалею о том, что в Париже я писать не мог, потом был нездоров, а теперь война повергает меня в неопишное беспокойство! Поручаю себя вам, проявите ваше красноречие! Завтра или через день отвечу на письмо месье Перрена.

Тем временем прошу вас сказать месье дю Локлю<sup>1</sup>, что я написал ему два письма — одно восемь дней назад, другое — вчера. Вижу, что он их не получил. Скажите, что я адресовал так: месье Камиллу дю Локлю в Орэга. Париж. Пусть он наведет справки на Главном почтамте, ибо ответ на вчерашнее письмо мне необходим; дело идет о некоторых изменениях в либретто<sup>2</sup>. Напишите мне сразу обо всем. Прощайте.

Дж. Верди,

Генуя, 6 июля 1866 г.

Я со вчерашнего дня в Генуе и, едва приехав сюда, прочел в газетах нечто, повергшее меня в величайшее отчаяние.—Австрия уступает Венецию французскому императору!!! Возможно ли это? И что сделает с Венецией император? Оставит ее себе? Отдаст ее нам? Но мы не можем принять ее, и я надеюсь, что наши от этого откажутся. Вы нам ничего не должны, и мы ничего не хотим. Вы, столь щелетильные, когда дело касается чести, поймете и будете уважать это чувство в других! Нет, император не может, не должен никоим образом и ни под каким видом соглашаться принять Венецию. И почему нам во всем отказ? Может быть, из-за факта, имевшего место 24-го? <sup>1</sup> Но, в конечном счете, этот факт никого не обесчестил. Сражение проиграно—это правда, но ведь следует же принять во внимание трудность нападать с открытым лицом на врага, обосновавшегося у себя в безопасности за грозными укреплениями. Однако обеим сторонам пришлось вступить в соприкосновение, и если у нас были убитые, то у немцев их было столько же, а может быть, и больше. Так как везде кричат о том, что сражение было проиграно, я убедительнейше прошу, чтобы мне сказали, что же выиграли немцы? А Париж иллюминирован!!! Нет, нет, мир еще не заключен и не может быть заключен таким образом. У нас еще имеются мужчины и солдаты <sup>2</sup>, и, может быть, сейчас, в то время, как я пишу вам, происходит жестокая битва, и я желаю нашим только той стремительности и доблести, которую они показали во время сражения 24-го.

Я должен был бы говорить с вами о других делах, но у меня голова распухла от всего этого, и, с другой стороны, в эти трудные минуты, столь для нас тревожные, мне даже стыдно заниматься нотами.

Предупредите месье Перрена, что я не пишу, что я не могу писать и что я не знаю даже, как взяться за дело, чтобы написать хоть одну ноту. Я болен тысячу раз.

Прощайте. Прощайте.

*Дж. Верди.*

Гостиница Мальтийского Креста.  
Генуя.

## 182. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Генуя, 14 июля 1866 г.

Дорогой Леон.

Прошло семь дней со времени роковой ноты<sup>1</sup> в «Mopiteur»: сердца стали спокойнее, но разум, более, чем когда бы то ни было, неумолимый, заставляет видеть с полной ясностью, что положение наше, как внутреннее, так и внешнее, — ужасно. Прежде всего нам ясно одно: что Франция и великие державы не желают распада Австрии. Теперь, если Франция заключит мир, мы не сможем воевать одни. А если Пруссия откажется заключить мир, что будет делать Франция? Присоединится к Австрии? Вы скажете: «Это невозможно»... а я отвечу, что «сила вещей» может заставить вас сделать завтра то, что вы не считаете возможным сегодня!.. Во всяком случае, это говорят и думают здесь, и надо согласиться с тем, что эти мысли и рассуждения очень логичны. Положение наше, повторяю, в высшей степени печально, и только победа Чиаальдини<sup>2</sup> могла бы нас спасти, но и это невозможно, если австрийцы будут продолжать отступать так, как они это сделали при Ровиго<sup>3</sup>, взорвав форты, поджегши и разграбив город. Поджигать, грабить! Вот цивилизаторская миссия этой нации, желающей удержаться во что бы то ни стало!

Как видите, картина не хороша, и будущее представляется мрачным. Посудите сами, может ли у меня при существующем положении вещей быть желание приехать в Париж? В малых и больших делах при обстоятельствах подобного рода может быть только один выход: расторжение контракта с Орёга. Попросите об этом месье Перрена, и, если он согласится, я буду рассматривать его согласие как одолжение, за которое буду в высшей степени благодарен.

Ответьте мне со следующей почтой, дабы я мог принять соответствующие решения.

Прощайте, прощайте.

Преданный вам Дж. Верди.

P. S. Как только получите ответ месье Перрена, пошлите мне за мой счет телеграмму. Напишите мне потом письмом подробности.

## 183. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Котерё, 1 августа 1866 г.

Вот мы и в Котерё после путешествия благополучного, но долгого и утомительного. Мы поселились в отличных апартаментах в Hôtel de France. Здесь еще очень много народу — сезон затянулся, так как погода хорошая и жаркая; это настолько верно, что я сегодня утром снял с себя всю шерсть, которую носил в Париже. Фортепьяно будет у меня только послезавтра, так как все имеющиеся здесь инструменты отданы напрокат. Завтра начну пить «чудодейственные» воды, как их назвала женщина, подававшая нам к столу. Она утверждает, что в Котерё имеются воды, излечивающие все болезни—горла, кожи, чахоточных, калек и т. д... Я спросил ее, имеется ли здесь какая-нибудь вода, наполняющая кошелек, когда он пуст... Она немного взволновалась, и я ожидал, что она ответит мне дерзостью, но вместо этого, став неожиданно серьезной, она ответила мне очень торжественно: *pop monsieur! mais!..* \* Этим *mais!* она, конечно, хотела сказать, что, если бы заставить кошелек принимать воды, он наполнился бы камешками из чистого золота.

Вы по-прежнему собираетесь приехать сюда?.. Я вам очень благодарен за эту любезность, но, с другой стороны, чувствую некоторые угрызения совести потому, что путешествие сюда безусловно долгое и утомительное; это то же самое, что поехать в Турин. Поэтому подумайте и решайте сами!..

Маршрут такой: взять на железной дороге в Париже прямой билет до Лурда и, приехав в Лурд, сесть в экипаж, едущий до Котерё, куда вы приехали бы вечером, около половины девятого.

Прощайте, прощайте, прощайте.

*Дж. Верди.*

P. S. Зайдите ко мне домой, и там на фортепьяно вы найдете рукопись пятого акта стихотворного текста «Дона Карлоса». Там же вы найдете и черновик музыки.

\* Нет, *mesme! Hol.. (фр.)*.

Если вы приедете в Котерè, привезите все с собой, если же нет—пошлите все по железной дороге. Кстати, все стихи до финала я знаю наизусть. Если вы будете посылать музыку и либретто по железной дороге, предупредите меня письмом.

## 184. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Париж, 10 декабря 1866 г.

Я бы написал тебе раньше, если бы у меня на кончиках пальцев не висело множества нот, падавших на бумагу партитуры «Дона Карлоса» и угрожавших тебе опасностью получить письмо, полное нот, стоящих еще меньше, чем мои слова. Сейчас, когда закончена даже инструментовка и нет никакой опасности в том, что я напишу тебе ноты вместо слов, я могу сообщить тебе, что опера совершенно закончена, кроме танцев; что репетиции идут аккуратно, что начали репетировать мизансцены и что я надеюсь на первое представление примерно во второй половине января. Что за балаган — этот Орéга! Никак с ним не разделаться.

Не хочу говорить о делах Италии. Я ими недоволен, я от них в отчаянии и не хочу печалить тебя моими соображениями и догадками. Кланяйся от меня Пироли<sup>1</sup> и скажи ему, что ответ на его письмо за мной и что я попрошу его извинить меня, приняв во внимание мою крайнюю занятость.

Пеппина тебе кланяется.

Пиши мне и прощай, прощай.

*Дж. Верди.*

1867

## 185. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 30 января 1867 г.

Благодарю вас, моя милая, добрейшая Кларина, за ваше любезное письмо.

О, эта потеря будет для меня чрезвычайно болезненной!<sup>1</sup>

Вот уже три или четыре дня, как ему лучше, но я хорошо понимаю, что это облегчение продолжит его жизнь всего лишь на несколько дней, не более. Бедный старик, так меня любивший!! И бедный я—немного уж осталось мне быть с ним—а потом я больше его не увижу!!!

Вы знаете, что ему я обязан всем, всем, всем. И только ему одному и никому другому, как это пытались доказать многие. Мне кажется, что я вижу его (а прошло с тех пор очень много лет) в тот день, когда я кончил учение в гимназии в Буссето, и отец мой, заявив мне, что не сможет содержать меня в университете в Парме, уговаривал меня вернуться в родную деревню.

Этот добрый старик, узнав об этом, сказал мне: ты родился для чего-то лучшего и не годишься для того, чтобы торговать солью и обрабатывать землю. Хлопочи, чтобы здешнее Монте ди Пиета назначило тебе маленькую стипендию в 25 франков в месяц на четыре года, остальные расходы возьму на себя я; поступишь в Миланскую консерваторию и, когда сможешь, отдашь мне деньги, истраченные на тебя.

Так оно и было. Видите, каким он был щедрым, сердечным, добродетельным! Я знал многих людей, но никогда не встретил лучшего! Он любил меня, как собственных сыновей, а я любил его, как родного отца.

## 186. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Париж, 12 марта 1867 г.

Дорогой Арривабене! Вчера вечером — «Дон Карлос»<sup>1</sup>. Это нельзя назвать успехом! Не знаю, как пойдет дальше, но не удивился бы, если бы обстоятельства изменились. Сегодня вечером уезжаю в Геную. Пиши мне туда. Люби меня всегда.

Остаюсь преданный

*Джузеппе Верди.*

## 187. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 16 марта 1867 г.

Дорогой Арривабене!

Получил твое письмо, за которое тебя благодарю. Уезжаю сию минуту в С.-Агата, но вернусь сюда, чтобы устроить квартиру, которую я не купил, а нанял на Кариньяно, палаццо Саули, Паллавиччино. Помещение великолепное, вид потрясающий, и я рассчитываю провести здесь, по крайней мере, пятьдесят зим!<sup>1</sup>

Получил письма и телеграммы о втором и третьем представлении «Дона Карлоса». Идет хорошо. Мне пишут о нем, как о подлинном успехе.

Да будет так.

Прощай. Люби меня. Уезжаю. Прощай.

*Дж. Верди.*

## 188. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Пьяченца, 24 марта 1867 г.

Дорогой Леон.

Вот уже восемь дней, как я путешествую по железной дороге из Генуи в С.-Агата и из С.-Агата в Геную. Я не

писал вам раньше отчасти по этой причине, а отчасти потому, что Пеппина, насколько мне известно, послала вам письмо тотчас по приезде в Италию. Сегодня я опять возвращаюсь в С.-Агата и останусь здесь до тех пор, пока не будут размещены все растения и не будет приведен в порядок сад.—Пеппина тем временем в Генуе среди обойщиков, плотников, каменщиков и т. д., и т. д.; в общем, как видите, нет у меня возможности найти хоть минуту покоя.

По правде говоря, я чувствую себя здесь, как в раю, после того как в течение восьми месяцев имел дело с Орера. Больше ничего не знаю о «Доне Карлосе». Не читал никаких газет, кроме вашей, «Entracte» и «Revue Musicale». Сообщите мне, пожалуйста, каков общий характер отзывов журналистов — благоприятный или враждебный — и не бойтесь причинить мне боль. Прочел корреспонденцию о «Доне Карлосе» в миланской «Perseveranza». Бедный Филиппи! Он делает все возможные усилия, чтобы похвалить оперу, но это ему никак не удастся. Слова его статьи полны похвалы, но по существу статья враждебна. Не будем больше говорить о газетах, об опере и о Большом театре Людовика XIV<sup>1</sup>. Бедный «Дон Карлос»! Возможно, что в нем было многое, заслуживавшее успеха!.. Но сделано было все, чтобы его испортить!

Итак, месяца через два вы будете в Италии! Вы так сказали и сдержите обещание. Совершенно необходимо провести несколько дней с приятностью и забыть обо всем том, что произошло в Париже, кроме, конечно, вашей любезности, вашего остроумия и, главным образом, того дружеского внимания, которым вы окружили меня во время моего долгого пребывания во Франции. Да, мой дорогой Леон, я этого не забуду никогда, благодарю и буду благодарить вас постоянно.

Прощайте. Прощайте. Пишите: если мне, то в Буссето; если Пеппине — то посылайте в Геную.

Прощайте. Прощайте. Любите меня. Остаюсь

преданный вам

*Дж. Верди.*

## 189. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Генуя, 1 апреля 1867 г.

Мой дорогой Леон!

... Я в Генуе; завтра буду в С.-Агата; в общем, вот уже пятнадцать или двадцать дней, как я только и делаю, что езжу по железным дорогам.

Честное слово, мы все компания сумасшедших! Спрашивается: было ли необходимо после

### ВОСЬМИ МЕСЯЦЕВ в ОПЕРА

мучить себя ездой по железным дорогам!

В общем, это никогда не кончится и невозможно было бы найти хоть часок, чтобы писать оперы, если бы не существовало репетиций! Я прочел в рикордиевской газете, что пишут о «Доне Карлосе» наиболее значительные французские журналы. В конечном итоге, я вагнерианец почти законченный. Но если бы критики были немного внимательнее, они увидели бы, что те же намерения имеются и в терцете «Эрнани», и в сцене сомнамбулизма в «Макбете», и во множестве других сцен и отрывков...

И вопрос не в том, чтобы узнать, к какой школе принадлежит «Дон Карлос», а в том, чтобы знать—хороша ли музыка или плоха. Вопрос ясен и прост и прежде всего—точен.

Прощайте, мой дорогой Леон. Пеппина ожидает вашего письма. Любите меня и считайте вашим

*Дж. Верди.*

## 190. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 24 мая 1867 г.

... Как я завидую моей жене, что она видела этого великого человека<sup>1</sup>. Но я не знаю, хватит ли у меня смелости, приехав в Милан, представиться ему. Вы хорошо знаете, как глубоко я почитаю этого человека, который, по-моему, написал не только величайшую книгу нашей эпохи<sup>2</sup>, но одну из самых великих книг, созданных человеческим умом.

И это не только книга, это утешение для человечества. Мне было 16 лет, когда я прочел ее в первый раз. С того времени я узнал много других книг, и когда я перечитывал их в зрелом возрасте (это относится и к книгам, пользующимся наибольшей славой), то они производили на меня совсем не такое впечатление, как в молодые годы, а иногда впечатления молодых лет представлялись мне даже заблуждением. Но по отношению к этой книге энтузиазм мой все еще тот же и даже с тех пор, как я лучше узнал людей, он еще увеличился. Это потому, что книга эта правдива, правдива, как сама правда. О, если бы художники могли хоть один раз понять эту правду, тогда не стало бы больше музыкантов будущего и прошлого; или художников пуристов, реалистов, идеалистов; или поэтов классиков и романтиков; но были бы поэты подлинные, художники подлинные и музыканты подлинные.

Посылаю вам мою фотографию для него. Мне пришла в голову мысль прибавить к ней две строки, но у меня на это не хватило смелости и, с другой стороны, это казалось мне возможным только при таких взаимоотношениях, претендовать на которые я не имею права.

Когда увидите его, поблагодарите за портретик, который с его подписью стал для меня самой драгоценной вещью.

Скажите ему, как велика моя любовь и мое уважение к нему; скажите, что я уважаю его и преклоняюсь перед ним, как только можно уважать и преклоняться перед человеком и перед высокой и подлинной славой нашей все еще несчастной родины.

Прощайте, и спасибо за все. Любите меня всегда и верьте в постоянную и искреннюю дружбу

*Дж. Верди.*

## 191. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Генуя, 11 июня 1867 г.

Итак, то, что было в Лондоне, это успех?<sup>1</sup> А если это действительно так, что скажут «эти» из Орéга, увидев, что партитура в Лондоне разучивается в 40 дней,

тогда как для них в Орéга нужно 4 месяца?! Кстати, вы не сообщаете мне ничего нового, говоря, что Коста<sup>2</sup>—выдающийся дирижер и что инструменты военного оркестра лучше инструментов Сакса<sup>3</sup>. Все инструменты лучше инструментов Сакса! Меня даже нисколько не удивляет, что некоторые отрывки были бисированы. Это может показаться странным в Париже, но я представляю себе впечатление, которое может произвести терцет, исполненный тремя артистами, наделенными чувством ритма. О, ритм, это мертвая буква для исполнителей в Орéга. Двух вещей всегда будет недоставать в Орéга: ритма и энтузиазма; многое исполняется хорошо, но жара, увлекающего и захватывающего, не будет никогда, по крайней мере, до тех пор, пока в консерватории не будут лучше обучать пению и не найдут дирижера такого, как Коста или как Мариани.

Но вина также немного и ваша, господа французы, одевающие кандалы на ноги артистов вашим *bon goût... \* comme il faut... \*\** и т. д. Предоставьте искусству полную свободу и постарайтесь смотреть сквозь пальцы на недостатки в произведениях вдохновенных. Если вы ужаснете гениального человека критикой ничтожной и педантичной, он никогда не отдастся вдохновению, и вы отнимете у него естественность и энтузиазм. Но если это вас устраивает и если Орéга нравится терять довольно много сотен тысяч франков, затрачивая еще при этом от 8 до 10 месяцев на постановку оперы, пусть это продолжается и дальше; тогда это устраивает и меня.

Напишите мне еще о последующих представлениях. Я в Генуе, поеду завтра в Сант-Агата и опять буду здесь в воскресенье утром. Поэтому пишите мне сюда. Пеппина все время занята делами с квартирой, и сейчас ее мучит сильная зубная боль. Говорит, что напишет вам позднее.

Пока что прощайте. Напишите мне о выставке. Кланяйтесь семье и друзьям. Остаюсь, как всегда, преданный

Дж. Верди.

\* Хорошим вкусом (фр.).

\*\* Приличием (фр.).

## 192. К ВИНЧЕНЦО ЛУККАРДИ

Буссето, 23 июля 1867 г.

Дорогой Луккарди!  
Нас постигло большое горе!  
Бедный синьор Антонио умер!!<sup>1</sup>

Умер на наших руках, узнавая нас почти до самой последней минуты.

Ты знаешь, кто он был; знаешь, кем был для меня и кем был я — для него. Ты сам можешь понять, как велико мое горе!!

Душа не лежит писать дальше.  
Прощай, прощай.

## 193. К ВИНЧЕНЦО ТОРЕЛЛИ

Генуя, 23 декабря 1867 г.

Благодарю вас за ваш портрет и за портрет вашего Ахилла<sup>1</sup>. Только вы надписали на том и на другом такие слова, которые заставили бы меня покраснеть, если бы солнце и воздух полей не сделали мою кожу дубленой. Во всяком случае выражаю вам благодарность и если не посылаю вам своего портрета, то только потому, что у меня его попросту нет.

Чрезвычайно одобряю отказ Ахилла от денежной поддержки. Если есть в жизни нечто, заслуживающее уважения, так это хлеб, заработанный в поте лица. Ахилл молод — пусть работает. Если здоровье его не является цветущим — пусть работает умеренно, но все же работает. Пусть никому не подражает, особенно великим авторитетам: только в этом случае он (да простят мне это ученые!) может позволить себе постепенно освобождаться от необходимости изучать их; пусть положит себе руку на сердце и прислушается к нему, и, если в нем настоящая завсика художника, сердце подскажет ему все. Пусть не упиивается похвалами и не боится осуждений. Когда критика, даже самая честная, выступит против него... пусть неуклонно идет вперед. Критика делает свое дело: судит и должна судить, основываясь на правилах и формах установленных;

художник должен вглядываться в будущее и предугадывать в хаосе новые миры; и, если он на новом пути увидит далеко впереди огонек, пусть не ужасает его мрак, его окружающий; пусть движется и, если иногда он споткнется и упадет, пусть встанет и опять неуклонно идет вперед. Прекрасно бывает иногда падение главы школы...

Но что это я, черт возьми, так разболтался.. Говорю вещи, которые ваш Ахилл знает лучше меня. Припишите это желанию и надежде видеть его одним из первых среди тех, кто является славой Италии.

Прощайте, прощайте. Всем сердцем желаю счастливого Нового года вам и вашей семье также от имени Пеппины. Прощайте.

Ваш Дж. Верди.

## 194. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 6 марта 1868 г.

Дорогой Арривабене,

человек предполагает, а... располагает. Это факт безусловный: мне никогда не удавалось делать то, что мне хотелось. Посмотри, к примеру—мне хотелось бы быть столяром или каменщиком; нет, синьор, я композитор. Когда я надеюсь на одно, случается обратное; если я опасаюсь беды, приходит удача; если решаю идти пешком, кто-нибудь непременно подвезет меня в экипаже; если я хочу проехаться в коляске, ломается колесо, и я вынужден идти пешком. Представь же себе, что происходит, когда дело идет о том, чтобы пуститься в большое путешествие или даже в маленькую поездку! Вся эта болтовня для того, чтобы сказать тебе нечто, что ты уже знаешь, то есть то, что я не приехал во Флоренцию. Почему? Сам не знаю. Приеду ли я позже? Не решаюсь ответить на это. Правда, что у меня большое желание посмотреть на Флоренцию, украшенную памятником Кавуру в римском одеянии! Ах, эти артисты—прелюбопытная порода животных! Коль скоро они создали себе определенную репутацию, они начинают бояться самих себя и превращают творчески найденное в условность. Дюпре прекрасно знает, что изваять Кавура в римской тоге—это чистое безумие, но это дало ему повод драпировать складки и придумывать позы и т. д.; академики, очевидно, кричали браво... Клака и реклама доделают остальное, а дураки верят. Аминь! Не хочу ничего больше говорить об артистах, боюсь (я в настроении) говорить о них плохо, и если бы, продолжая разговор, я стал бы нападать на арти-

стов-музыкантов, я сказал бы о них плохое наверняка. О, эти еще более безумны, чем все остальные! Это слепцы, играющие в городки. Куда попадет палка, туда и ладно. Они не знают, ни куда идут, ни чего хотят. Вот так новость! Я тоже знаю, что есть музыка будущего, но я в данный момент думаю и буду думать также и в будущем году, что для того, чтобы сделать башмак, нужны кожа и дратва!.. Как тебе нравится это дурацкое сравнение, которым я хочу сказать, что для сочинения музыки необходимо прежде всего иметь в душе музыку?!

Заявляю, что я и сейчас и впредь буду восторженным почитателем музыкантов будущего при одном условии — чтобы они писали музыку... какого бы то ни было жанра, школы и т. д., но музыку!..

Довольно, довольно! Не хочу говорить об этом из страха, чтобы и ко мне не пристала болезнь! Не беспокойся. Мне безусловно может не хватить сил, чтобы достичь того, чего я хочу; но чего я хочу—это я знаю точно. Прощай, прощай. Будь здоров. Знаю, что сейчас тебе хорошо; я этого желал и об этом слышал.

Твой Дж. Верди.

## 195. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Генуя, 12 марта 1868 г.

Дорогой Леон, благодарю вас за известия. Прочел либретто «Гамлета»<sup>1</sup>. Невозможно сделать хуже. Бедный Шекспир! Как тебя препарировали! Можно остановиться только на сцене между Гамлетом и королевой; это хорошо передано, театрально и подходит для переложения на музыку. Остальное... аминь.

Не будем говорить о «Мефистофеле»<sup>2</sup>; вы уже знаете и о его успехе и о скандале на третьем представлении.

В Орéга, сказал мне дю Локль, думают о Маццолани<sup>3</sup> и о «Доне Карлосе». Что вы скажете—спокойно и открыто — о Маццолани? Что говорят о нем «эти» из Орéга — Геварт<sup>4</sup> и Воттро<sup>5</sup>? Удалось ли бы с помощью Маццолани разогреть немного оркестр и убедить Сассе в том, что партия ее лучше, чем она думает? Знаете ли вы, что Штольц<sup>6</sup> исполняет ее как первую партию? Знаете

ли вы, что не только в Болонье<sup>7</sup>, но даже в Риме (где оркестр в высшей степени слабый) получились эффекты, не известные в Париже, и Штольц исполнила свою партию как примадонна?

Вы увидите, что также будет и в Милане. Опера будет поставлена и там примерно через месяц с большими хорошими массами и внушительным оркестром; если бы там же был и Мариани, успех был бы обеспечен. В это же самое время *la grande boutique*<sup>\*8</sup> будет продолжать все ту же рутину до окончания века, лишая нерва и крови все, что является живым и что волнует. Там до сего дня господствуют эффекты оптики и сальто-мортале—дальше пойдет метафизика. Впоследствии, может быть, астрономия.. Все, все, кроме музыки. По крайней мере, той музыки, которая бьет ключом из сердца и вдохновения.

Преданный Дж. Верди.

## 196. К ТИТО РИКОРДИ

Май 1868 г.

Ознакомился наконец с письмами министра Брольо<sup>1</sup> и Россини, в которых они говорят о музыке. Министр Брольо поступил плохо, поведение Россини отнюдь не похвально. Проект министра (ну, если он так несведущ в музыке, как он в этом признается—и это должно быть действительно так,—винить его в этом нельзя<sup>2</sup>) неосуществим и основан на ошибке. Весьма возможно, что никто после Россини не создал «Севильского цирюльника» и что ни у кого не было россиниевской фантазии и мелодического богатства: но отсюда не следует, что музыка пала настолько низко, чтобы заставить министра разразиться такими криками! И я, руководствуясь простым здравым смыслом, отметил, что министр и министр итальянец должен был все взвесить и обсудить, прежде чем вынести великий приговор искусству, по сей день все еще несущему итальянское имя во все страны земного шара. Министр признается в своем невежестве (и, должно быть, так оно и есть); зачем же он тогда берется решать?

\* Большая лавка (фр.).

Конечно, в нашей действительности много недостатков, но если вдуматься и проанализировать, хотя бы в общих чертах, другие эпохи, будет нетрудно найти даже в лучшие для музыки периоды невыносимую условность формы, педантизм в ансамблевых кусках, фальшь в выражении чувств, полное отсутствие страстей, инструментовку скучную, монотонную, без красок, без поэзии и без смысла: и главным образом отсутствие той золотой нити, которая соединяет все части между собой и благодаря которой вместо отдельных кусков, не связанных друг с другом, получается подлинное музыкальное произведение.

В данном случае нечего было кричать о реставрации прежнего. Надо было сказать: ищите еще и идите вперед.

Тебе покажется, что я—музыкант будущего? А почему бы и нет? Да, музыкант будущего сколько угодно, но при одном условии: чтобы при сочинении музыкального произведения на первом месте была бы музыка. Остаюсь твой

*Дж. Верди.*

## 197. К МИНИСТРУ ПРОСВЕЩЕНИЯ ЭМИЛИО БРОЛЬО

Май 1868 г.

Господин Министр,

я получил грамоту о назначении меня командором ордена Корона д'Италия.

Этот орден установлен для награждения тех, кто либо оружием, либо литературой, наукой и искусствами послужил Италии.

В письме к Россини вы, ваше превосходительство, хотя вы и не сведущи в музыке (в чем вы сами изволили признаться и чему я верю), утверждаете, что за сорок лет в Италии не написано ни одной оперы.

Почему же в таком случае мне прислан этот орден? Очевидно, произошла ошибка в адресе, и я отсылаю орден обратно.

Вашего превосходительства  
покорный слуга

*Дж. Верди.*

## 198. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Буссето. 8 мая 1868 г.

Дорогой Леон,

я был бы вправе сердиться; вы до сих пор не написали мне о плохом исполнении «Дона Карлоса» в Бордо, в Брюсселе и в Дармштадте!!! Бедный «Дон Карлос»!! Ах, мы в Италии беремся за дело иначе и, когда работаем с любовью, достигаем исполнения такого одухотворенного и пламенного, какого вы, синьоры из Орэга, даже и во сне не видели.

Прочел вашу статью. Прекрасно, превосходно! Только вы напрасно так горячитесь! Пусть все идет своим чередом. У нас говорят: «Масло всегда всплывает на поверхность».

Что французские композиторы—единственные гениальные люди... возможно: пусть будет так.

Что французские певцы—первые певцы в мире... пусть будет так. Только они должны научиться ставить голос.

Но что в Орэга хорошо исполняется музыка... нет, нет, нет, нет, нет!..

Не говорю вам ничего о Маццолани. Это одно из тех чудес, которые часто происходят в Орэга. Его испортили чрезмерным старанием его усовершенствовать. Oh la grande boutique \*!!!

Рад, что вы теперь совсем поправились.

Пишите. Остаюсь

ваш

*Дж. Верди.*

## 199. К КАМИЛЛУ ДЮ ЛОКЛЮ

Буссето—Сант-Агата, 8 мая 1868 г.

Дорогой дю Локль,

хотя я писал вам всего лишь три или четыре дня тому назад, посылаю это письмо вдогонку для того, чтобы вы,

\* О, большая лавка!!! (фр.)

если возможно, удовлетворили мое любопытство. Я видел, что объявлен «Сид»<sup>1</sup>, написанный вами вместе с Сарду. Правда ли это? Я сейчас объясню, почему задаю вам этот, быть может, нескромный вопрос. В прошлом году, когда я еще был в Париже, ко мне обратились из Петербурга, предлагая написать оперу, и мне намекнули на «Сиду» как на желательный сюжет с ролью для Грациани<sup>2</sup>. Так как меня тогда все еще тошнило после «Дона Карлоса», я сразу же ответил отказом. В этом году они снова обратились ко мне с тем же предложением. Я еще не дал согласия, и у меня очень мало желания соглашаться. И даже остаток этого желания бесследно испарился бы, если бы оказалось, что вы действительно пишете «Сиду»; меня бы очень устроил подходящий предлог для отказа.

Возвращаясь мысленно к Маццолани, я нахожу очень странным, что сегодня его считают невозможным, тогда как шесть месяцев тому назад все надеялись на него и верили в успех. Это одна из тех удивительных вещей, которые случаются только в Орéга. Не откажите в любезности объяснить мне это. Или ему действительно вреден парижский климат — что трудно допустить, так как Маццолани здоров и выносив — или вы его утомили плохо организованными занятиями (это вероятнее всего). Прощайте, напишите мне о «Сиде».

Остаюсь всегда преданный вам

*Дж. Верди.*

## 200. К АНДЖЕЛО МАРИАНИ

Сант-Агата, 15 мая 1868 г.

Дорогой Мариани, наш Кортичелли<sup>1</sup> дал мне «Movimento» за 13-е число, в котором я читаю, что мне следовало бы отказаться от ордена Корона д'Италия<sup>2</sup>. Это как раз то, что я несколько дней тому назад сделал, едва только получил грамоту. Но сейчас, не откладывая этого в долгий ящик, уполномочиваю тебя заявить, что с грамотой или без оной я не принимаю ордена командора Короны д'Италия. Что же касается письма-проекта музыкальных реформ, во главе которых не отказался стать Россини, то я со сво-

ей стороны не имею и, вероятно, никогда не буду иметь ничего, что сказать по этому поводу.

Нахожу только красивым и поучительным то, что итальянский министр мог бросить столь тяжкое обвинение искусству, с честью пронесшему итальянское имя через все страны света.

Тороплюсь, прощай, прощай. Преданный

Дж. Верди.

## 201. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 7 июня 1868 г.

Дражайшая Кларица.

Вы правы, по крайней мере двадцать раз, жалуясь на то, что я—и даже мы оба—так долго вам не писали. Между тем вы вчера, должно быть, получили письмо Пеппины; что же касается меня, то я (прошу понимать меня буквально) пытался три или четыре раза написать вам, ища какие-нибудь слова, какие-нибудь фразы, немного возвышенные и способные поднять меня до уровня ваших писем, но ничего, ничего не выходит! Вижу ясно, что придется мне удовлетвориться тем, что я напишу, как всегда, четыре слова, как попало, надеясь на снисхождение моих друзей и даже моих врагов. Да, но имеются ли у меня враги? Возможно ли! И подумать только, что я этим так мало огорчаюсь, будь они даже министрами или министершами. *Cherchez, cherchez—et vous trouverez toujours la femme...\** Значит, это правда, что синьора министерша не простила мне после двадцати с лишним лет того, что я никогда не мог восхищаться ни ее голосом, ни ее пением!..<sup>1</sup>

Но я исписал почти две страницы невесть чем, еще не сказав вам, что радость моя при свидании с вами после стольких лет была столь же велика, сколь велико было мое огорчение в минуту вашего отъезда<sup>2</sup>. Мы с Пеппиной постоянно возвращаемся мыслями к благословенным восьми дням, доставившим нам такую отраду, и были рады узнать, что эти дни прошли не слишком скучно и для вас. До конца месяца я буду в Милане. Сестра Пеппины скоро будет здесь, но она желает побыть сначала немно-

\* Ищите, ищите, и вы всегда найдете женщину (фр.).

го в Сант-Агата. Бедная девушка!<sup>3</sup> Засвидетельствуйте мое почтение Висконти Веноста<sup>4</sup>. Как я завидую тому, что он вернул орден без шума! Вы знаете, что если бы дело касалось только меня, я не сказал бы и не написал ни одного слова. Но вместе со мной было оскорблено искусство в целом и те Двое<sup>5</sup>, которых нет и которые не могут защищаться...

## 202. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 7 июля 1868 г.

... Что я мог бы сказать вам о Манцони? Как объяснить вам нежнейшее, непередаваемое, новое ощущение, овладевшее мною в присутствии этого святого, как вы его называете? Я встал бы перед ним на колени, если бы можно было поклоняться людям. Говорят, что этого делать нельзя, и пусть будет так: хотя у нас воздвигнуты алтари многим, не только не наделенным талантом и добродетелями Манцони, а бывшим попросту отменными мошенниками.

Когда вы его увидите, поцелуйте ему руку и засвидетельствуйте ему мое глубочайшее почтение.

## 203. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Буссето—Сант-Агата, 9 июля 1868 г.

Дорогой Леон.

Я уже думал, что вы меня совершенно забыли, когда вчера получил вашу книгу «*Mes souvenirs*»<sup>\*</sup>; собираюсь прочесть ее с величайшим удовольствием и уверен, что найду ее более чем превосходной и полной остроумия. Очень, очень благодарю вас.

На прошлой неделе я был в Милане. Двадцать лет я не видел этого города, и он совершенно преобразился. Новая галерея<sup>1</sup>, действительно, прекрасная вещь. Под-

<sup>\*</sup> «Мои воспоминания» (фр.).

линно художественная и монументальная. Чувство величественного в соединении с прекрасным все еще присуще нам. Я посетил в Милане нашего Великого поэта, являющегося одновременно и Великим гражданином и святым человеком! Решительно—в наших великих людях есть нечто неувлимо естественное, чего не найдешь в великих людях других стран. Теперь я здесь и не знаю, что буду делать до начала зимы. А вы все еще за городом? Напишите о себе; не говорите мне о музыке и представьте себе, что я не композитор, а вы не издатель. Говорите со мной, как друг говорит с другом.

Если это вас не слишком затруднит, будьте любезны пойти к Перагалло<sup>2</sup>—пусть он даст вам отчет о моем активе за весь июнь; этот отчет я попрошу тотчас же прислать мне сюда.

Я напишу вам позже относительно получения и пересылки мне денег. Прощайте, мой дорогой Леон. Пеппина кланяется вам и всей вашей семье; я делаю то же самое и остаюсь

Ваш

Дж. Верди.

## 204. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Генуя, 29 июля 1868 г.

Дорогая Кларина.

Прежде чем уехать, отвечаю на ваше последнее письмо, не претендуя следовать за полетом вашей мысли и разделить с вами ваши восторги, особенно при этой противной жаре — утомляющей, расслабляющей, истощающей, лишаящей дыхания. Напишу вам *terre à terre*\* несколько строк, не менее нелепых и глупых, чем эта жара, в которой мы плаваем: 23 градуса—все время 23 градуса! Не забудьте при этом, что дом мой стоит особняком на Кариньянском холме, на самом ветру, с окнами, открытыми на море; и время сейчас 5 часов утра: ничто не помогает. Неумолимо—23 градуса!!!

Несмотря на это, я отправился послушать «Мужей» и «Дуэль»<sup>1</sup>. Я, не считающий, подобно Зевсу Олимпий-

\* Прозаично, буднично (фр.).

скому из Пасси<sup>2</sup>, что в искусстве должно искать только наслаждения, нашел эти два произведения отличными. В первом—контуры очерчены, может быть, несколько слабо, краски немного бледны, характеры, наконец, несколько неопределенны и вялы, но завязка правильна и направленность хороша. Если имеются недостатки в подробностях и в развязке, следует простить их.

В «Дузали»—рука художника гораздо более определена: обрисовывает крепко, точно резцом и, может быть, даже иногда переходит границы. Действие живо и полно величайшего интереса. Должен, однако, сказать, что не совсем ясно понимаю направленность драмы. Что все это значит? Что хотел сказать автор? Впрочем, если я этого не понял, вина, конечно, целиком моя. Однако я все же задаю себе вопрос: почему же это я не понял?

Кажется мне, что обе эти драмы были премированы правительством. Жалею об этом: они не заслужили этой награды. Прежде всего, художник не должен ничего получать от правительства, как будто бы не имеющего иной цели, как только уничтожать искусства. Впрочем, лучше ни от одного правительства не получать ничего, кроме, пожалуй, нескольких сантиметров ленты, не стоящей того, чтобы от нее отказываться, за исключением, конечно, тех случаев, когда очень веская причина заставляет поступить именно таким образом.

## 205. К КАМИЛЛУ ДЮ ЛОКЛЮ

Сант-Агата. 12 ноября 1868 г.

Дорстой дю Локль.

Я не ответил вам сразу — за что прошу меня извинить — потому, что я захотел сначала прочесть все драмы, которые вы мне прислали: но, увы! я не нашел среди них ни одной для себя. Даже самые лучшие слишком тяжело-весны и написаны с расчетом на эффект, а я бы не хотел сейчас заниматься таким жанром. Единственной подходящей вещью была бы «Адриенна Лекуврёр»<sup>1</sup>. Там, действительно, много прекрасных ролей, но по-настоящему интересна только одна—роль Адриенны. Повтому забудем

те об этом. Будет ли это злоупотреблением вашей любезностью, если я попрошу вас прислать мне другие драмы? Причина вам столько хлопот, я очень надеюсь на вашу доброту...

Итак, наберитесь терпения, мой дорогой дю Локль, ищите, спрашивайте и пришлите мне еще посылку. Помните только, что мне нечего делать с такими драмами, как «Нэльская башня»<sup>2</sup> или «Аббатство де Кастро»<sup>3</sup>. Я хотел бы получить произведения более простые и более понятные нам. Я говорю «понятные нам» в том смысле, что многое из того, что происходит в «Нэльской башне» или в «Аббатстве», кажется мне неправдоподобным.

Мы останемся здесь весь месяц, а может быть, и дольше. Сообщайте мне новости о столице и о том, что делается в *la Grande Boutique* \*. Кланяйтесь от меня вашей Мари<sup>4</sup> и — до рождества.

Дж. Верди.

## 206. К ТИТО РИКОРДИ

Сант-Агата, 17 ноября 1868 г.

Дражайший Рикорди.

Желая почтить память Россини<sup>1</sup>, я предложил бы наиболее уважаемым итальянским композиторам (во главе с Меркаданте, хотя бы на несколько тактов) объединиться с целью написать траурную мессу, которую исполнили бы в годовщину смерти Россини. Я бы хотел, чтобы не одни композиторы, но и все артисты-исполнители не только пожелали участвовать в исполнении мессы, но внесли бы и свою денежную лепту для оплаты необходимых в этом деле расходов.

Я не хотел бы, чтобы рука иностранца или же рука, чуждая искусству, — как бы могущественна она ни была — оказала нам помощь. Если бы это имело место, я бы тотчас отказался участвовать в сочинении мессы. Эту мессу нужно было бы исполнить в С.-Петроньо<sup>2</sup> в городе Болонье, подлинной музыкальной родине Россини. Эта месса не должна была бы стать предметом любопытства или

\* Большой лавкс (фр.).

спекуляции; тотчас по исполнении на нее были бы наложены печати и она была бы сдана в архив Болонского музыкального лицея с тем, чтобы никто и никогда не мог бы получить ее оттуда. Может быть, можно было бы сделать исключение для годовщины смерти Россини, если бы потомки захотели почтить его память.

Если бы я был в милости у Св. отца<sup>3</sup>, я попросил бы его — хотя бы на этот раз — разрешить женщинам принять участие в исполнении музыки; но, так как я у него не в фаворе, придется найти лицо, более меня способное достичь этой цели.

Будет хорошо создать комиссию из людей толковых для того, чтобы наладить проведение этого исполнения, и прежде всего для того, чтобы выбрать композиторов, распределить между ними части мессы и упорядочить общую форму всей этой работы.

Это сочинение (как бы ни были хороши отдельные его части) будет, конечно, лишено музыкального единства: но, если оно будет несовершенно с этой стороны, оно тем не менее должно будет показать наше преклонение перед человеком, смерть которого оплакивает сейчас весь мир.

Прощай. Остаюсь преданный

*Дж. Верди.*

## 207. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 20 ноября 1868 г.

...В мире угасло великое имя! Это было самое популярное имя нашей эпохи, известность самая широкая, — и это была слава Италии! Когда другого — еще живущего — не будет, что нам останется? Наши министры и подвиги Лиссы<sup>1</sup> и Кустоццы<sup>2</sup>.

Из уважения к истине надо все же сказать, что очень похвально в нашем министре намерение испросить у Парламента средства на похороны Россини и на то, чтобы поставить ему памятник в Санта-Кроче<sup>3</sup>. Думаю, однако, что праха Россини не получить, если это будет зависеть от мадам Россини. Французы вообще не любят итальянцев, но мадам Россини одна ненавидит нас так, как все

французы вместе взятые. Во всяком случае начинание правительства благородно и прекрасно... Но, когда я вспоминаю, что это же самое правительство отказывается от консерваторий, отнимает дотацию у театров, облагает налогом сборы и договоры, лишая этим самым возможности заниматься искусством, представителем которого был Россини, тогда все эти почести кажутся мне насмешкой, притворством, ханжеством и даже еще хуже! Хороши, хороши эти наши хозяева!!

## 208. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Сант-Агата, 2 декабря 1868 г.

Дорогой Леон Эскюдье.

Если после стольких лет, в течение которых вы сообщали мне о себе и давали мне информации об интересных парижских событиях (особенно о событиях, касающихся искусства), вы решили прекратить эту, быть может, надоевшую вам переписку, или если вы захотели порвать наши деловые взаимоотношения, — сделать это было вполне в ваших возможностях. Но то, что вы вздумали осуществить это в тот момент, когда из жизни ушел Россини, меня в наивысшей степени удивило и огорчило. В то время как все говорили и писали об этой смерти до полного пресыщения, вы не нашли листка бумаги, чтобы написать мне: «Россини умер!»... Нет; я не могу поверить, чтобы вы поступили так без всяких оснований, ибо я не допускаю мысли, что вы в данном случае придрались к какому-нибудь несчастному нарушению правил этикета. Однако, если бы подобный случай имел место, скажите об этом открыто и откровенно. Ваш ответ подскажет мне мое дальнейшее поведение.

Пока прощайте. Остаюсь преданный

*Дж. Верди.*

## 209. К КАМИЛЛУ ДЮ ЛОКЛЮ

Сант-Агата, 2 декабря 1868 г.

Дорогой дю Локль.

Сколько извинений я должен вам принести и сколько благодарностей! Краска заливает мне лицо при мысли о тех многочисленных письмах, которые вы мне написали и на которые я до сих пор еще не ответил. Стыд! Стыд! Стыд!

. . . . .

Благодарю вас за то, что все вы пишете о Россини. Хотя я и не был связан с ним очень тесной дружбой, я оплакиваю вместе со всеми потерю этого великого артиста. Я прочел все речи, которые были произнесены на его могиле. Речь Перрена—самая лучшая. Речь Тома—худшая: он судит неверно и с точки зрения слишком узкой. Границы искусства гораздо шире, более того, оно вовсе не имеет границ. Песенка может быть произведением искусства в той же мере, что и большой оперный финал, если в песенке есть подлинное вдохновение.

Я больше, чем когда бы то ни было, в затруднительном положении из-за сюжета для Петербурга.

Не забывайте меня и помогите мне, если сможете. Итак, я жду еще одной обещанной посылки с драматическими произведениями.

Тысячи приветствий от нас вашей Мари и... до встречи на рождестве.

*Дж. Верди.*

P. S. Мы еще останемся здесь до 10-го.

..

## 210. К ТИТО РИКОРДИ

Милан, 15 декабря 1868 г.

Дорогой Тито Рикорди.

Я сам приеду в Милан проводить те репетиции «Силы судьбы»<sup>1</sup>, которые найду нужными, изменив последний финал и другие отрывки в разных местах оперы.

Не хочу иметь никаких дел с дирекцией Ла-Скала, не хочу, чтобы мое имя значилось на афише, и не останусь на первое представление, которое не сможет состояться без моего разрешения.

Не требую, чтобы был приглашен Тиберини<sup>2</sup>, которого не знаю, но если Монджини<sup>3</sup> выступит неудачно или не понравится в Милане, эти мои обязательства будут считаться аннулированными.

Тебе останутся в собственность все новые куски музыки при условии, что ты предоставишь копию их дирекции театра в Петербурге в случае, если дирекция эту копию потребует.

В возмещение всего ты мне уступишь:

1-е — авторские права, как это полагается по существующему закону и как это было сделано для «Дона Карлоса».

2-е — уплатишь мне пятнадцать тысяч лир.

Если эти условия тебе подходят — хорошо, если нет — без церемоний напиши мне одно слово, и все будет кончено.

Пока прощай.

Преданный Дж. Верди.

1 8 6 9

## 211. К ЛЕОНУ ЭСКИЮДЬЕ

Милан, воскресенье, 5 [февраля 1869 г.].

Дорогой Леон.

Я здесь вот уже восемь дней и каждый день соби-  
рался написать вам, но в первые дни репетиций всегда очень  
много работы, и я никак не мог собраться это сделать.  
Не сумею вам сказать, когда пойдет на сцене «Сила судь-  
бы»: репетиции мы делаем короткие, так как артисты  
должны на этой неделе петь каждый вечер либо «Дона  
Карлоса», либо «Гугенотов». Поймите хорошенько — ка-  
ждый вечер! Можно лопнуть, если петь все время опе-  
ры подобного размера и по утрам репетировать. Таффо-  
ли, которого я видел здесь, сказал мне, что вы приедете  
в Милан. Считаю своим долгом предупредить вас, что  
завтра возвращаюсь в Геную, где останусь всю карна-  
вальную неделю: вернусь сюда, чтобы провести репети-  
ции оркестровые, и после генеральных вернусь обратно в  
Геную. Это все между нами — к вашему сведению. Пока  
что надеюсь увидеть вас здесь или в Генуе, где вы мне  
расскажете о делах большой и маленькой Boutique\*.

Любите меня всегда: очень спешу.

Ваш

Дж. Верди.

---

\* Лавки (фр.).

## 212. К ДЖУЗЕППЕ ПИРОЛИ

Генуя, 1 марта 1869 г.

Сенатору Пироли.

Вернулся вчера из Милана в полночь. «Сила судьбы» — вы это уже знаете—прошла с успехом. Исполнение отличное. Штольц и Тиберини великолепны; остальные хороши. Оркестр и хоры божественны. Сколько огня, сколько энтузиазма в этих массах! Жаль, жаль, что правительство так безжалостно отказывается от этого искусства и от этого театра, в котором еще так много прекрасного. Вы скажете: почему же театр не может существовать без помощи правительства? Увы, это невозможно. Театр Ла-Скала никогда не посещался так усердно, как в этом году; однако, несмотря на это, если импресарио не удастся дать 15 представлений «Силы судьбы» с ежевечерним сбором, превышающим 5 000 лир, антреприза погибла. Я думаю, что невозможно достичь такой цифры сбора, и тогда импресарио придется закрыть театр, обанкротившись до окончания сезона.

Жаль, жаль.

## 213. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 1 марта 1869 г.

Дорогой Арривабене.

Я вернулся сюда из Милана вчера в полночь полумертвый от усталости.

Мне нужно спать пятнадцать дней подряд, чтобы прийти в себя. В данный момент ты уже знаешь о «Силе судьбы»; исполнение было хорошим, и был успех. Штольц и Тиберини великолепны. Остальные хороши. Массы — хоры и оркестр—исполнили все с точностью и огнем неописуемыми. Хорошо, очень хорошо. Я имел известия также и о втором представлении: тоже хорошо, если не лучше. Новыми кусками являются увертюра, чудесно исполненная оркестром, маленький хор патруля и терцет, которым заканчивается опера.

Позволь мне наскоро пожать тебе руку и идти спать.

Дж. Верди.

## 214. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Генуя, 2 марта 1869 г.

Дорогой Леон.

Вчера в полночь, вернувшись из Милана, я нашел вашу телеграмму, и ничто не могло быть мне приятнее. Примите благодарность за эту вашу любезность. Итак, вы знаете все, что произошло в Милане. Сегодня утром я получил известия о втором представлении, которое прошло еще лучше, чем первое. Это хорошо. Исполнение великолепное. Штольц и Тиберини — верх совершенства. Остальные — хороши. Ах, если бы вы при этом присутствовали, вы бы увидели и услышали, как должны исполнять массы. Сколько огня! Какой энтузиазм! Ей-богу, вы, может быть, сможете исполнить более аккуратно, но вам никогда не удастся достичь эффектов, возможных с нашими хорами и оркестрами, когда ими хорошо управляют.

Итак, вы приедете сюда? Я могу серьезно на это надеяться? Пишите мне, так как я сейчас никуда отсюда не двинусь.

Тороплюсь, прощайте, прощайте.

*Дж. Верди.*

## 215. К ФИЛИППО ФИЛИППИ

Генуя, 4 марта 1869 г.

Дорогой синьор Филиппи.

Я не могу да и не имею никаких оснований обижаться на вашу статью в «Perseveranza», посвященную «Силе судьбы».

Если вы, среди многих похвал, сочли нужным выразить мне и порицание, вы были всецело вправе сделать это, и вы поступили хорошо. Кстати, вы, конечно, знаете, что я никогда не жалуюсь на отзывы враждебные, так же, как не благодарю (и в этом я, вероятно, неправ) за отзывы благоприятные. Люблю свою независимость во всем и всячески уважаю ее в других. Именно поэтому я вам в высшей степени благодарен за сдержанность, прояв-

ленную вами во время моего пребывания в Милане. Так как неминуемо предстояло писать статью о моей опере, хорошо, что вы оберегали себя от влияния, которое могли оказать на вас как рукопожатие, так и визит, нанесенный вами или вам. Кстати, об этой вашей статье: поскольку вы меня об этом спрашиваете, я должен сказать, что она не была мне неприятна, да этого и не могло быть.

Не знаю ничего о том, что произошло между вами и Рикорди, но могло случиться, что Джулио, предпочитающий, если не ошибаюсь, многим другим кускам музыки *cantabile* Элеоноры, был немного расстроен обвинением в подражании Шуберту<sup>1</sup>. Если это действительно имеет место, я удивлен не менее Джулио, ибо в моем глубоком музыкальном невежестве не сумею сказать, сколько лет прошло с тех пор, как я слышал «Ave» Шуберта<sup>2</sup>, которому мне, вследствие этого, было бы очень трудно подражать. Не думайте, что я шучу, говоря о своем глубоком музыкальном невежестве. Нет, это чистая правда. В моем доме почти нет нот, и я никогда не ходил ни в музыкальную библиотеку, ни к издателям, чтобы ознакомиться с музыкальными произведениями. Я узнал некоторые лучшие произведения современности, не изучая их, а услышав их в театре: всем этим я преследую цель, которая вам, вероятно, ясна. Итак, повторяю, что я среди всех композиторов прошлого и настоящего наименее ученый. Договоримся, однако, точно, чтобы не получилось недоразумения: я говорю «ученость», а не «знание» музыки. Что касается этой стороны, то я бы солгал, если бы сказал, что в молодости своей не прошел долгой и строгой учебы. Именно из-за этого и получилось, что у меня рука достаточно сильная, чтобы справляться с нотой так, как я желаю, и достаточно уверенная, чтобы в большинстве случаев добиваться тех эффектов, которые я задумал; и если я пишу что-нибудь не по правилам, то это происходит потому, что точное правило не дает мне того, чего я хочу, и потому, что я не считаю безусловно хорошими все правила, принятые по сей день. Трактаты по контрапункту нуждаются в реформе. Сколько слов! И что еще хуже, сколько лишних!

Прошу извинить меня за них и принять мои искренние приветствия.

Дж. Верди.

## 216. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Сант-Агата, 18 апреля 1869 г.

Не обольщайтесь, ожидая прочесть письмо из одних приветствий. Речь идет о добром деле. Готовы ли вы помочь мне? III.. Да? III... Слушайте.

Решено издать альбом в помощь несчастному Пиаве<sup>1</sup>.

Шесть романсов, но все подписанные известными именами. Надеюсь получить один от Обера<sup>2</sup>, один от Тома<sup>3</sup>, один от Риччи<sup>4</sup> и хотел бы получить один от Меркаданте. Я написал бы пятый, и мы легко нашли бы шестой. Жена Пиаве писала Меркаданте много раз и думает, что письма ее никогда не были переданы. Доброе дело, которое надлежит вам совершить, будет заключаться в том, чтобы душой и телом, т. е. собственной персоной, направиться к Меркаданте, передать ему прилагаемый мною список и письмо от жены Пиаве, которая просит написать романс. Письмо вы сможете сами прочесть Меркаданте<sup>5</sup> и, таким образом, он сможет дать вам ответ.

Хорошо? Или я прошу у вас слишком многого?

Это ведь доброе дело, за которое вам отпустится невесть сколько грешков, имеющихся у вас на совести!

Не говорю с вами о музыке, ибо у меня от нее было такое расстройство желудка, от которого не скоро оправлюсь. Вот уже больше двух месяцев, как со мной говорят и пишут мне только об одной «Силе судьбы». Уфф!!!

Любите меня всегда: очень тороплюсь и говорю вам прощайте, прощайте.

*Дж. Верди.*

## 217. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Сант-Агата, 18 апреля 1869 г.

Дорогой Леон.

Смелей, мой дорогой Леон, положите руку на сердце и сделайте доброе дело. Прилагаемое письмо написано женой Пиаве, которая просит маэстро Риччи написать романс для того альбома Пиаве, о котором я говорил вам в прошлый раз. Доброе дело заключается в том, чтобы вы советовали,

просили, умоляли, заклинали, заставили Риччи написать этот романс. Вы, должно быть, имеете на него сильное влияние, отчего я и надеюсь, что вместе с Обером и Тома у нас будут и Риччи и Меркаданте; я буду пятым, и мы легко найдем шестого. Надеюсь, что вы переговорили с Обером и Тома, как вы мне обещали; в дю Локле я уверен и с этой стороны не опасаясь ничего.

Мы, наконец, в Сант-Агата среди полей в полной тишине, там, где больше не слышно разговоров о музыке. Уф!.. В течение двух месяцев со мной не говорили ни о чем другом. Я больше не мог: теперь кончено, и я этому очень рад. Но с вами дело обстоит не так, ибо в большой столице, между большой и маленькой Boutique, вы не сможете этого избежать, и я вам поистине не завидую. Однако, будь это среди музыки или среди полей, пребывайте в добром здоровье и в хорошем расположении духа — таким, каким я видел вас в Генуе — этого достаточно.

Напоминаю вам еще раз о романсе для Пнаве. Кланяйтесь всей вашей семье; обнимаю вас, всем сердцем остаюсь

ваш

*Дж. Верди.*

## 218. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Сант-Агата, 21 мая 1869 г.

Извините, что я так поздно посылаю вам письмо, которое должен был написать гораздо раньше. Хотите знать мое мнение? Ни «Дон Карлос», ни «Сила» не годятся для вашей труппы. Если хочешь, чтобы все удалось хорошо, надо прежде всего выбрать оперу и затем найти подходящую труппу. И эти условия должны быть соблюдены в особенности в тех случаях, когда дело идет об операх определенного рода. Вы знаете, что существуют оперы с намерениями (пусть это будут даже плохие намерения) и оперы с дуэтами, каватинами и т. д., и т. д., для которых могут годиться некоторые ваши знаменитости, поскольку они вам нравятся; про себя же скажу — избави меня бог от того, чтобы иметь с ними дело, особенно в «Силе судьбы».

...Что касается ваших хоров, то они немногочисленны и также не подходят для упомянутых опер. В вашем оркестре имеются отличные музыканты, но отдельных людей мало для того, чтобы выявить те намерения, о которых я говорил выше. Для этого нужен Дирижер: вы нашли его? А остальное? а постановка!!! У вас в Сан-Карло много хорошего, отличного и пусть даже самого прекрасного на свете, но для этих опер требуется нечто иное. Требуется ансамбль, требуется целое. Именно это и составляет оперное представление, это—а не чисто музыкальное исполнение каватин, дуэтов, финалов и т. д., и т. д.

Если позволите, я скажу вам, что ваш театр нуждается в реформе. Провести ее легко, надо только суметь это сделать. Все это останется между нами, но я был обязан высказать вам мою точку зрения, чтобы обосновать свой отказ.

Неприятно во всем этом деле то, что из-за этих опер я лишюсь удовольствия приехать повидаться — как я намеревался—с неаполитанскими друзьями. Но не все потеряно, ибо вас, по крайней мере, я увижу в С.-Агата.

Рассчитываю на это и жду вас. Пеппина вам кланяется; я вас обнимаю и остаюсь всегда ваш

*Дж. Верди.*

Р. С. Жду в самое ближайшее время романс Мерканданте для Пиаве.

## 219. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Генуя, 29 июля 1869 г.

Наконец-то мы здесь! Только со вчерашнего вечера. Я нашел здесь ваше дражайшее послание со вложенным внутрь письмом для каноника, которое я уже отправил.

Конечно, было бы лучше, если бы происшествия на озере совсем не случилось, но опасности не было никакой. Нельзя себе представить, чтобы я, коснувшись дна, не стал на ноги; а раз я стал на ноги, даже с водой по самое горло,—все было спасено. Пеппина вспоминает об этом часто, и неприятное впечатление от этого у нее осталось.

Я завидую—и беспредельно—тому, что у вас с визионом был Манцони. Завидую также этому писаке Петрелле<sup>2</sup>, получившему от него письмо. А я, идиот, никогда не имел смелости написать Святому Человеку, чтобы не ставить его перед необходимостью ответить мне. Но подождите, я поправлю свою ошибку, и у меня тоже будет его автограф.

Стоит жара дьявольская! Я устал, мне нечем дышать, и я не знаю, хватит ли мне дыхания, чтобы двигаться дальше, так как у нас большие планы. Хотим совершить небольшое путешествие по той части Германии, которую мы не знаем.

## 220. К АНТОНИО ГАЛЛО

Генуя, 17 августа 1869 г.

Благодарю тебя за первое письмо и за второе со вложенным в него письмом... Он совсем, совсем сошел с ума. Сольные куски и дуэты между Колини, Штольд, Фраскини бросились ему в голову и доведут его до больницы. О разнообразных и обширных картинах, заполняющих собою половину оперы и составляющих подлинную музыкальную драму, он, по примеру публики, не говорит совсем. Это нечто любопытное и вместе с тем обескураживающее! В то время как все кричат о реформах, о прогрессе вообще, публика аплодирует, а исполнители умеют показать только арии, романсы, канцонетты! Знаю, что теперь аплодируют и сценам действия, но только как отражению, как раме от картины. Произошло перемещение. Рама стала картиной!!! В конце концов, несмотря на слышанные мною похвалы, которые вы все расточали этому исполнению, я думаю и даже убежден, что сольные музыкальные куски были переданы чудесно, но что сама опера—пойми хорошенько—опера, то есть сценически-музыкальная драма, была исполнена весьма несовершенно. Что скажешь на это, сюр\* Тони?

Пока что, доброго здоровья всем. Что касается меня лично, то мне все равно, но об искусстве будущего поду-

\* Синьор (венецианский диалект).

мать надо. Нельзя идти вперед таким образом. Или композиторы должны идти назад, или все остальные должны двигаться вперед.

Прощай.

## 221. К АНДЖЕЛО МАРИАНИ

Генуя, 19 августа 1869 г.

Предавайся спокойно мирному сну: я уже ответил, что не могу приехать в Пезаро<sup>1</sup>.

Возвращаюсь к твоему вчерашнему письму, потому что для меня в нем неясны две фразы: «Что будет делать миланская комиссия?» И несколько дальше: «если я могу быть тебе полезным—приказывай».

Не хочешь ли ты сказать, что мы должны просить тебя, дабы заполучить хор, которым ты располагаешь в Пезаро? Прежде всего ты должен был бы уже и раньше понять, что моего Я не существует и что сейчас я только перо для того, чтобы как-нибудь написать четыре ноты, и рука, чтобы внести свою лепту для осуществления исполнения, которое явится национальным событием.

Затем я скажу, что никто в этом случае не должен был бы ни просить, ни быть упрощаемым, потому что дело идет о долге, который для всех артистов обязателен и который все артисты должны были бы выполнить. Я так и не мог узнать, удостоился ли проект мессы памяти Россини твоего одобрения. Когда действуют не из-за частной выгоды, а в интересах искусства и ради славы и чести родной страны, доброе дело не нуждается ни в чем одобрения. Тем хуже для того, кто дела этого не признает. Человек, великий артист, знаменующий собой целую эпоху, умирает: кто-нибудь — кто бы он ни был—приглашает артистов, его современников, почтить память этого Человека, почтя в его лице родное искусство; специально к этому случаю пишется музыка; она исполняется в самом значительном храме того города, который был музыкальной родиной умершего, и, дабы это сочинение не стало пищей для жалкого тщеславия и отвратительной наживы, оно после торжественной церемонии сдается в архив знаменитого Лицея.

История музыки должна будет когда-нибудь обязатель-

но отметить, что «в такой-то эпохе на смерть знаменитого Человека все итальянское искусство объединилось для исполнения в С.-Петронии в Болонье специально сочиненной многими композиторами траурной мессы, рукопись которой хранится под печатью в Болонском лицее».

Это становится историческим фактом, а не музыкальной забавой. Что за важность в таком случае, если сочинение это лишено единства, если работа того или иного композитора хуже или лучше? Что за важность, если не будет удовлетворено тщеславие того или иного композитора или спесь того или иного исполнителя? В данном случае дело идет не об индивидуальностях; достаточно того, чтобы в назначенный день торжество состоялось, чтобы исторический факт—пойми хорошенько—исторический факт существовал.

Поняв это, мы обязаны все до одного положить наши силы на то, чтобы добиться цели, не претендуя ни на уговоры «до», ни на похвалы и благодарность «после».

Если это торжество будет иметь место, мы несомненно сделаем дело доброе, художественное, патриотическое. Если же нет—мы лишний раз докажем, что мы действуем только тогда, когда затронуты наши личные интересы и наше тщеславие; когда нам бессовестно кадят и льстят в статьях и биографиях; когда наши имена выкрикиваются в театрах и вытаскиваются на улицы, как это подобает ярмарочным комедиантам. Но, когда наша личность должна остаться в тени, и на первый план должны выступить идея и дело благородное и бескорыстное, тогда мы исчезаем под плащом нашего эгоистического равнодушия, являющегося бичом и гибелью для нашей родины.

Извини за ненужную болтовню.

Остаюсь твой

*Дж. Верди.*

## 222. К КАМИЛЛУ ДЮ ЛОКЛЮ

Сант-Агата, 6 октября 1869 г.

Дорогой дю Локль.

Я получил «Родину»<sup>1</sup>, которую прочел залпом. Прекрасная драма, обширная, могучая и главное — сценичная.

Жаль, что женская роль должна естественно вызывать отвращение. В драме среди прочих имеется ситуация, которую я нахожу исключительно новой: это когда заговорщики убивают и зарывают в снег испанский патруль. Великолепно и ново. Благодарю, тысячу раз благодарю, мой дорогой дю Локль, за то, что вы не забыли прислать мне эту прекрасную драму, доставившую мне наслаждение и заставившую меня еще больше восхищаться острым умом и проницательностью Сарду...

## 223. К СИНДИКУ ГОРОДА БУССЕТО

Сант-Агата, 10 октября 1869 г.

Многоуважаемый синьор синдик.

Желая употребить на общественную пользу пенсию в шестьсот лир в год, принадлежащую мне по королевскому декрету от 23 июня 1869 года, как кавалеру савойского ордена За гражданские заслуги, я (оставив за собой право принять в свое время то решение по этому вопросу, которое, на основании опыта, найду лучшим) решил пока определить названную сумму в шестьсот лир на две премии по триста лир каждая для выплаты их в текущем 1869/70 учебном году:

первую — тому бедному юноше, который, подчиняясь существующим школьным правилам, сумеет дать на экзамене последнего года гимназического курса наилучшие доказательства своих способностей и прилежания; вторую — той бедной девушке, которая таким же образом выдержит экзамен последнего года в женской школе в Буссето.

Вышеуказанные шестьсот лир будут по моему распоряжению своевременно внесены в городскую кассу Буссето.

Для проведения в жизнь моего решения полагаюсь всецело на то, что будет постановлено вами, многоуважаемый синьор синдик, в полном согласии с местным школьным начальством.

Остаюсь вашим покорнейшим слугой

*Дж. Верди.*



Клара Маффеи



Дж. Верди в период сочинения «Дон Карлоса»

## 224. К ДЖУЛИО РИКОРДИ<sup>1</sup>

Сант-Агата, 13 октября 1869 г.

Дорогой Джулио Рикорди.

Подобно тому как в прошлый раз я был против преждевременного исполнения траурной мессы памяти Россини, так теперь я против того, чтобы это исполнение было отложено. Это ознаменование памяти Россини имеет смысл только в годовщину его смерти. Проведенное иначе, оно превращается в обычный концерт; кроме того, если нельзя провести его теперь, еще труднее будет сделать это в декабре. Оркестр и хоры в декабре?..

В создавшейся ситуации комиссии остается, по-моему, только один выход: заявить публике о неудаче, постигшей усилия, приложенные к тому, чтобы добиться всего необходимого для исполнения мессы, и в то же самое время вернуть написанные куски музыки каждому композитору с глубокой благодарностью за проявленное внимание<sup>2</sup>. Понесенные до сего дня комиссией расходы я — само собой разумеется—беру на себя. Пришлите мне счет этих расходов и не будем больше говорить об этом.

Прощайте, прощайте.

*Дж. Верди.*

## 225. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Сант-Агата, 27 октября 1869 г.

Дорогой Джулио.

Будет хорошо, если комиссия предаст гласности мотивы, по которым не сможет состояться исполнение в Болонье мессы памяти Россини. Это нужно для того, чтобы избежать нежелательных кривотолков в том случае, если бы упомянутая месса была исполнена впоследствии где-нибудь в другом месте. Я по-прежнему остаюсь при своем мнении. Если исполнение мессы не состоится

1-е: в Болонье,

2-е: в годовщину смерти,

оно больше не имеет никакого значения и превращается только в один из обычных музыкальных вечеров. Это было и остается моим мнением, но оно не должно иметь ника-

кого веса потому, что я в конце концов не кто иной, как один из многих композиторов, написавших свой кусок музыки. Поэтому комиссия имеет полное право решать и распоряжаться так, как она найдет нужным.

Сказав это, позволю себе несколько замечаний — наполовину по секрету. Если бы месса исполнялась в Милане, например, смогли бы мы найти там состав исполнителей, достаточный как по количеству, так и по своим данным для того, чтобы исполнение было впечатляющим?

У обычных театральных хоров (я не говорю о стиле исполнения, так как стиль зависит от того, кто будет разучивать хоровые партии) — у обычных театральных хоров нет музыкальных навыков. Исполнить фугу не так легко, как «Ратаплан» в «Силе судьбы». В Болонье было легче найти подходящий хоровой состав, благодаря капелле как самого города, так и городов окрестных — и Мариани мог нам в этом деле очень помочь; но он не исполнил своего долга ни как друг, ни как художник. Кроме того, кто же в Милане был бы концертмейстером и кто дирижером? Мариани отпадает — он потерял на это право. Кроме того, имеется ряд подробностей, о которых для краткости не говорю, но которые чрезвычайно затруднили бы возможность этого исполнения. Мы — и я больше всех — потерпели в Болонье фиаско (фиаско, которого никто не должен стыдиться); не будем же рисковать потерпеть второе фиаско в Милане. Пока прощайте.

Остаюсь ваш *Дж. Верди*.

## 226. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 19 ноября 1869 г.

Болонское происшествие — нехорошая история для многих, в том числе и для моего многоуважаемого друга Мариани, палец о палец не ударившего, чтобы помочь делу, порученному ему мною<sup>1</sup>. Миланской комиссии не остается, по-моему, ничего другого, как возратить композиторам написанные ими куски музыки и предать все дело забвению. Эта месса могла иметь значение только исполненная

в Болонье и только в годовщину смерти Россини. Исполненная в другом месте и в другой день, она будет иметь значение обыкновенного концерта.

Вы увидите Кортичелли, который возвращается в Милан по делу Пиаве. Вы узнаете, что в целях оказания помощи Пиаве печатается музыкальный альбом из шести романсов, для которого я прошу вашего покровительства: не потому, что в нем имеется моя народная песня, и не потому, что он доставил мне много неприятных хлопот как при составлении, так и при упрашивании всех знаменитостей (за исключением Каньони<sup>2</sup>, с которым я не знаком), принявших участие в этом альбоме,—а потому, что альбом издается с благотворительной целью.

Итак, побейте немного в большой барабан и добейтесь того, чтобы ваши поклонники, и ваши поклонницы, и поклонники ваших поклонниц не только покупали альбом, но и расточали ему всевозможные похвалы и сделали бы его модным. Черт возьми! Там две французских фамилии, как же ему не стать модным?

Я не знаю, представляет ли он собой музыкальную ценность, знаю только, что дело идет о том, чтобы помочь несчастной, и этого достаточно для вас и должно быть достаточно для всех, у кого есть немного сердца.

Когда возвратится наш Великий, поцелуйте ему руки...

## 227. К КАМИЛЛУ ДЮ ЛОКЛЮ

Генуя, 8 декабря 1869 г.

Благодарю вас за «Фру-Фру»<sup>1</sup>, которую я прочел одним духом, и если бы, как говорится в «Ревю»<sup>2</sup>, все в целом было бы так превосходно, как три первые действия этой драмы, она была бы необычайно прекрасна; но два последних акта впадают в обыденность, несмотря на то, что они эффектны и притом в высшей степени. Однако, как бы ни была прекрасна «Фру-Фру», если бы я должен был писать для Парижа, я предпочел бы кухне—как говорите вы — Мейяка и Галеви<sup>3</sup> нечто другое, более тонкое и пикантное: пьесу Сарду<sup>4</sup> со стихами дю Локля! Но увы! не

труд написать оперу и не суд парижской публики меня удерживают, но уверенность в том, что я не смогу добиться в Париже такого исполнения моей музыки, какого хочу я.

Это нечто очень странное, но автору постоянно приходится встречаться с тем, что идеи его оспаривают и замыслы его искажают. В ваших музыкальных театрах (говорю это совершенно серьезно) слишком много ученых! Каждый хочет судить с точки зрения собственных знаний, собственных вкусов и что еще хуже, следуя определенной системе, не считаясь ни с характером, ни с индивидуальностью автора. Каждый хочет дать отзыв, каждый хочет выразить сомнение, и автор, находящийся долгое время в этой атмосфере сомнений, не сможет не поколебаться, наконец, в своих убеждениях и неминуемо начнет исправлять и прилаживать или, говоря точнее,—портить свою работу. Таким образом, получается в конечном итоге не опера, написанная одним духом, а мозаика, и пусть она будет как угодно хороша,—все же это мозаика.—Мне возразят, что в Орэга имеется целый ряд шедевров, созданных именно таким образом. Пусть это будут шедевры, но, да будет мне позволено сказать, что они были бы более совершенны, если бы в них не чувствовались время от времени куски исправленные и перекроенные. Никто не будет, конечно, отрицать гениальности Россини: однако, несмотря на всю его гениальность, в «Вильгельме Телле» дает себя знать эта роковая атмосфера и иногда—хотя и реже, чем у других авторов—чувствуется что-то лишнее, или чего-то не хватает, и весь ход развития мысли не такой смелый и уверенный, как в «Севильском». Говоря все это, я не собираюсь порицать то, что делается у вас; собираюсь только сказать вам, что я категорически отказываюсь пройти снова через Кавдинские ущелья<sup>5</sup> ваших театров, поскольку я знаю, что настоящий успех возможен для меня только тогда, когда я пишу, как чувствую, свободный от какого бы то ни было влияния и не задумываясь над тем, пишу ли я для Парижа или для жителей Луны. Кроме того, мне необходимо, чтобы артисты пели не по-своему, а по-моему; чтобы массы, безусловно одаренные большими способностями, проявляли в исполнении столько же доброй воли, сколько и таланта; необходимо, наконец, чтобы все в постановке

оперы на сцене зависело от меня и чтобы над всем господствовала одна воля—моя.

Это покажется вам до некоторой степени деспотичным... и, может быть, это так и есть; но если опера написана одним духом — идея в ней одна: значит, все должно способствовать созданию этого единства.

Может быть, вы скажете, что никто не мешает достичь всего этого в Париже. Нет: в Италии это возможно, и я могу достичь этого всегда; во Франции—нет. Если я появляюсь, например, с новой оперой в фойе театра в Италии, никто не посмеет высказать свое мнение или дать отзыв, пока как следует не поймет новое произведение, и никто не отважится задавать неуместные вопросы. У нас уважают и произведение и автора и предоставляют судить публике. В фойе Орéга наоборот: после четырех аккордов шепчутся во всех углах: «Où, ce n'est pas bon... c'est commun, ce n'est pas de bon goût... ça n'ira pas à Paris»\*... Что значат эти несчастные слова о commun... о bon goût... о Paris... если вы находитесь лицом к лицу с подлинным произведением искусства, которое должно принадлежать всем!

Вывод из всего этого тот, что я—композитор не для Парижа. Не знаю, достаточно ли я для этого одарен, но знаю, что мои мысли относительно искусства очень сильно отличаются от ваших. Я верю во вдохновение, вы—в технику. Я допускаю ваш критерий для спора, но, чтобы услышать и судить, я хочу энтузиазма, которого у вас нет. Я хочу искусства в каких бы то ни было его проявлениях, вы предпочитаете мастерство, изысканность и систему. Я ошибаюсь? Или я прав? Как бы там ни было, я прав, говоря, что мои идеи очень отличаются от ваших, и прибавляю к этому, что у меня не такой гибкий спинной хребет, чтобы уступить и отступить от убеждений глубочайших и укоренившихся.

Я был бы в отчаянии, мой дорогой дю Локль, если бы написал для вас оперу, которую пришлось бы, может быть, снять с репертуара после дюжины или двух представлений. Как это сделал Перрен с «Доном Карлосом». Будь я лет на двадцать моложе, я бы сказал: «посмотрим, не примут ли

---

\* «Это не хорошо... Это посредственно... Это безвкусно... Это не пройдет в Париже» (фр.).

ваши театральные дела со временем оборот, более сообразный с моими идеями»; но время проходит быстро, и в данный момент договориться невозможно, разве только, если случится нечто непредвиденное, чего я и вообразить не могу.

Если вы приедете сюда, как вы это обещали моей жене, мы еще много и подробно поговорим об этом: если же вы не приедете, весьма возможно, что я проедусь в Париж в конце февраля.

Если вы приедете в Геную, мы не сможем угостить вас равиолями <sup>6</sup>, так как у нас уже нет генуэзской кухарки, но вы, во всяком случае, не умрете с голоду, и я с уверенностью могу сказать, что вы встретите друзей, очень вас любящих, друзей, для которых присутствие ваше будет настоящим подарком...

Что за длинное письмо!!! Мне было необходимо объяснить с вами, и прошу извинить, если я не сумел сделать это более лаконично.

Тысяча приветствий от нас обоих вашей милой Мари и поцелуй маленькой Клэр <sup>7</sup>.

Прощайте, прощайте.

Ваш  
*Дж. Верди.*

1 8 7 0

228. К КАМИЛЛУ ДЮ ЛОКЛЮ

Генуя, 18 февраля 1870 г.

Дорогой дю Локль.

Помогите мне совершить доброе дело. Оно касается молодого маэстро, который известен у нас как один из лучших: он написал оперу «Гамлет» и зовут его Фаччио. Думаю, что имя его вам известно. Этот молодой маэстро хотел бы положить на музыку «Родину» Сарду, но ему для этого необходимо разрешение автора драмы. Фаччио обратился ко мне, думая, что я знаком с Сарду, а я в свою очередь обращаюсь к вам. Можете ли вы, не затрудняя себя и желая столько же оказать услугу мне, сколько помочь молодому композитору, попросить у Сарду разрешения положить на музыку «Родину»? Я буду вам очень благодарен за Фаччио. Дайте мне ответ, каков бы он ни был, как можно скорее.

Погода стоит плохая, вследствие чего поездка моя в Париж откладывается; я должен до этого обязательно заехать в Сант-Агата. А что подельываете вы? Спокойны ли? Надолго ли? Как вы обосновались в Комической опере? Довольны ли вы ею? Мы поговорим об этом при свидании в Париже; в данный момент я знаю достаточно, поскольку — как вам известно — читаю «Figaro».

Сасс в Милане имела в «Гугенотах» подлинный успех, и вместе с нею такой же успех имел бас Медини.

Тысячи и тысячи приветствий вам и вашей Мари, от которой Пеппина получила письмо.

Прощайте, прощайте.

*Дж. Верди.*

## 229. К КАМИЛЛУ ДЮ ЛОКЛЮ

Генуя, 25 апреля 1870 г.

В книге «Очерки о современной Испании»<sup>1</sup> я прочел рецензию о комедии Лопеса д'Айяла<sup>2</sup>, которая, как мне кажется, отлично подходит для театра Комической оперы. Разыщите книгу, раскройте ее на странице 199 и читайте с самого начала. «Первое действие происходит в баскских провинциях» и т. д., и т. д... до самого конца, Трудно, конечно, судить по рецензии, но мне кажется, что сюжет вам подойдет. Если вы со мной согласны, найдите эту комедию и отдайте ее перевести.

Я уезжаю завтра в С.-Агата. Пишите мне туда...

Прощайте, прощайте.

*Дж. Верди.*

## 230. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 30 апреля 1870 г.

Дорогая Кларица,

я наконец в С.-Агата и вам легко вообразить, как я этому рад. Мне не верится, что я могу наслаждаться тишиной после такого шума и такой усталости. Какой адский месяц! Ни минуты покоя! И подумать только, что я до сих пор не знаю, почему меня потянуло в Париж и зачем я вообще туда поехал. Я уподобился Пикам<sup>1</sup>, которые, задрав нос и раскрыв рот, любуются красотами города, становящегося на самом деле все великолепнее и прекраснее. Сколько нового за те два года, что я не был в Париже! Я очень много бывал в театрах; в музыкальных — ничего хорошего, за исключением Патти, которая чудесна. В театрах драматических хорошего мало. «Фернанда» — вещь посредственная, «Autre» — тоже. «Pattes de mouche»<sup>2</sup> — хорошая комедия.

Поговорим о себе. Маэстро не пишет и не имеет никакого желания писать. Не исключена, однако, возможность, что я позднее из дружбы к дю Локлю напишу что-нибудь для Комической оперы, но это трудно, очень трудно.

Сарду сказал мне ясно и прямо, что он не может разрешить Фаччио омузыкалить «Родину». Он вбил себе в

голову сделать рано или поздно из этой драмы либретто для Орэга и, как это ни странно, он считает, что музыку на это либретто напишу я. Mais oui, mais oui \*, — поддакивал Перрен, присутствовавший при этом: Cela doit être! — Par exemple! \*\* И тут с моей стороны длинная тирада против его grande boutique и его певцов и т. д., и т. д. Все было напрасно! Они оба ушли от меня, уверенные в том, что я не смогу жить, не дыша воздухом Парижа, и не найду ни одной мелодии sans me fourrer dans la grande boutique! \*\*\*

Поцелуйте от меня руку нашему Великому Человеку!

## 231. К КАМИЛЛУ ДЮ ЛОКЛЮ

Сант-Агата, 26 мая 1870 г.

Дорогой дю Локль.

Я прочел испанскую драму д'Айяла. Она написана рукой мастера, но...не вызывает ни слез, ни смеха. Откровенно говоря, мне кажется, что она не годится для музыки. Мне очень неприятно, что вы уже заказали перевод. Приостановите его, если это еще возможно.

Я прочел египетский сценарий<sup>1</sup>. Он сделан очень хорошо и великолепен по мизансцене. Кроме того, там имеются две или три ситуации, если и не новые, то безусловно прекрасные и действенные. Но кто же написал этот сценарий? В нем чувствуется опытная рука человека, хорошо знающего театр. Займитесь теперь материальными условиями, которые будут предложены композитору; я расположен сказать: «я согласен» и готов начать искать того, кто будет писать либретто стихами на итальянском языке, а также позаботиться и о французской редакции текста.

Второпях жму вашу руку и говорю вам: прощайте, прощайте.

Дж. Верди.

\* Ну да, ну да (фр.).

\*\* Так должно быть! Вот еще! (фр.).

\*\*\* Без того, чтобы не влезть в их большую лавку! (фр.).

Сант-Агата, 25 июня 1870 г.

Дорогой Джулио.

Вы на водах в С.-Пеллегрино? Если вы еще не уехали, не сможете ли вы отложить ваш отъезд на несколько дней и приехать сюда вместе с Гисланцони? <sup>1</sup>

Вот о чем идет речь.

Уже с конца прошлого года я был приглашен написать оперу для очень далекой страны <sup>2</sup>. Я ответил отказом. Когда я был в Париже, дю Локль было поручено опять поговорить со мной об этом и предложить мне большую сумму. Я опять ответил отказом. Месяц спустя дю Локль прислал мне напечатанный сценарий, сообщив мне, что этот сценарий принадлежит перу высокопоставленного лица (чему я не верю) <sup>3</sup>. Дю Локль писал, что он находит сценарий хорошим, и предлагал мне прочесть его. Я нашел сценарий превосходным и ответил, что положил бы его на музыку при условии и т. д., и т. д. Три дня спустя я получил телеграмму с ответом: «Условия приняты». Кроме того, тотчас вслед за этим сюда приехал дю Локль, с которым мы вместе пространно обсудили условия оплаты, вместе изучили сценарий и вместе внесли в него те изменения, которые мы нашли необходимыми. Дю Локль уехал с моими условиями и изменениями в сценарии, намереваясь представить и то и другое на рассмотрение неизвестного высокопоставленного лица. Я еще сам подумал над сценарием; внес и еще и сейчас вношу туда новые изменения. Теперь надо подумать о либретто или, говоря правильнее, о том, чтобы написать либретто стихами, ибо теперь нужны только стихи. Может ли и хочет ли Гисланцони сделать для меня эту работу? Работа не чисто творческая, объясните ему это; речь идет только о том, чтобы уже имеющееся написать стихами, которые, само собой разумеется (за это я ручаюсь), будут щедро оплачены.

Отвечайте мне сразу и приготовьтесь ехать сюда вместе с Гисланцони, как только уедет синьор Роже <sup>4</sup>, которого я жду на днях. Я дам вам телеграмму.

Тем временем вдумайтесь вместе с Гисланцони в посланный вам сценарий. Не потеряйте его, так как существуют всего два экземпляра этого сценария: один прислан

вам, другой находится в руках автора. Не говорите ничего никому, так как договор еще не подписан.

Кроме того, не надо вообще говорить об этом... Поговорим при свидании.

### 233. К КАМИЛЛУ ДЮ ЛОКЛЮ

Сант-Агата. 15 июля 1870 г.

Дорогой дю Локль.

Я не писал вам потому, что здесь был Джулио Рикорди вместе с поэтом<sup>1</sup>, который будет писать стихами либретто «Аиды». Мы договорились обо всем; я надеюсь скоро получить стихи первого акта и, таким образом, смогу приняться за работу. Мы внесли некоторые изменения в дуэт Аиды и Радамеса в третьем акте. Измена при этом уже не кажется столь отвратительной, а сцена не теряет своей силы воздействия. Я вам ее вышлю. Благодарю вас за сведения об египетских музыкальных инструментах, которые смогут пригодиться в тех или иных моментах. Я думаю поручить им фанфару в финале 3-го акта, но боюсь, что получится недостаточно впечатляюще. Уверяю вас, что мне в высшей степени неприятно употреблять инструменты Сакса. Это допустимо в действии более современном, но при фараонах!?!?...

Скажите мне еще вот что: были ли жрицы в храме Изиды или в храмах других богов? В книгах, которые я перелистал, я нашел, что служение богам предоставлялось только мужчинам. Дайте мне справку по этому вопросу и подумайте серьезно над костюмами. О, что касается костюмов, то надо, чтобы они были очень хороши и такие, чтобы подошли и для Европы<sup>2</sup>.

Узнал, что у вас был успех с «Тенью»<sup>3</sup>. Это меня радует, особенно, если опера будет продолжать делать сборы. Тысячи и тысячи приветствий вашей семье. Прощайте.

Преданный

Дж. Верди.

## 234. К КАМИЛЛУ ДЮ ЛОКЛЮ

Сант-Агата, 25 июля 1870 г.

Дорогой дю Локль.

Из-за вашего молчания я почти начал подозревать, что безумие войны заставило даже директоров Комической оперы устремиться к границе.

Я больше ничего не слышал о предполагавшемся договоре. Может быть, война увлечет все мысли наших жителей востока или, вернее, отвлечет их от мыслей театральных... Что касается меня, то я к этому равнодушен; то, что невозможно сделать теперь, мы сделаем позже, а может быть, и совсем не сделаем. Только надо будет подумать о либретто, которое готово почти до половины...

Пишите же мне. Пишите мне прежде всего о себе, затем о вашем театре, затем о войне, затем о египетском контракте.

Прощайте, прощайте. Тысяча приветствий от нас вашей Мари.

Всегда ваш

*Дж. Верди.*

## 235. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

Генуя, 12 августа 1870 г.

Синьор Гисланцони.

Вот уже два дня, как я в Генуе, но завтра я уеду домой, так что пишите мне в С.-Агата.

Кортичелли переслал мне сюда ваше письмо, но не выслал мне стихов финала второго акта. Мариетт<sup>1</sup> просил сообщить мне, что жрица может быть сколько угодно; поэтому мы можем увеличить количество их в сцене посвящения. Из сделанных изменений я принял: первый речитатив, романс «Дивная Аида» и речитатив с двумя строфами Амнерис и Радамеса.

В следующем за этим терцете будет лучше обойтись без первых стихов, чтобы не слишком много говорила Аида; кроме того, мне совсем не нравится угроза Амнерис.

Следующий за этим гимн может оставаться таким, как есть, только я хотел бы, чтобы Радамес и Амнерис приняли участие в сцене, избежав таким образом реплик в сторону, что всегда расхолаживает действие.

У Радамеса надо изменить несколько слов. Амнерис могла бы схватить меч или знамя, или какую-нибудь другую чертовщину и свою строфу, горячую, воинственную и полную любви, — обратить к Радамесу. Мне кажется, что от этого сцена выиграла бы. Аида хороша как есть: другой она быть не может. Будут изменены кое-какие стихи в арии, но этим мы займемся тогда, когда вы посетите меня в С.-Агата. Напишу вам сразу, как только прочту остальные стихи.

Пока шлю вам поклоны.

Ваш. Дж. Верди.

## 236. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

Сант-Агата, 14 августа 1870 г.

Синьор Гисланцони,

вернувшись домой, я нашел на письменном столе ваши стихи. Высказывая свое мнение откровенно, скажу, что сцена посвящения, как мне кажется, не получилась такой значительной, как я этого ожидал. Действующие лица не всегда говорят то, что должны говорить, и священнослужители недостаточно ярко охарактеризованы. Кажется мне также, что в сцене нет настоящего сценического слова, а если оно и имеется, то ослабленное рифмой или стихом, вследствие чего не звучит точно и ясно, как это необходимо.

Я напишу вам завтра, когда прочту эту сцену более спокойно, и скажу вам тогда, что по-моему можно было бы сделать. Ясно одно: поскольку эту сцену делать надо, необходимо придать ей всю возможную значительность и торжественность.

Не говорю вам об остальном; мне нужно, чтобы это действие было вами совершенно закончено, дабы и я мог серьезно над ним поработать.

## 237. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

Сант-Агата, 16 августа 1870 г.

Синьор Гисланцони.

Считаю, что в данный момент лучше пропустить сцену посвящения. Надо еще над ней подумать, чтобы придать ей бóльшую характерность и большее сценическое значение. Надо сделать из нее не какой-то безразличный гимн, а подлинное сценическое действие.

Прилагаю к письму копию французского сценария, чтобы вы сами поняли всю значительность этой картины. Займемся сейчас вторым действием, чтобы мог работать и я. Нельзя терять ни минуты времени. Первый хор холоден и невыразителен. Это рассказ, который годится для любого вестника. Знаю хорошо, что здесь нет действия, но при некоторой изобретательности всегда можно достичь чего-то. Нет никакого действия в «Доне Карлосе» в тот момент, когда дамы ожидают выхода королевы, сидя под деревьями у монастырской стены; однако, благодаря маленькому хору и канцоне, столь характерной и колоритной во французском стихотворном тексте, удалось сделать подлинную маленькую сценку. Здесь тоже надо будет сделать сцену из лирического хора, из хора служанок, одевающих Амнерис, и из танца эфиопских мальчиков. Сцена происходит в зале: служанки одевают Амнерис. Курятся благовония, веют опахала. Эфиопские дети несут драгоценную утварь, вазы с ароматами, короны и т. д. Под звуки кастаньет начинают танец; тем временем

### Хор

Кто он, кто он, идущий в сиянии славы,  
Прекрасный, как бог сражений, } строфа

Приди, Радамес, Радамес: дочери Египта  
ждут тебя и встретят гимнами славы,  
гимнами любви. } строфа

Амнерис (в сторону): О, приди, Радамес, тебя  
одного желает, тебя одного любит дочь царя. } два стиха

## Хор

Где он, жестокий завоеватель? Он не смог  
устоять против натиска воинов. Он был } строфа  
рассеян, как туман, развеянный ветром.  
Приди, Радамес, дочери Египта ждут тебя } строфа  
и встретят тебя гимнами славы, гимнами }  
любви...

Амнерис (как и в первый раз): Приди, Радамес...

Это составило бы два куплета по десять стихов каждый; первая строфа из четырех стихов характера воинственного; вторая строфа, также из четырех стихов, характера любовного и два страстных стиха Амнерис.

Второй куплет точно такой же. И, не изобретая никаких ритмических изысков, сделайте двойные семистишия, то есть два семистишия, соединенных в одно; и если это вас не слишком затруднит, напишите побольше стихов с ударением на последней гласной, что в музыке получается иногда очень изящно. Мелодия в «Травиате»: *Di Provenza* была бы менее выносимой, если бы стихи были иными.

Завтра напишу вам о дуэте, а пока сделайте мне как можно скорее эту сценку.

## 238. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

Сант-Агата, 17 августа 1870 г.

В дуэте имеются превосходные вещи в начале и в конце, несмотря на то, что в нем слишком много подробностей и он длинен. Мне кажется, что речитатив можно было уложить в меньшее количество стихов. Строфы идут хорошо до слов «Тебе я сердце посвятила...», но, когда дальше действие оживляется, мне кажется, что нету сценических слов. Я имею в виду слова очерчивающие, слова, вносящие ясность в ситуацию.

Например, стихи:

Посмотри мне прямо в глаза  
И лги еще, если посмеешь,  
Радамес жив...

менее театральны, чем слова (плохие, если хотите):

... одним словом, вырву твой секрет.  
Смотри на меня, я тебя обманула,  
Радамес жив...

Также и следующие стихи:

К Радамесу любовью  
Пылаю я, и ты моя соперница.  
Как? Любите? — Люблю его.  
А я ведь дочь царя!

кажутся мне менее театральными, чем: «Ты любишь? люблю и я, ты слышишь? Твоя соперница — дочь фараона. — Аида: Соперница? Пусть так, но и я дочь царя».

Знаю, что вы мне скажете: а стих, а рифма, а строфа? Не знаю, что ответить; если действие этого требует, я бы пренебрег ритмом, рифмой, строфой, писал бы белые стихи для того, чтобы сказать ясно и точно все, чего требует действие. К сожалению, для театра необходимо, чтобы либреттисты и композиторы обладали талантом не писать ни поэзии, ни музыки.

Дуэт кончается одной из обычных кабалетт, слишком длинной для данной ситуации. Посмотрим, что можно будет сделать в музыке. Во всяком случае, мне кажется неподходящим, чтобы Аида говорила:

Эту любовь, что тебя гневит,  
Попытаюсь позабыть.

Постарайтесь прислать мне как можно скорей этот дуэт со следующим за ним финалом, так как, чтобы успеть к сроку, необходимо работать и мне.

## 239. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

Сант-Агата, 22 августа 1870 г.

Сеньор Гисланцони,

вчера я получил финал, а сегодня дуэт, удавшийся хорошо за исключением речитатива, который можно было, по-моему (извините!), уложить в меньшее количество



Тереза Штольц в роли Аиды  
1872 г., театр Ла-Скала



Мария Вальдман в роли Амнерис  
1872 г., театр Ла-Скала

слов; однако, повторяю, хорошо и так. Сейчас не время писать Марриетту, но я нашел нечто для сцены посвящения. Если вам это не понравится, будем искать еще. Но пока мне все же кажется, что таким образом можно сделать впечатляющую музыкальную сцену. Она состояла бы из литании, запеваемой жрицами, которым отвечали бы жрецы; из священного танца с музыкой медленной и печальной; из короткого речитатива, энергичного и торжественного, как библейский псалом, и из двух строф молитвы, провозглашаемой верховным жрецом и повторяемой всеми. Я хотел бы, чтобы характер этой сцены был патетическим и благостным во избежание сходства с другими хоровыми сценами в финале вступления и во втором финале — сценами, немного отдающими «Марсельезой». Кажется мне, что литании (извините в тысячный раз мою дерзость) должны быть строфами из одного стиха длинного и одного пятисложного или же — и, может быть, это было бы лучше для того, чтобы высказать все, — из двух стихов восьмисложных. Пятисложный стих играл бы роль *Oga pro nobis* \*. Стихи превратились бы таким образом в маленькие строфы по три стиха каждая: их было бы шесть, и этого более чем достаточно для того, чтобы сделать номер в сцене.

## 240. К КАМИЛЛУ ДЮ ЛОКЛЮ

Сант-Агата, 22 августа 1870 г.

Дорогой дю Локль,

известия из Франции разрывают мне сердце<sup>1</sup>, и я хотел бы стать на время правительством или народом, чтобы сделать то, чего не делают... То, чего, увы! быть может, сделать уже нельзя!

Вчера душа моя была полна надежды; сегодня — я пал духом. Есть нечто роковое в этой войне, предпринятой — надо сказать прямо — с чрезвычайным легкомыслием. Но французская доблесть безусловно справится с судьбой и обстоятельствами, бывшими до сих пор для вас

\* Молись за нас лат.).

роковыми. Дорогой дю Локль, я сто раз садился писать вам и сто раз перо выпадало у меня из рук. Я знаю, что Абү<sup>2</sup>, пропавший на несколько дней, был наконец найден. Я знаю, как вы его любите, и могу себе представить, как утешительно было для вас узнать, что он среди живых и совершенно здоров. Я не смею просить вас написать мне хоть строчку, но если вы захотите и сможете мне написать и сообщить, что вы, ваша жена и те, кого вы любите, здоровы, я буду вам, честное слово, очень благодарен.

## 241. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

Сант-Агата, 25 августа 1870 г.

Синьор Гисланцони,

я получил вчера хор в восьмисложных стихах, но за 24 часа до него пришел хор другой и — не знаю, к счастью или к несчастью — я уже написал на него музыку. Надо будет иметь в виду еще и хор в семисложных стихах, который кажется мне наипревосходнейшим.

Вам следовало бы сделать святое дело, приехав в Сант-Агата на два или три дня, чтобы внести в либретто еще некоторые маленькие поправки и привести в порядок два первых акта. После этого у вас будет полная свобода для того, чтобы спокойно дорабатывать остальные два акта, а я, со своей стороны, смогу совершенно закончить два первых. Если вы решите принести мне эту жертву, постарайтесь выехать сразу. Вы можете доехать по железной дороге до станции Фиоренцуола<sup>1</sup> и, сойдя с поезда, вы найдете у вокзала какого-нибудь веттурино, который сможет довезти вас до С.-Агата. Если бы времени было не в обрез, вы могли бы предупредить меня заранее, и я выслал бы за вами на станцию своих лошадей, но если вы можете выехать тотчас же, это будет лучше; а в Фиоренцуоле или в Борго С.-Доннино<sup>2</sup> вы всегда найдете коляску, которая довезет вас до С.-Агата.

Итак, жду. Прощайте, прощайте.

## 242. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

8 сентября 1870 г.

Синьор Гисланцони,

после вашего отъезда я работал очень мало; написал только марш, очень длинный и со множеством подробностей. Выход царя со всем двором, Амнерис, жрецы (это надо прибавить); появление войск в полном снаряжении, танцовщицы, несущие священные сосуды, драгоценности и т. д.; танцующие альмеи; и, наконец, Радамес со всякими трофеями — все это составляет один музыкальный отрывок — марш.

Мне нужно, чтобы вы мне помогли, дав возможность хору воспеть славу Египту, фараону и, наконец, Радамесу. Поэтому первые восемь стихов нужно изменить; следующие же восемь стихов женщины подходят отлично; теперь надо прибавить еще восемь стихов для жрецов: «Мы победили с помощью божественного провидения. Неприятель сдался. Да поможет нам бог и в будущем». (Смотри телеграммы кайзера Вильгельма). Вам будет легче меня понять, если я сделаю набросок этой сцены. Народ:

Слава Египту, Изиде,

Фараону...

Свет...

На вселенную да ниспошлет.

Слава военачальнику

.....

Сплетается мирт с лавром

На голове...

**Ж е н щ и н ы:**

Гимнами... и т. д. (как написано)

**Ж р е ц ы:**

.....

Прибавьте сами смысл и рифму; в хоре жрецов и народа возможно усечение четвертого стиха.

Мне кажется, что очень хорошо подходят присланные вами десятисложные стихи. Если другие строфы будут так же удачны, будет отлично.

В следующем за этим речитативе имеется момент, в котором ситуация требует мелодической фразы: после

слов «Слушай, о царь! Слушай и ты, о девушка, мудрые слова» заканчивайте одиннадцатисложный стих и прибавьте четыре стиха семисложных или восьмисложных для cantabile. Пусть будут эти стихи торжественными и нравоучительными. Это говорит жрец. В конце будет хорошо повторить первую строфу хора народа: «Слава...» и т. д., и т. д., строфу из четырех стихов.

Довольно о финале. Аминь.

Наладьте-ка этот стих Радамеса:

Она!.. Моя супруга! Блеск...

Он слишком разбит; никак не начнешь им мелодической фразы. Еще раз — аминь.

От всего сердца прощайте.

## 243. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

10 сентября 1870 г.

Синьор Гисланцони,

последняя фраза вашего письма заставила меня содрогнуться: «Могу ли я начать третий акт?» Как? Разве он еще не кончен? А я ждал его с часу на час. Я уже кончил второй акт. Поэтому постарайтесь прислать мне новые стихи как можно скорее. Тем временем я немного подчищу в разных местах уже написанное. Стихи финала хороши, но невозможно обойтись в конце без строфы для жрецов. Рамфис — важное действующее лицо — и должен непременно сказать что-нибудь. Знаю сам, что сказать он может немного и как раз из-за этого требовалось написать слова так, чтобы строфы жрецов в начале финала могли бы повториться в конце. Было лучше повторить строфы народа, о чем я и просил вас. Но в этом «Иди, о воин-победитель...» слово «иди» делает невозможным повторение; однако теперь, когда дело сделано, не остается ничего другого, как прибавить четыре стиха для жрецов. Не бойтесь церковных антифонов. Когда ситуация этого требует, надо отбросить колебания. В этот момент жрецам не остается ничего другого, как только взывать к богам, дабы они и впредь были к ним милостивы.

Итак, смелей; пришлите мне сейчас же эти четыре стиха и как можно скорее третий акт.

## 244. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

Сант-Агата, 28 сентября 1870 г.

Вижу, что вы опасаетесь двух вещей: некоторых сценических, если можно так выразиться, дерзаний и отсутствия кабалетт! Я всегда того мнения, что кабалетты следует писать тогда, когда ситуация этого требует. Ситуация обоих дуэтов в этом действии не требует кабалетт, а в ситуации дуэта между отцом и дочерью кабалетта была бы особенно неуместной. Аида в состоянии ужаса и морального изнеможения не может и не должна петь кабалетту. В сценарии имеются два момента чрезвычайно сценических, правдивых и выигрышных для актера; эти моменты не получили в стихах должного выражения. Первый из них — момент, наступающий после того как Амонасро сказал: «Ты раба фараонов...», Аида здесь может говорить только отрывистыми фразами. Второй момент наступает тогда, когда Амонасро говорит Радамесу: «Я царь Эфиопии...» Радамес должен в этот момент занимать одну всю сцену и в величайшем возбуждении говорить слова странные, безумные: но об этом мы поговорим в свое время.

А пока проанализируем этот акт с начала до конца. Вторая редакция первого хора кажется мне более удачной; только незачем повторять то, что уже было сказано в литаниях:

Свет божественный, вечный,  
Дух животворящий...

лучше сказать так, как сказано в сценарии: «Изида, покровительница любви...» и т. д. Хороши речитативы и романс. Хорош следующий за этим дуэт до стиха «Тебя проклиная. Ах, нет!» Начиная со стиха «Ты в глазах моих» — слова кажутся мне вялыми, и я нахожу фальшивым подобие энтузиазма Аиды: «К родине священная любовь». У Аиды после страшной картины, нарисованной отцом, и оскорблений, нанесенных ей, не остается, как я уже сказал, никаких сил; у нее перехватывает дыхание: отсюда слова отрывистые, сказанные голосом глухим и тихим.

1. ? | Я перечитал сценарий и мне кажется, что эта ситуация передана там очень хорошо. Что касается меня, то я отказался бы и от формы строфической и от рифмы; я думал бы только о том, чтобы музыкой передать ситуацию как таковую и, может быть, даже передать все речитативными стихами. В крайнем случае я дал бы пропеть одну фразу Амонасро: «Подумай о родной стране и пусть эта мысль даст тебе силу и смелость». Не забудьте также слова: «О родина моя, чего ты мне стоишь!» В общем, я придерживался бы сценария, передав все в наикратчайшей форме.

Завтра напишу вам опять и выскажу свои соображения относительно остального.

## 245. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 30 сентября 1870 г.

Дорогая Кларина,

меня приводит в отчаяние — также, как и вас — поражение Франции!

Конечно правда, что хвастовство, дерзость, самоуверенность французов, как в прошлом, так и теперь (несмотря на постигшие их бедствия), невыносимы; но по существу Франция дала современному миру свободу и цивилизацию. И если она падет — не надо строить себе иллюзий, — погибнут и наши свободы и наша цивилизация. Что наши литераторы и наши политические деятели хвалят знания, науки и даже искусства этих победителей — да простит им это бог; но если бы они всмотрелись несколько глубже, они увидели бы, что в жилах у этих победителей течет по-прежнему кровь древних готы; что надменность их не имеет границ; что они жестоки, нетерпимы, полны презрения ко всему, что не является германским, и что алчность их не знает пределов. Они люди с головой, но без сердца; они — племя сильное, но в них нет культурности. А что стоит их король, вечно с богом и провидением на устах; с богом и провидением, при помощи которых он превращает в развалины лучшую часть

Европы! Он считает себя призванным преобразовать нравы и наказать пороки современного мира!!! Что за поза миссионера! Древний Аттила (точно такой же миссионер) остановился, пораженный красотой столицы древнего мира, а этот собирается обстреливать столицу мира современного. И теперь, после того как Бисмарк официально сообщил, что Париж будет пощажён, я боюсь больше, чем когда бы то ни было, что он будет разрушен, хотя бы частично. Почему? Этого я сказать не сумею. Может быть, потому, что не существует второго такого красивого города и им никогда не удастся построить столицы, подобной этой. Бедный Париж! Я видел его таким веселым, таким прекрасным, таким блестящим в прошлом апреле!

А мы?.. Я предпочел бы политику более великодушную, такую, которая уплатила бы долг благодарности. Сто тысяч наших людей помогли бы, может быть, спасти Францию. Во всяком случае, я предпочел бы подписать мир побежденными вместе с Францией, чем видеть теперешнее проявление инертности, той инертности, которая в один прекрасный день вызовет несомненное презрение к нам. Мы не избежим европейской войны — и будем проглочены. Повод найдется мгновенно. Может быть, Рим... или Средиземное море... или еще что-нибудь; разве они не объявляли Адриатическое море — морем германским?

Римское дело<sup>2</sup> — большое событие, но меня оно не трогает; может быть, оттого, что я чувствую в нем повод для бедствий как в положении внешнем, так и во внутреннем; и еще оттого, что я не могу примирить Парламент с Коллегией кардиналов, свободу печати с инквизицией, гражданский кодекс с папским списком запрещенных книг, и оттого, что меня ужасает наше правительство, идущее наудачу в надежде на... время. Появись завтра папа правого направления, коварный, хитрый, отъявленный плут, каких Рим видел во множестве, и мы погибли! Папа и король Италии — я не могу видеть их рядом, даже в этом письме. Бумага кончилась. Простите за длинную канитель. Это разговор по душам. Вижу все в черном свете, а я еще не сказал вам половины того, что думаю и чего опасуюсь. Прощайте.

## 246. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

[Сант-Агата] 30 сентября 1870 г.

Синьор Гисланцони,

не ответил вам сразу, так как хотел закончить сначала первую сцену третьего акта. Поскольку пение хора является сосредоточенно-серьезным, восьми стихов мне много; достаточно шести.

Дует между Аидой и Радамесом великолепен в части *cantabile*, но ему не хватает, по-моему, развития и выпуклости в части сценической. Я предпочел бы сначала речитатив. Аида могла бы держаться спокойнее, с большим достоинством и могла бы лучше выделить некоторые фразы, важные для сценического действия, как, например: «Не надо кляtv; я узнала тебя героем, не хочу видеть тебя вероломным...» и дальше: «Как ты сможешь избежать чар Амнерис, не подчиниться воле царя, требованию народа...» и т. д., и т. д. *Cantabile* должно начаться только со слов Радамеса: «Аида, послушай»; только эти два слова должны быть вставлены в предыдущий речитатив.

После этого *cantabile* четыре следующих стиха холодны и никак не готовят прекрасные строфы Аиды: «Бежим!» и т. д. Хорошо знаю, что в это дело вмешиваются строфа и рифма, но почему не использовать речитатив, чтобы в нем сказать все то, чего требует действие? Обратите внимание на то, что и в сценарии этот момент требует, по-моему, большего развития. После прекрасных восьми стихов Аиды, я написал бы восемь других для Радамеса и превратил бы в речитатив четыре — хотя и прекрасных — стиха Аиды: «Бежим, там родина» и т. д. Я сохранил бы также и диалог, столь оживленный в сценарии, и особенно следующие слова:

Иди, Амнерис ждет тебя у алтаря.

Радамес (с силой): Никогда!

Аида: Никогда? Тогда топор

Падет на мою голову...

Ах!.. и т. д., и т. д.

И почему, скажите, вы изменили ритм в этом *cantabile*, хотя вы говорите почти то же самое? Лучше было бы, по-

жалуй, повторить первые строфы. Но сейчас оставим все как есть и посмотрим, что из этого получится.

В следующей за этим сцене вы побоялись, чтобы Аида не вызвала неприязни публики. Опасения эти напрасны. Обращаю ваше внимание на то, что Аида оправдана дуэтом с отцом, и я сказал бы даже, присутствием самого отца; публика знает, что он здесь, скрывается и подслушивает. Даже больше. Аида может естественно остановиться, чтобы задать вопрос Радамесу; но Радамес после дуэта сделать этого не может. Мне кажется, что ситуация никак не является опасной, но может, конечно, стать такой: поэтому следует предпочесть вопрос Аиды, являющийся более естественным и правдоподобным. Только не надо ни одного лишнего слова. «Но... чтоб избежать встречи с войсками, какой дорогой мы пойдём?..», и давайте двигать вперед диалогом оживленным и кратчайшим... Постарайтесь главным образом хорошенько выставить на первый план Радамеса. Слова сценария, примененные своевременно, могут дать актеру повод для отличного сценического действия.

Радамес: Но нет, нет, это невозможно!

Аида: Успокойся!

Радамес: Это сон, бред!

Аида: О Радамес, успокойся!

Радамес (с душераздирающим криком): Для тебя, для тебя я изменил родной стране!

Аида: На Ниле нас ждут верные друзья. Пойдем, под другим небом найдешь славу и руку любящей тебя Аиды... и т. д.

Здесь вы захотели сделать терцет; но это не момент для распевания и остановки; надо сразу же, стремительно, прийти к выходу Амнерис.

Сохраните, если хотите, уже написанные стихи; но уберите слова «Моим кинжалом...» и доведите, если возможно, до двух четыре первые стиха. В объяснение моих слов:

— Изменник!

— Она!

— Ты!

— Неосторожная!

— Умри! и т. д.

Было бы хорошо изъять и следующие два стиха, не нужные в данный момент:

Спасти еще есть время

Задержите изменников.

Хороши в конце два стиха:

Я остаюсь: пусть на меня падет

Твоя безжалостная ярость;

но было бы не лучше, а более сценично сказать просто:

Я остаюсь, о жрец великий!

Извините.

Sacerdote 'to isro o to' Остаюсь преданный вам Дж. Верди.

Р. С. Обращаю ваше внимание на то, что в стретте финала второго акта у нас на сцене имеется хор пленных; нельзя допустить, чтобы они молчали (их, по крайней мере, человек двадцать), и нельзя допустить, чтобы они пели вместе с народом. Поэтому найдите мне для них какую-нибудь строфу.

## 247. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

6 октября 1870 г.

Синьор Гисланцони,

мне кажутся неуместными слова Амонасро:

Бежим... За мной...

и мне кажется, что после стиха: «Ты, Амонасро, ты их царь! Боги, что слышу...»—была бы хороша фраза, сказанная эфиопским царем с яростным ликованием: «Мои тоже будут в ущелье Напата» или что-нибудь в этом роде.

После этого идет:

Радамес: Нет, это неправда! Сон, бред ли это?

Аида: Пойдем, успокойся, послушай меня.

Радамес: ... (Два полных сильных стиха: нападки на Анду)

Амонасро: Это веление судьбы!

Затем, вместо двух стихов Аиды, которым, как мне кажется, здесь не место, я написал бы четыре стиха для Амонасро; и здесь было бы как раз уместно сказать: «На Ниле верные друзья нас дожидаются; тебе остается только бежать с нами. Пойдем, найдешь новую родину...» и т. д.

Превосходны и очень сценичны шесть стихов, следующие за этим; только мне кажется слишком сухим это «умри» и, может быть, надо прибавить парочку стихов, чтобы сказать: «Ах! не для тебя... ты хочешь дело мое разрушить? Умри». Но только не говорите: «От кинжала моего умрешь».

Прошу внимания.

## 248. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

Сант-Агата, 7 октября 1870 г.

Многоуважаемый синьор Гисланцони,

пусть будет обусловлено раз и навсегда, что я не буду говорить о ваших стихах, которые всегда хороши, а буду высказывать свое мнение только о сценическом воздействии. Дуэт между Радамесом и Аидой, по-моему, во многом уступает предыдущему дуэту между отцом и дочерью. Виной этому, может быть, ситуация, а может быть, и форма дуэта, более обыденная, чем форма дуэта предыдущего. Само собой разумеется, что ряд напевных моментов по восьми стихов, сказанных одним и повторенных другим, не способствуют созданию оживленного диалога. Прибавьте к этому, что промежуточные моменты (интермеццо) между кантабиле тоже скорее холодны.

В начале этого дуэта я предпочитаю речитативу, безусловно слишком сухому, часть написанных ранее стихов. Мне, например, очень подошли бы (не знаю, смогут ли они подойти вам по форме) первые восемь лирических стихов до:

Себя ты ложью не запятнай.

Затем пойдет речитатив: «Героя полюбила, хоть... и врага; не буду любить вероломного», до самого конца соло Радамеса. В дальнейшем стихи:

Ненависть Амнерис будет для нас роковой,  
Вместе с отцом должна буду погибнуть...

не являются сценичными, то есть, другими словами, они не дают актеру повода для игры. Внимание публики не приковано к действию, и ситуация проходит незамеченной. Здесь необходимо большее развитие действия и надо было бы сказать примерно следующие слова:

Аида: И ты не боишься гнева Амнерис? Разве ты не знаешь, что месть ее, как молния, падет на меня, на моего отца, на всех?

Радамес: Я ваш защитник.

Аида: О нет, защитить не сможешь! Но если любишь, еще остался нам путь к спасению!

Радамес: Что же?

Аида: Бежать!

Вы скажете: но это же глупость; мои стихи говорят то же самое! Совершенно верно: называйте это глупостью сколько угодно, но мне достоверно известно, что такие фразы, как «падет на меня, на отца, на всех... О нет... защитить не сможешь» и т. д., и т. д., когда они хорошо произнесены, всегда привлекают внимание публики и иногда производят большое впечатление.

Хорошо удались восемь стихов Аиды «Бежим...» и т. д.; удались также первые четыре стиха Радамеса; но в четырех приписанных новых мне не нравится мысль о супруге. Разве не лучше было сказать так, как это сказано в сценарии: «...здесь, где родился, жил и стал спасителем страны?» Вы пропустили реплику:

Мои боги станут твоими,

Родина там, где любовь;

и это надо сказать или уже сделанными стихами или превратить в речитатив. Это—как вам угодно. Необходимо затем придать большую выпуклость следующему интермеццо:

Аида: Иди, меня не любишь!

Рад.: Я не люблю?.. Никогда ни  
люди на земле, ни боги в небесах

не любили столь пылкою любовью.	} Эти слова или другие — не- важно, лишь бы они потрясли, лишь бы фраза была театраль- ной.
Аида: Иди, иди! у алтаря ждет Амнерис.	
Рад.: Нет, никогда!	
Аида: Никогда... сказал ты? Так пусть обрушатся и т. д., и т. д. (до конца дуэта)	

Завтра напишу вкратце об остальном.

## 249. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

Сант-Агата, 16 октября 1870 г.

Многоуважаемый синьор Гисланцони,

я в высшей степени огорчен тем, что вы были довольно серьезно больны. Берегите себя, будьте осторожны, и я надеюсь из следующего вашего письма узнать, что вы совершенно поправились.

Чтобы ответить подробно на ваше письмо, требуется время, а у нас его в данный момент очень мало. Поэтому прекратим споры и пусть у нас будет только одно желание: победить! Исходя из этого, мне было бы очень неприятно, если бы оказалось, что варианты, на которых я настаиваю, вместо того, чтобы усиливать впечатление, его обесцвечивают.

Что касается дуэта между отцом и дочерью, то варианты нигде и ни в чем ему не повредили. Аида говорит теперь, по-моему, то, что должна говорить, и единство ситуаций не нарушается. Мне кажется, что у вас не совсем верное впечатление от образа Радамеса. Не будем спорить, и пусть будет так, как говорите вы: но в этом дуэте, например, разве партия Радамеса не представляет такого же точно интереса, как и партия Аиды? Мне казалось естественным, чтобы он ответил Аиде: «Оставить родину, моих богов, места, где я родился, где достиг славы...» и т. д., и т. д.; но если вам неприятны эти «расчеты», когда говорится о славе, найдите что-нибудь другое. Однако, коль скоро мы стали на путь *cantabile* и кабалетт, следует точно идти по этому пути и надо, чтобы Радамес

ответил восемью стихами на восемь стихов Аиды. Я просил оставить:

Родина там, где любовь,  
Станут твоими боги мои,

потому что это казалось мне хорошей театральной репликой, никак не могущей повредить общему впечатлению.

Говоря о романсе Аиды, не будем становиться на точку зрения примадонны; конечно, ни одна бы на этот романс не пожаловалась; но если бы романс оказался слишком утомительным, два следующих дуэта исполнялись бы небрежно. Кроме того, имеются и другие соображения: первый хор идет в медленном темпе, в медленном темпе проходит сцена между верховным жрецом и Амнерис и в таком же темпе заканчивает сцену хор. Если мы прибавим еще сцену и романс в медленном темпе, мы встретимся со скукой. Я уже написал его—этот романс: он мне не удался!.. «Среди зелени пальм, на Ниле» и т. д. звучит как идиллия, сказали вы. Я всецело с вами согласен; но так и нужно было, нужна была идиллия; нужно было почувствовать, как сказал бы Филиппи, аромат Египта и избежать «сироты, горькой чаши несчастий» и т. д., а найти форму более новую... Но вот мы опять заспорили.. Извините меня.

Мы подошли к четвертому акту. Когда вы были здесь вместе с Джулио Рикорди, вы сделали много замечаний и некоторые купюры в дуэте между Амнерис и Радамесом. Совершенно правильны и замечания и купюры, но купюры должны быть чем-то возмещены, ибо эта сцена должна быть как можно лучше развита. Ситуация—может быть, я заблуждаюсь, но мне так кажется—очень хороша и очень театральна, и партия Радамеса в ней никак не может быть обесцвечена. Разверните поэтому ситуацию как можно лучше; пусть она будет развернута исчерпывающе, и пусть действующие лица говорят все то, что они должны сказать, ни в малейшей степени не заботясь о музыкальной форме. Само собой разумеется, если бы вы прислали мне речитатив с самого начала и до самого конца, мне было бы невозможно написать музыку ритмическую, но если бы вы с самого начала придерживались какого-нибудь определенного ритма и придерживались бы его до самого



## 251. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

Октябрь [1870 г.], понедельник

Многоуважаемый Гисланцони,

перечитывая сценарий «Анды», я нашел дуэт четвертого действия между Амнерис и Радамесом, переделанный согласно замечаниям и купюрам, предложенным вами. По-сылаю вам дуэт не для того, чтобы вы приняли его к сведению (я уже просил вас развить эту сцену, как вам угодно), а для того, чтобы вы могли воспользоваться какими-нибудь хорошими фразами или хорошими репликами в случае, если бы таковые там оказались. Повторяю вам в двадцатый раз: я желаю только одного — победы. Именно поэтому я позволяю себе и нахожу в себе мужество говорить все то, что считаю необходимым для достижения этой цели. Итак, имейте терпение и вот вам дуэт.

### Сцена II.

**Амнерис:** Скоро здесь соберутся жрецы, чтобы судить тебя. Тяжкое предъявлено тебе обвинение; тяжким будет и приговор. Но если ты в присутствии судей отречешься от своей вины, я попытаюсь смягчить сердце царя и добиться твоего прощения.

**Радамес:** Нет, судьи мои не услышат от меня слов оправдания. Вы хорошо знаете, что я не виновен; если уста и произносили неосторожные слова, то сердце было чисто. Но правда то, что я изменил родной стране. Раскаяние, терзающее душу, и разбитые надежды сделали жизнь невыносимой и сейчас у меня только одно желание, одна надежда: умереть!

Если мы начнем с речитатива, мы с трудом найдем момент, откуда начать *cantabile*. Кажется мне, что можно было бы начать сразу с лирических стихов в каком бы то ни было метре и продолжать в том же метре до самого конца (впрочем, это на усмотрение поэта).

**Амнерис:** Умереть! Но я хочу, чтобы ты жил: слышишь? Ах, ты не знаешь, как огромна моя любовь к тебе. Ты не знаешь, что мои дни полны тоски, а ночи тянутся

без конца. Для тебя я отказалась бы от трона, рассталась бы с отцом, отреклась от богов.

Радамес: И я тоже в безумии моей любви к ней отрекся от долга, от богов, от царя, от родины.

Амнерис (гневно): Не говори мне о ней!

Радамес: Почему? Вы хотите, чтобы я жил? Вы, бывшая свидетельницей моего позора, вы, единственная причина моего несчастья и, быть может, ее смерти?

Амнерис: Ее смерти? Нет! Она... жива!

Радамес: Что говорите? Жива?

Амнерис: В ту ночь только отец ее был схвачен и в борьбе убит. Она бежала и до сих пор не удалось ее найти.

Радамес (в сторону): Сделайте, о боги, чтобы она соединилась со своими и позабыла и мою любовь и мою гибель.

Вложить в это «в сторону» очень много чувства; чтобы можно было развить прекрасную фразу для пения.

Если эти выражения покажутся вам натянутыми, передайте их. Но помните, что фразы Амнерис должны быть страстными и в высшей степени горячими.

Амнерис: Но если я спасу тебя, поклянись, что никогда больше ее не увидишь.

Здесь нет опасности, что вспомнится «Норма», лишь бы стих имел другую форму.

Радамес: Об этом не просите.

Амнерис: Откажись от Аиды.

Радамес: Не могу.

Амнерис: Еще раз говорю: откажись от Аиды или умрешь.

Радамес: Умру.

Амнерис: Безумец! Ты не знаешь! Так же, как огромна моя любовь, так же страшна моя ярость. Иди, пусть

правосудие свершится и смерть твоя  
умилостивит гнев богов.

} Только здесь  
было бы хорошо  
изменить метр  
и сделать стро-  
фу из четырех  
или шести сти-  
хов для малень-  
кой кабалетты.

Радамес: Пусть гнев твой падет на мою  
голову. Желанна будет смерть, когда умру за нее.

## 252. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

Октябрь [1870 г.], вторник.

Дорогой Гисланцони,

семисложные стихи не представляют никакой трудности как для кабалетты, так и для начала дуэта, и мне кажется, что дуэт должен обязательно начаться с формы лирической. В этом начале дуэта есть (если не ошибаюсь) нечто возвышенное и благородное, особенно со стороны Радамеса, и мне хотелось бы, чтобы это было выражено пением. Это должно быть пение *suī generis*\*; не то пение, как в романах и кабалеттах, но пение декламационное, сдержанное и возвышенное. Метр выберите по вашему усмотрению и можете прерывать диалог, если считаете, что это внесет в него оживление. Если при применении семисложного стиха рифма будет повторяться слишком часто, почему бы вам не воспользоваться двойным семисложным стихом, как в «Трубадуре»?

Повели в кандалах навстречу судьбе ужасной,  
С ребенком на руках я шла за ней горько плача;  
и т. д., и т. д. . . . .

Позволю себе заметить, что в лирических стихах Амнерис имеются два или три стиха, которые несколько искажают в сторону измелъчания характер Амнерис;

Умереть? Что говоришь? Ах, я несчастная!  
. . . . .

\* Как таковое (лат.).

Угаснешь ты, умру и я . . . . .

Как я тебя всегда любила!

«Умереть?» — это надо оставить. Но следует изменить «что говоришь?» и «я несчастная».

В дальнейшем недостаточно следующих двух стихов:

Не могу — От нее откажись —

— Ее люблю — Ну, так умри!

Это слишком коротко и не дает простора для сценического движения: ситуация требует большего развития и должна занимать немного больше места во времени. Если удастся найти для этого дуэта отличное начало, вы сами увидите, какое значение это будет иметь для оперы в целом. Работайте с душой, я буду ждать от вас — я в этом уверен — одной из лучших сцен либретто. Но если мы решили придать лирическую форму всему дуэту, не кажется ли вам, что первая сцена неминуемо потребует большего развития? А если мы напишем романс? Романс в девятисложных стихах? Что бы из этого, черт возьми, получилось? Может быть, попробуем? Однако раз вам сейчас хорошо работается, продолжайте, и в случае, если надумаем сделать романс, напишем его после всего.

## 253. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

Октябрь [1870 г.], среда.

Дорогой Гисланцони,

после того, как я вчера ответил на ваше письмо, я принялся за углубленное изучение дуэта четвертого акта и все больше и больше убеждаюсь в том, что ему следует дать с самого начала форму лирическую. Из слов речитатива я слепил семисложные стихи и увидел, что могу написать мелодию. Это покажется вам странным — мелодия, написанная на слова, сказанные точно адвокатом. Но под этими словами адвоката таится сердце женщины, полное отчаяния и горячей любви. Музыка может превосходно обрисовать это состояние души и сказать в известной мере две вещи одновременно. Это свойство музыкального искусства, не принимаемое во внимание критиками и плохо развитое

композиторами. Вот какова должна быть форма этого дуэта.

А м н е р и с:

Вершителю твоей судьбы, жрецы,  
Здесь соберутся вскоре.

Тяжко предъявленное тебе  
обвинение; тяжкая

Грозит тебе и кара. Но легко  
тебе

Оправдаться, если захочешь...

Мои мольбы

Откроют дорогу к сердцу моего  
отца:

Я умолю царя, и ты будешь прощен.

Р а д а м е с:

Нет, не услышат никогда  
ни слова

Оправдания мои судьи. Невинно-  
вен я

Перед богами и перед собою.

Неосторожные слова произнесли  
мои уста,

Но не было измены в моем сердце,

Однако справедливо обвинение.

*Строфа из восьми стихов cantabile. Сделайте так, чтобы мелодия могла разлиться на словах: «Я умолю царя, и ты будешь прощен».*

*Такая же строфа, как и строфа Амнерис. И здесь тоже последние стихи должны быть сделаны таким образом, чтобы на них можно было написать плавно льющуюся мелодию, плавно льющуюся, но не выкрикиваемую!*

А м н е р и с: Оправдайся, оправдайся!

Р а д а м е с: Нет.

А м н е р и с: Но как же твоя жизнь...

Р а д а м е с: Ее я ненавижу... Угасла всякая надежда, одно желание только у меня осталось... Умереть! (и здесь еще строфа из четырех, шести, восьми стихов, как хотите, в форме диалога, с теми словами, которые вы найдете лучшими. Не забудьте слово «умереть», сказанное Амнерис; но вы можете поставить его в начале строфы или в конце предыдущей).

А м н е р и с: Умереть...

За этим следует строфа Амнерис со всем остальным как есть; и, может быть, строфа будет более удачной, если не начнется словом «умереть», ибо это слово должно быть сказано в строфе предыдущей. Но делайте так, как вам лучше удастся. Постарайтесь только не писать стихов, ничего не говорящих. Необходимо, чтобы в этом дуэте каждый стих, я бы сказал даже—каждое слово, попадало в цель. Вместо стихов:

Как я всегда тебя любила,  
Так и теперь люблю, неблагодарный!

напишите нечто более значительное и такое, что не было бы бесполезным. Повторяю еще раз — этот дуэт должен быть выдержанным и возвышенным как в стихах, так и в музыке.

В общем—не надо ничего обыденного.

## 254. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

Октябрь [1870 г.], четверг.

Синьор Гисланцони,

последний присланный вами дуэт четвертого действия очень хорош, но он слишком взволнованный и даже бесформенный. Стихи его слишком неровны и нет возможности написать для него не только мелодию, но даже длинную мелодическую фразу. Затем известие (жива Аида) не выступает достаточно рельефно, как это было в первых стихах. Зато превосходны последние восемь стихов:

Если спасу тебя, поклянись,  
Что больше ее не увидишь и т. д., и т. д.

Но кабалетта для данной ситуации длинна. Ах, эти проклятые кабалетты, написанные все в одинаковой форме и столь похожие друг на друга! Посмотрите, нет ли возможности найти нечто более новое!

Что касается начала этого дуэта, то я думаю—было бы хорошо сделать его так, как я написал вам вчера. Прекрасная мелодия Амнерис—спокойная, длинная, плавная; такая же точно мелодия Радамеса; затем несколько стихов диалога, приводящих ко второму соло Амнерис, такому же, как в первых стихах, но с прибавлением нескольких стихов

новых, и с этими первыми стихами дойти до слов «Если спасу тебя...» Не бойтесь, что эти строфы, столь длинные, покажутся холодными. Достаточно того, чтобы стих был сдержанным и прекрасным, как вы умеете его делать, и не сомневайтесь в действенности этого дуэта.

В сцене суда нет необходимости повторять три раза «Радамес». Если вы хотите закончить весь акт, прежде чем окончательно доработать этот дуэт, — сделайте так; тогда я тем временем приведу в порядок то, что уже написал.

P. S. Я закончил третий акт и писал вам, каким образом и какими стихами воспользовался. Ответа я не получил.

## 255. К ВИНЧЕНЦО ЛУККАРДИ

Сант-Агата, 26 октября 1870 г.

Я работаю, как зверь, и через несколько дней все то, что требует выдумки, будет закончено. Ты отлично понимаешь, что я не поеду в Каир. Вместо себя пошлю доверенное лицо с копией партитуры, чтобы поставить оперу на сцене. Оригинал рукописи остается Рикорди с правом собственности для всех стран, кроме Египта, и Рикорди может делать со своей собственностью все, что захочет, при условии, что я буду присутствовать лично при постановке, когда опера пойдет здесь в первый раз. Прости за краткость этого письма, но «Аида» зовет меня работать.

## 256. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

[Октябрь 1870 г.] Суббота.

Дорогой Гисланцони,

он очень хорош—этот дуэт! Очень, очень, очень! После дуэта третьего акта между Аидой и Амонасро этот дуэт кажется мне лучшим из всех. И если вам удастся найти несколько более новые формы для кабалетты, этот дуэт будет безупречным. Во всяком случае мы сможем выправить и ту кабалетту, которая имеется сейчас, заменив некоторые стихи, например:

Смерть да будет мне блаженством,

и начать прямо со стиха:

Кто спасет тебя, несчастный,

и попробуйте-ка сделать один стих длинным, а другой коротким; например, один восьмисложным, а другой—пятисложным; или один восьмисложным, а другой — шестисложным; или один семисложным, а другой — пятисложным; или один десятисложным, а другой — семисложным. Посмотрим, что за черт из этого получится!

P. S. Вы теперь уже получили мое письмо, касающееся сцены суда. Не бойтесь взрыва чувств Амнерис при виде жрецов.

## 257. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

2 ноября 1870 г.

Синьор Гисланцони,

получил последнюю сцену, которая в общем годится. Там только немного длинней первый речитатив и, может быть, немного холоден конец; но мы найдем способ разогреть его.

Пусть Радамес скажет то, что сказать ему надлежит, и пусть это будет небольшая строфа, полная страсти и певучая. Для жрецов не надо ничего.

Тем временем подумаем о первом дуэте, которого я жду с тревогой. Затем будем думать об остальном.

## 258. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

[Ноябрь 1870 г.] Воскресенье.

Дорогой Гисланцони,

вчера, едва отправив вам письмо, я засел за серьезное изучение последней сцены. В руках неопытных она могла получиться скомканной или монотонной. Комкать ее не следует, потому что после всей огромной сценической пышности она—скомканная—оказалась бы случаем *parturiens tons*\* Избежать монотонности можно будет только при

\* ... (случаем) горы, родившей мышь (лат.).

том условии, что мы станем искать новые, не общепринятые формы. Я просил вас вчера написать восемь семисложных стихов для Радамеса, предшествующих восьми стихам Аиды. Эти два соло, состоящие из двух различных кантилен, оказались бы скроенными более или менее по тому же образцу, в той же форме, в том же характере. И вот мы уже попали в обыденность! Французы в строфах для пения пользуются иногда одновременно стихами то длинными, то короткими. Почему же не сделать и нам то же самое?

Вся эта сцена не может и не должна быть не чем иным, как сценой пения—чистого и простого. Несколько необычная форма стихов, написанных для Радамеса, заставила бы меня искать мелодию, отличающуюся от тех, которые пишутся обычно на стихи семисложные и восьмисложные, и также заставила бы меня изменить темп и ритм в соло Аиды. Итак—несколько необычное *cantabile* Радамеса, другое *cantabile* Аиды, пение жрецов, танец жриц, прощание с жизнью любящей пары, *in pace*\* Амнерис — все это составило бы одно целое, разнообразное и хорошо развитое; и если мне музыкой удастся связать все это воедино, окажется, что мы сделали нечто хорошее или по крайней мере нечто необыденное.

Итак, смелей вперед, синьор Гисланцони: мы дошли до десерта — вы, по крайней мере. Поэтому посмотрите, сможете ли вы из прилагаемого мной набора слов без рифмы сделать для меня хорошие стихи, каких вы уже написали немало.

И здесь... вдали от глаз людских

...на твоём сердце умереть (*стих по-настоящему патетический*)

Радамес:

Погибнуть! Тебе, невинной?

Погибнуть! Тебе, прекрасной?

Тебе, в юные годы

Расстаться с жизнью?..

Как я любил тебя — сказать мне невозможно!

Но смертоносной для тебя стала любовь моя!

\* Мир праху (лат.).

Погибнуть! Тебе, невиновной?  
Погибнуть! Тебе, прекрасной?

А и да: Видишь? Уже смерти ангел... и т. д.

Вы не можете себе представить, глядя на эту необычную форму, какую прекрасную мелодию можно написать на нее, сколько обаяния придаст ей пятисложный стих после трех семисложных и какое разнообразие вносят двадцать идущие за этим одиннадцатисложных стиха; кстати, было бы хорошо, чтобы эти два стиха оказались одинаковыми — либо с ударением на последнем слоге, либо с ударением на предпоследнем. Посмотрите, сможете ли вы извлечь из всего этого стихи, но во всяком случае сохраните мне *tu si bella* \*, что очень хорошо звучит в кадансе.

Все остальное так, как я писал вам вчера; попрошу только в последнем двухголосье написать мне одиннадцатисложные стихи с ударением на последнем слоге.

✍

## 259. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

4 ноября 1870 г.

Дорогой Гисланцони,

я еще не получил поправок к первому дуэту (акт IV), но, дабы не терять времени, пишу вам по поводу следующей за ним сцены, сцены суда. Может быть, я строю себе иллюзии, но эта сцена кажется мне одной из лучших в драме и ни в чем не уступающей сцене в «Трубадуре». Может быть вы (и может быть, совершенно справедливо) не разделяете моей точки зрения; но если я ошибаюсь, необходимо в данном случае оставить меня в заблуждении. И вот, пребывая в заблуждении, я не нахожу, что данный отрывок на той высоте, на которой я его воображал. Давайте поговорим.

В первом речитативе мне нужна, кроме *Morì mi sento* \*\*, еще какая-нибудь фраза, которую можно было бы повторять в течение всего куска. Затем, в марше (я не хотел бы, чтобы он был похоронным) мне нужно, чтобы слова

\* Ты, столь прекрасная... (ит.)

\*\* Умираю.. (ит.)

«Вот они, роковые, неумолимые» и т. д. появлялись в конце речитатива. К этому мы еще вернемся.

Хор за сценой хорош, но шестисложный стих кажется мне ничтожным для данной ситуации. Здесь нужен был бы большой стих, стих дантовский и, кроме того, терцина.

Стих *Taci, taci* (молчишь, молчишь) столь сухой — невозможен: сделать его вопросительным в музыке нельзя. Мне кажется, что форма терцины очень подошла бы здесь, потому что можно было бы при желании повторить два раза *Радамес* и еще потому, что можно было бы сделать стих, построенный, к примеру, так:

*Difenditi!*

*Tu taci? Traditor! \**

Знаю хорошо, что плохо звучит *ti, tu, ta... ci* (вы все это выправите); однако этот стих выражает как раз то, чего требует ситуация. Кстати, почему вы считаете удобным сказать: «В день сражения...»?; сражения ведь не было.

Для стихов «От родины отрекся, отрекся от царя» я применил бы стих десятисложный. Я просил вас раньше избегать этого размера потому, что в местах *allegro* он делается слишком прыгающим; но в данной ситуации акценты через каждый третий слог ударяли бы, как молотом, и стали бы страшными.

Сольная сцена Амнерис холодна, и такая в некотором роде «ария» в данный момент невозможна. У меня есть идея, которую вы, быть может, найдете слишком смелой и неожиданной... Я бы вернул на сцену жрецов, и при виде их Амнерис, как тигрица, разозилась бы против Рамфиса словами жесточайшими. Жрецы остановились бы на мгновение, чтобы ответить: «Он изменил! Умрет!» — и затем продолжали бы свой путь. Оставшись одна, Амнерис крикнула бы (только два стиха десяти- или одиннадцатисложных): «Жрецы жестокие, неумолимые, будьте вы прокляты навеки!» На этом кончалась бы сцена. Вы совершенно правы: царь и служанки не нужны.

Чтобы лучше объяснить все это дело, которое, впрочем, и не является столь запутанным, я набросаю всю сцену, и вы оставите в ней то, что хорошо, и выправите то, что не является хорошим.

\* Защищайся!

Молчишь? Изменник! (ит.).

### Сцена III.

Амнерис (одна):

О, увы! увы!.. Я умираю!  
 Что сделала?.. Кто его спасет? Теперь я  
 проклиная  
 Чудовищную ревность, что вызвала его  
 погибель  
 И траур вечный в моем сердце воцарила!  
 Что вижу!.. Вот и роковые,  
 Неумолимые приспешники смерти!

Выправьте стихи, как найдете нужным. Не забудьте, однако, сохранить такую фразу, которую можно будет повторить и дальше.

Амн.: О, не хочу видеть эти белые призраки.

Хор (за сценой):

. . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .

} Одиннадцати-  
 сложный. Дан-  
 товская терци-  
 на.

Амнерис:

. . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .

} Также терцина,  
 патетическая,  
 душераздираю-  
 щая.

### Сцена IV.

Радамес, окруженный стражей, проходит по сцене и входит в подземелье. Амнерис при виде его кричит (вот поэтому-то я и просил, чтобы вы в первом речитативе написали какую-нибудь фразу, которую можно было бы повторить здесь): Ах, кто спасет его... или что-нибудь в этом роде.

Голос Раmfиса из подземелья: Радамес, Радамес... (еще одна терцина такая же, как и раньше).

Хор: Оправдайся!

Раmfис: Молчишь ты?

Все: Изменил, изменил!

Голос Рамфиса: Радамес!  
Радамес...

Еще терцина,  
такая же; нет,  
однако, необхо-  
димости повто-  
рять два раза  
«Радамес».  
Это на ваше  
усмотрение.

Хор: Оправдайся!  
Рамфис: Молчишь ты?  
Все: Изменил!  
Все:

Четыре или  
шесть стихов де-  
сятисложных

. . . . .  
. . . . .  
. . . . .  
. . . . .

Амнерис:

Два стиха таких  
же

. . . . .  
. . . . .

Жрецы возвращаются из подземелья: Амнерис в ярости  
Рамфису:

Жрец безжалостный, ты осудил его  
на смерть, а ты хорошо  
знаешь—он не изменник!  
Ты знаешь, что я люблю его, и  
осудил?  
Он умереть не должен.  
Все: Он изменил! Умрет!

Строфа из четы-  
рех стихов по-  
прежнему деся-  
тисложных. Бы-  
ло бы хорошо  
начать словом  
sacerdote \*  
или sacerdoti \*\*.

(и, если возможно, этот семисложный стих, как припев).

Амнерис: Жрец! А знаешь ли ты,  
что наступит день, когда  
я буду царствовать?

Ты не боишься моей мести?

Нет, нет... Спаси его!

Он умереть не должен!

Все: Он изменил! Умрет!

Еще строфа, та-  
кая же, как  
раньше, и так-  
же начинающая-  
ся словом sacer-  
dote.

\* Жрец (ит.).

\*\* Жрецы (ит.).

Жрецы медленно уходят со сцены.

Амнерис (одна): Жрец жестокий! Да будет проклят навеки весь подлый род твой!

(Только два стиха и тоже десятистопные, прошу вас).

Слова этих двух четверостиший очень слабы; но вы найдете сами те энергичные слова, которых требует ситуация. Форма этой сцены между тем хороша, не обыденна, и я думаю, что из этого можно сделать хороший поэтико-музыкальный отрывок. Не сомневаюсь в том, что вы напишете в этом месте прекрасные стихи, выдержанные, благородные, возвышенные. Я сделаю все возможное, чтобы найти нечто сносное в музыке и надеюсь, что это мне удастся, ибо повторяю, сцена эта кажется мне превосходной.

Всегда ваш Дж. Верди.

## 260. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

[Ноябрь—декабрь 1870 г.] Среда

Дорогой Гисланцони.

За исключением двух или трех мелочей, сцена суда получается чудесно. Стих:

Сама я в руки палачей его передала...

надо оставить в речитативе. Там он уместен; здесь же он холоден. Пропустите также слова: «Умру от любви». Здесь вместо этих слов требуются два стиха о выражении большего отчаяния и написанные таким образом, чтобы фразу из этих слов Амнерис повторяла каждый раз, как из подземелья раздастся приговор. Амнерис не может оставаться на сцене столько времени, слышать страшный приговор судей и не выражать при этом отчаяния. Поэтому сделайте хорошую терцину с таким смыслом:

Боги, сжаьтесь над моим разбитым сердцем!

. . . . .

Хочу спасти его из рук этих безжалостных!

Только бы не видеть его смерти...

или что-нибудь подобное; но, повторяю еще раз, мне нужны такие фразы, часть которых можно было бы повторить после стиха:

Оправдайся! Молчит! Он изменник.

Великолепны два стиха:

Кровожадны, жестоки злодеи  
И считаются слугами неба;

но здесь необходимо выразить ужас, охвативший Амнерис, и надо непременно где-нибудь сказать: «О! Замурован живым!»...

Ах, если бы вы могли написать два стиха, но прекрасных, по следующему образцу:

А м н е р и с (с криком): Ах, замурован в подземелье!  
Живой!

И считаются слугами неба!

или, может быть, вы хотите написать четыре стиха с тем, чтобы сохранить те два, что уже написаны?

Ах, замурован в подземелье! Живой!

Кровожадны, жестоки злодеи  
И считаются слугами неба!

Сделайте как можно скорей эти пустяки и пришлите мне их сразу. Завтра напишу вам о последней сцене и затем—аминь!

Приветствую.

## 261. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

[Ноябрь—декабрь 1870 г.] Суббота.

Дорогой Гисланцони,

потрясающ выпад Амнерис! Вот и этот кусок готов. Я не поеду в Геную до тех пор, пока опера не будет закончена полностью. Не хватает еще последнего куска, надо написать клавир четвертого акта и инструментовать всю оперу с начала и до конца. Работы на месяц по крайней мере. Поэтому вооружитесь терпением и распределите свои дела так, чтобы, когда приедете в С.-Агата, вам не нужно было торопиться с отъездом обратно, ибо придется очень тщательно приводить в порядок все либретто.

Вот мы наконец дошли и до последней сцены, в которой я попрошу сделать следующие изменения.

В первом речитативе, который кажется мне, как вы сказали, несколько «густым», Радамес не в том душевном состоянии, чтобы «составлять фразы», подобные следующим:

Меня с живыми разлучают навсегда...

Пред взорами моими не засияет больше никогда...

Мне кажется, что стон я слышу... и т. д., и т. д.

Затем, поскольку Аида уже здесь, она должна показаться как можно скорее. После прекрасных семисложных стихов Аиды невозможно найти что-либо для Радамеса: и я сделал бы сначала восемь семисложных стихов для Радамеса на слова: «Тебе умереть! Тебе, невинной! Тебе, прекрасной и юной! И я не могу тебя спасти!.. О горе! Тебя погубила моя роковая любовь...» и т. д., и т. д.

Наконец, я хотел бы избавиться от обычной агонии и избежать слов: «Я умираю... раньше тебя... жди меня!.. Мертва, а я жив еще!..» и т. д., и т. д. Я хотел бы нечто нежное, воздушное, кратчайшее двухголосие, прощание с жизнью. Аида тихо опустила бы в объятия Радамеса. Тем временем Амнерис, стоя на коленях на камне, завалившем вход в подземелье, пела бы некий *Requiescant in pace* \* и т. д.

Изложу вам эту сцену и этим объясню все лучше.

### Сцена последняя

Роковой камень... Навсегда...

И вот моя могила. Дневного света

Больше не увижу. Мне не видать Аиды

(придется вам выправить стих).

Аида, где ты теперь? Если бы ты могла

Жить счастливо и моей судьбы ужасной

Не узнать никогда!.. Кто стонет? Никого. То тень

Или видение! Нет! Существо живое.

Небо! Аида!.. (я как попало слепил эти стихи для того, чтобы работать. Само собой разумеется, что вы должны будете сделать их прекрасными. Также и дальше).

\* Покойтесь с миром (лат.).

Аида: Это я.

Рад.: Ты здесь? Но как?

Аида:

Твою мне участь сердце подсказало,  
Уже три дня тебя я поджидаю,  
И здесь, далеко от людского взора,  
Вместе с тобой... умру! (один стих)

Рад.:

Умереть! Тебе, невинной!  
Умереть — тебе? (восемь красивых семислож-  
ных стихов для cantabile).

Аида:

Видишь! Вот смерти ангел  
Сияющий к нам приближается,  
И к вечным радостям мы полетим  
На золотых его крыльях.  
Уж вижу, что небо раскрылось,  
Там всякое горе кончается,  
Там чистый восторг начинается  
Вечной бессмертной любви.

(Пение и танцы жрецов и жриц внутри храма)

Аида: Печальное пение!..

Рад.: Это ликование жрецов.

Аида: Это наш гимн погребальный!

Рад.: Даже мои сильные руки

Сдвинуть тебя не смогут, о роковой камень,

Аида: Увы! Для нас все кончено! Надежды

Больше нет!.. Должны мы умереть!

Рад.: Правда!.. Правда!

Вдвоем: О жизнь, прощай! Прощай, земная любовь!

Прощайте, горести и радости!

Я вижу бесконечности рассвет,

Вечные узы соединят нас в небе!

Четыре краси-  
вых одинадца-  
тисложных сти-  
ха, но для того,  
чтобы сделать  
их певучими, на-  
до, чтобы ак-  
цент приходил-  
ся на четвертую  
октаву.

Аида умирает в объятиях Радамеса. Тем временем Амнерис в глубоком трауре выходит из глубины храма и опускается на колени на камень, закрывший вход в подземелье.

Покойся в мире,  
Любимого душа...

Через два дня после того, как вы выправите эту сцену и пришлете ее мне, выезжайте в С.-Агата. К этому времени у меня уже будет готова музыка, и мы сможем заняться тем немногим, что осталось в некоторых сценах и т. д., и т. д.

## 262. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

{Ноябрь—декабрь} 1870 г.

Многоуважаемый Гисланцони!

Я получил стихи, которые прекрасны, но не во всем мне подходят. Так как вы очень опоздали с присылкой их, я, дабы не терять времени, написал весь кусок на те чудовищные стихи, которые послал вам.

Приезжайте скорее, то есть сейчас же: выправим все.

## 263. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Генуя, 28 декабря 1870 г.

...Я надеялся видеть вас в течение этой зимы, но я не приеду в Милан из-за этих проклятых гот<sup>1</sup>, источника всех моих горестей; и вот увидите—сейчас я говорю «моих» горестей, а попозже мы все будем говорить «наших». Ах, если бы мы послали во Францию 150 или 200 тысяч солдат, может быть, все было бы спасено. Во всяком случае, даже побежденные, мы вызвали бы только всеобщее восхищение. А теперь после окончания войны нам останется ненависть французов и еще большее—если только возможно, чтобы оно стало большим,—презрение современных гот... Но оставим этот разговор, который портит мне кровь.

## 264. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

Генуя, 28 декабря 1870 г.

Многоуважаемый синьор Гисланцони!

Изменение, сделанное в финале, естественно, но безжизненно — например, сказанное Амонасро «Молчи!» Если сказать это слово быстро — оно не дойдет до публики; если же сказать его медленно—оно расколodит действие. Всеобщий возглас «Ее отец!» должен быть непосредственно связан со словами Аиды «Отец мой!»

После слов «Что говоришь?» есть тоже нечто расхляпывающее. Аида неудачно поставлена на сцене (в данном случае я вовсе не подразумеваю реальное размещение актеров на сценической площадке) и, кроме того, Аида, может быть, говорит не то, что должна была бы говорить в данный момент.

Далее: вместо вопроса царя «Ее отец?» я бы предпочел слова Амонасро «Да, ее отец!» В общем мы ничего не выиграли и необходимо заново переделать эту маленькую сценку. Дело идет о простом размещении слов; но так как ситуация особенно значительна, горе нам, если эти слова окажутся не на месте, или среди них окажутся лишние.

Я получил письмо из Каира. Декорации и костюмы «Аиды» делаются в Париже. Как только кончится осада, опера будет поставлена; но я думаю, что парижане еще не сдадутся и что до этого пройдет несколько недель, а может быть, и месяцев.

## 265. К ВИНЧЕНЦО ЛУККАРДИ

Генуя, 30 декабря 1870 г.

Моя опера для Каира закончена, но поставить ее нельзя потому, что декорации и костюмы—в осажденном Париже.

Это неплохо! Очень плохо то, что идет эта ужасающая война и что перевес взяли пруссаки; перевес, который впоследствии станет роковым и для нас. Это война не только захватническая, не только война за власть; это война расовая, и она продлится много, много времени. Пруссаки сами в данный момент истощены, но они при-

дут в себя и вернутся. Меня не пугает ни римский вопрос, ни мошенничества священнослужителей, меня приводит в ужас сила этих новых готтов.

Пока прощай. Будь здоров и будем надеяться не на людей, а на звезду, которая до сих пор милостива к Италии.

## 266. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

Генуя, 31 декабря 1870 г.

Дорогой Гисланцони,

получил ваше письмо от 11-го. Стихи годятся. Финал сделан у меня в наброске, то есть могу сказать, что он закончен.

Сценическая ситуация требует маленькой поправки. Аида слишком быстро узнает своего отца. Если бы прибавить к ее партии несколько слов, она скорей привлекла бы внимание публики, и тогда естественно выделилась бы фраза, столь значительная: «Это мой отец!» Чтобы не задерживаться с музыкой, я кое-как слепил слова, которые вы превратите в короткие стихи.

. . . тебе показать

Пленных.

Аида: Что вижу! О, небо! Помилуй!

О царь... Помилуй... Это отец мой!

Все: Отец ей!

(Аида хотела бы говорить, но волнение душит ее)

Отец... Он!..

(Амонасро перебивает дочь, боясь, что его узнают)

Амон.: Да, отец ей!

И я сражался,

Вы победили! Смерти не нашел... и т. д.

«Помилуй!» в устах Аиды вносит в сцену жизнь, дает актрисе возможность движения и действия, а музыке— возможность приготовить слова: «Это отец мой!» Хорошо, по-моему, также и то, что Амонасро говорит один, когда опасается быть узнанным. Необходимо сделать последний стих как можно более взволнованным.

И умереть в сраженье душой желал

— великолепно, но слишком гладко.

## 267. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Генуя, 1 января 1871 г.

...И вы тоже обращаетесь ко мне по поводу вашей консерватории?..<sup>1</sup> Но как я могу принять этот пост? Чего достиг бы я с идеями, которые, конечно, вам чужды? Вам, столь великим когда-то и столь передовым и ставшим теперь столь отсталыми?.. Прошу вас обратить внимание на то, что словом «отсталые» я вовсе не хочу вас обидеть. Кто знает! Может быть, правы вы, а неправ я; но ясно одно: я не мог бы допустить того, что принято у вас теперь, и, может быть, я опрокинул бы все здание, в основе своей хорошо построенное Скарлатти<sup>2</sup>, Дуранте<sup>3</sup>, Лео<sup>4</sup> и т. д., и т. д., но доведенное теперь до почти полной гибели.

Возможно ли бороться с той отсталостью, которая господствует у вас? Разве вы не видели того, что было два года тому назад, когда я предложил принять парижский камертон<sup>5</sup>? Какую оппозицию вызвало мое предложение во всем оркестре и в обоих дирижерах! И как это ни странно, желая прийти к соглашению, мне предложили полумеру, являющуюся самой большой нелепостью. Мы не смогли договориться тогда; не договорились бы и теперь. Если из-за дела столь ясного и очевидного было столько неприятностей, что произошло бы теперь при разрешении вопросов более серьезных! Каждую минуту мне пришлось бы слышать: «Но Меркаданте, но Дзингарелли<sup>6</sup>!!!...»

Разве вам хотелось бы, чтобы я отвечал: «Дзингарелли, Меркаданте—два больших имени, два больших компо-

зителя, если хотите, но они не сделали ничего, чтобы сообразоваться с требованиями времени, и кроме того, при них пришли в упадок те углубленные и строгие занятия, которые являлись славной основой школы Дуранте, Лео и т. д., и т. д.

Это невозможно, почему я и остаюсь среди моих полей в С.-Агата.

«Аида» (не «Гайдэ») не будет поставлена в Каире потому, что костюмы и декорации остались в осажденном Париже. Раз ее не ставят в Каире, то ее нельзя поставить и в Милане. А в Неаполе в самом деле пойдет «Дон Карлос»? Ну, так он будет плохо исполнен! Вы скажете... как так? Наш оркестр, наши хоры, первый в мире театр!!... Да, да, все это прекрасно... Все это рассказки для кого хотите, но только не для меня. С.-Карло принадлежит к зданиям, грозящим обвалом... У вас нет хорошей труппы, а если бы даже она и была, то исполнение было бы все равно неудачным. Для опер хороших или плохих, но написанных с новыми намерениями, требуется выдающийся ум, который мог бы наладить все: костюмы, сцену, декорации, постановку и т. д., не говоря уже о необычной интерпретации музыки. Ничего этого у вас в театре нет. Но почему дирижирует «Доном Карлосом» Пунцоне<sup>7</sup>? Я слышал, что Серрао<sup>8</sup> лучшеш! Правда ли это? Напишите мне об этом.

Простите за длинную и скучную болтовню, но мне необходимо было объясниться и сказать вам то, что я не могу сказать всем...

Прощайте, прощайте, всегда ваш

*Дж. Верди.*

## 268. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

Генуя, 3 января 1871 г. Среда.

Многоуважаемый Гисланцони,  
не ужасайтесь! Дело идет о пустяке. Я переделывал шесть раз два стиха речитатива во втором финале, когда Аида узнает отца среди пленных эфиопов. Ситуация великолепна, но, может быть, действующие лица плохо поставлены

на сцене, говоря другими словами, действуют не так, как действовать должны. Поэтому имейте терпение переделывать этот маленький отрывочек. Переделайте его по-своему; не думайте о том, что уже было сделано; войдите целиком в ситуацию и пишите.

В данный момент отрывок существует в таком виде:

А и да: Что вижу! Он! Спаси его!

О царь... спаси его... Это отец мой!

Все: Ее отец!

А и да: Помилуй его...

А монас ро: Да, отец... И я сражался... и т. д.

Это пустяк, но это ситуация, и надо ее хорошо передать.

## 269. К ФРАНЧЕСКО ФЛОРИМО

Генуя, 5 января 1871 г.

Дорогой Флоримо!

Ничто не могло польстить моему самолюбию больше, чем приглашение на пост директора консерватории в Неаполе, приглашение, переданное мне через вас и являющееся выражением желанья не только композиторов, работающих в консерватории, но и многих музыкантов вашего города.

Мне очень больно, что я не могу ответить так, как я бы желал, на выражение вашего доверия; но с моими занятиями, с моими привычками, с моей любовью к независимой жизни, мне было бы невозможно взять на себя обязанности столь ответственные. Вы скажете мне: «А искусство?» Понятно. Но я всегда делал для искусства все, что мог, и для того, чтобы мне удалось и дальше сделать что-нибудь, я должен быть свободен от каких бы то ни было других забот. Если бы не это, нетрудно было бы вообразить, как я был бы горд занять пост, который занимали такие основатели школы, как А. Скарлатти, а потом Дуранте и Лео. Я был бы счастлив предложить ученикам упражнения этих первых отцов, упражнения столь серьезные и строгие и вместе с тем столь ясные. Я поставил бы, если можно так сказать, одну ногу в прошлое, а другую — в настоящее и в будущее (потому, что меня не пугает музыка будущего); я бы сказал юным ученикам: «Упражняй-

тесь в искусстве фуги постоянно, упорно, до полного овладения и до тех пор, пока рука не станет свободной и сильной в умении справляться с нотами по вашему желанию. Вы научитесь, таким образом, сочинять с уверенностью, хорошо распределять голоса и естественно модулировать.

Изучайте Палестрину<sup>1</sup> и немногих его современников. Затем перейдите к Марчелло<sup>2</sup> и обратите особенное внимание на речитативы.—Не посещайте много представлений опер современных и не обольщайтесь красотами гармонии, инструментовки и аккорда с уменьшенной септимой, этого камня преткновения и прибежища всех нас, не умеющих сочинить и четырех тактов без применения полдюжины септим».

По окончании такой учебы, соединенной с разносторонним изучением литературы, я сказал бы молодежи: «Теперь положите руку на сердце, пишите и (если предположить в учащихся наличие подлинной артистической организации) будете композиторами. Во всяком случае вы не увеличите собой толпу подражателей и больных нашего времени, тех, что ищут, ищут и (это иногда хорошо) ничего не находят».

В преподавании пения я бы также хотел занятий таких, как в старину, в соединении с декламацией современной.

Чтобы претворить в жизнь эти немногие принципы, кажущиеся, по виду, несложными, понадобилось бы следить за преподаванием с такой тщательностью, что на это не хватило бы даже и 12 месяцев в году. И я, у которого здесь дом, интересы, дела... в общем, всё, всё — скажите сами: как мог бы я заняться этим делом!

Поэтому, мой дорогой Флоримо, не откажите в любезности быть моим посредником и выразить вашим коллегам и многим музыкантам вашего прекрасного Неаполя мое величайшее огорчение по поводу того, что я не могу принять предложение, столь для меня почетное. Желаю вам найти человека прежде всего образованного и строгого в занятиях. Вольности и ошибки в контрапункте допустимы и даже иногда прекрасны в театре, в консерватории их быть не должно. Вернемся к прошлому — это будет прогрессом.

Прощайте. Остаюсь всегда вашим

*Дж. Верди.*

## 270. К ДРАНЕТ-БЕЮ<sup>1</sup>, В КАИР

Генуя, 5 января 1871 г.

Ваше превосходительство,

это правда: я действительно поручил господину Муцио поехать в Каир, дабы проводить там репетиции «Аиды», и я был буквально накануне подписания договора на постановку этой же оперы в Ла-Скала. Премьера ее должна была состояться в течение февраля при участии мадам Фриччи, Тиберини и др. Я не знал тогда, что Мариетт-бей блокирован в Париже и вместе с ним блокированы декорации, костюмы и все прочее для «Аиды». Как только я узнал об этом, я тотчас же известил дирекцию театра Ла-Скала, предложив прекратить приготовления к постановке моей оперы.

Я в данный момент в Генуе, и у меня здесь нет договора, заключенного с Мариетт-беем, но в этом договоре (я великолепно это помню) сказано просто, что я «обязан сдать партитуру «Аиды» своевременно, дабы она могла быть поставлена в Каире в течение января 1871 года; если бы в силу обстоятельств, от меня не зависящих, опера не была поставлена в Каире в течение января 1871 года, я имел бы право поставить ее в другом месте шесть месяцев спустя».—Вот почему я написал в Каир то письмо, о котором знаете вы, ваше превосходительство, письмо, в котором я сообщал, что, закончив оперу, я принял меры к тому, чтобы она была доставлена в Каир в декабре 1870 года с тем, чтобы премьера могла состояться в течение января 1871 года.

Теперь же, в связи с положением, в которое поставили нас роковые события, столь прискорбные для Франции и для Европы, вы, ваше превосходительство, можете заверить его высочество хедива в том, что я не стану в такой момент предъявлять свои права (даже в случае если бы таковые у меня были) и что, несмотря на большое огорчение, я отказываюсь от намерения поставить мою оперу как в Каире, так и в Ла-Скала.

Я должен, однако, довести до сведения вашего превосходительства, что дирекция театра Ла-Скала не отказалась от своего намерения поставить «Аиду» в будущем

карнавальном сезоне 1871/72 г., и с этой целью она даже уже пригласила артистов, указанных ей лично мною. Прошу поэтому ваше превосходительство не отказать в любезности сообщить мне, каковы ваши намерения в отношении исполнения «Аиды», дабы и я в свою очередь мог заняться и ее будущим и моими интересами. Мне было бы необходимо, ваше превосходительство, знать, когда я должен буду сдать партитуру и в какое время она будет поставлена в Каире.

В ожидании ответа имею честь оставаться

преданным *Дж. Верди.*

P. S. Считаю необходимым напомнить, что для исполнения «Аиды» требуются две первоклассные певицы—сопрано и меццо-сопрано; требуется один сильный тенор, один баритон, два баса и др.

## 271. К НИККОЛО ДЕ ДЖИОЗА<sup>1</sup>, В КАИР

Генуя, 5 января 1871 г.

Получил ваше уважаемое письмо от 22 декабря и прежде, чем ответить вам подробно, мне хочется сказать, что недоразумений между нами быть не может главным образом потому, что я не имел удовольствия встречаться с вами, если не считать встречи два года тому назад, когда решался вопрос о камертоне для Неаполя. Кроме того, трудно возникнуть недоразумениям еще и потому, что я обычно занимаюсь только делами, непосредственно меня касающимися, и всегда выражаю свое мнение открыто как раз для того, чтобы избежать недоразумений.

Если вернуться к вопросу о камертоне, то мы действительно не могли тогда прийти к соглашению и, по-видимому, не пришли бы к нему и сейчас.—Я хотел распространения камертона нормального и считал, что он должен быть универсальным; вы предлагали мне компромисс, являвшийся лекарством худшим, чем само зло. Я хотел добиться единого камертона для всего музыкального мира; вы хотели прибавить новый камертон ко многим уже существующим.

Совершенно верно то, что я поручил Муцио ехать в Каир, дабы заняться там постановкой «Аиды» (согласно параграфу моего договора), и не понимаю, каким образом вы можете считать этот приезд для вас нежелательным. Позвольте мне сказать вам, синьор маэстро, что вы видите в этом только факт, касающийся вас лично, я же рассматриваю этот факт исключительно с точки зрения требований художественных. Разъясню: вы знаете лучше меня, что оперы сегодня пишутся с таким множеством разных мыслей и намерений, что эти мысли и намерения почти невозможно передать, и мне кажется, что никто не может обижаться, если автор, произведение которого ставится в первый раз, посылает для постановки человека, внимательно изучившего данную работу под руководством самого автора.—Признаюсь, что, если бы мне пришлось исполнять впервые оперу коллеги, я бы никак не считал для себя такое положение дела унижительным и даже сам стремился бы к тому, чтобы прежде всего узнать намерения композитора—от него лично или от других.—Вполне может случиться, что вы и на этот раз не разделите моей точки зрения; но для меня это не только точка зрения,—это глубокое убеждение, основанное на 28 годах опыта.

Остаюсь, синьор маэстро, с полным уважением

преданный вам *Дж. Верди.*

## 272. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

Генуя, 7 января 1871 г.

Синьор Гисланцони,

я в самом деле боюсь, что мы, переплыв океан, потонем в стакане воды. Я еще раз (восьмой) переделал этот маленький отрывок, и он мне не удался. Царь<sup>1</sup>, по-моему, не нашел своего места на сцене... Но сейчас лучше мне отложить в сторону этот сценический отрывок и заняться окончанием инструментовки.

Итак, до свидания через некоторое время.

## 273. К ФРАНЧЕСКО ФЛОРИМО

Генуя, 9 января 1871 г.

Дорогой Флоримо,

Итак, вы, оказывается, знаете, что учителем моим был маэстро Лавинья<sup>1</sup>! А знаете ли вы, кто был Лавинья? Лавинья был учеником Фенароли<sup>2</sup>, который в самом преклонном возрасте еще преподавал в училище... (не помню, каком), но в то же самое время Лавинья занимался частным образом у Валенте. Валенте—имя мало известное у нас, но вы его, конечно, знаете.

Лавинья был о нем высочайшего мнения, и если судить по пяти или шести фугам, сохранившимся у Лавинья, и по многим темам для фуг, пригодившимся для занятий и мне, Валенте был контрапунктистом гораздо, гораздо более уверенным, нежели Фенароли.

Лавинья был отправлен, кажется, в 1801 году, в Милан к Паизиелло<sup>3</sup>, который уезжал в Париж, не знаю, по какому случаю. Рекомендованный Паизиелло, он написал оперу для Ла-Скала, был вскоре закреплен при этом театре в качестве концертмейстера и оставался в этой должности до 1832 года. Я познакомился с ним как раз в том году и под его руководством изучал контрапункт до 1835 года. Лавинья был очень силен в контрапункте, был иногда педантом и не признавал никакой музыки, кроме музыки Паизиелло. Помню, что однажды в увертюре, написанной мною, он выправил мне всю инструментовку в манере Паизиелло!! Хорош я буду, сказал я себе — и с этого момента не показывал ему ничего из свободного сочинения. В течение трех лет, проведенных с ним, я не писал ничего другого, кроме канонов и фуг, фуг и канонов, под всеми соусами. Никто не учил меня инструментовке и приемам сочинения драматической музыки.

Вот кем был Лавинья. Прибавлю, что он написал семь или восемь опер для Милана и Турина и оперы эти шли с переменным успехом. Повторяю, он был очень знающим человеком, и я желал бы, чтобы все маэстро-преподаватели были такими, как он. Эти справки пригодились бы вам, быть может, год тому назад... но теперь...<sup>4</sup> Прощайте, прощайте.

Остаюсь преданный вам *Дж. Верди*

## 274. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

Генуя, 12 января 1871 г.

Дорогой Гисланцони,

вернемся еще раз к финалу и посмотрите сами — можно ли оставить все в таком порядке, пригнав слова, как вы найдете нужным.

Аида: Небо! Что вижу! Мой отец! (*Бросается к Амонасро*)

Все: Ее отец!

Аида: И ты—раб!

Амонасро (*тихо Аиде*): Не выдавай меня!

Царь (*медленно приближается к Амонасро*): Ну! Итак, кто ты?

Амонасро (*царю*): Ее отец! И я сражался и т. д.

Мне было легко сказать «O padre mio!»\*, но акцент или сильное время падало на «mio», а лучше, чтобы оно падало на «padre». Если вам не нравится акцент на седьмом слоге, сделайте вместо этого три семисложных стиха, прибавив какие-то слова, которые Амнерио скажет в сторону.

Аида: Небо! Это он! Мой отец!

Все: Ее отец!

Амнерис...

После этого мне кажется уместной фраза Аиды: «И ты —раб!» или «И ты в плену!», ибо эта фраза, которая в высшей степени выразительна и объясняет положение, вызывает ответ «Не выдавай меня!»

Кроме того, ведь у нас имеется царь, о котором нельзя забывать. Будут у него эти слова или другие — неважно, но вопрос его является естественным и так же естественным является следующий на них ответ: «Ее отец!»

Подумайте немного сами... Мне кажется, что, как сцена—это было бы хорошо.

---

\* O, отец мой! (ит.).

## 275. К МИНИСТРУ ЧЕЗАРЕ КОРРЕНТИ<sup>1</sup>

Генуя, 1 февраля 1871 г.

Ваше превосходительство!

Не знаю, какими словами начать это письмо, — так велико мое сожаление о том, что я не могу принять предложения возглавить комиссию<sup>2</sup> по реформе музыкального образования. Позвольте мне, синьор министр, говорить сейчас только о консерватории в Неаполе, на которую в данный момент обращено всеобщее внимание и которая больше других требует преобразования. Я глубоко убежден, что реформа может быть проведена только тем маэстро, который будет выбран на пост директора. Если он будет подлинным музыкантом, преисполненным сознания важности возложенной на него задачи, он не будет нуждаться в помощи комиссии. И даже, может быть, комиссия, заранее установившая правила проведения занятий, ему только помешает. Если же директор не будет, как музыкант, на должной высоте, совершенно бесполезными окажутся все труды и работа комиссии. В доказательство справедливости моих слов прибавлю, что не было никаких заранее установленных правил преподавания в старинных неаполитанских консерваториях, директорами которых были Дуранте и Лео. Они сами открывали пути, по которым надлежало следовать. Это были пути, в некоторых своих частях отличавшиеся друг от друга, но и тот и другой были отличными путями. И позднее также не было правил преподавания. Не было их при Фенароли, оставившем упражнения, ныне принятые всеми. То же самое было и в Болонском лицее во времена падре Мартини<sup>3</sup>, перед именем которого склоняются как жители Италии, так и иностранцы, среди которых Глюк<sup>4</sup> и Моцарт<sup>5</sup>. Консерватория же Парижская, например, имеет устав превосходный, но хорошие результаты получились только тогда, когда директором стал человек выдающийся, а именно — Керубини<sup>6</sup>.

Убежденный в том, что реформы могут быть проведены, как я имел честь высказать это вам выше, только маэстро директором, прошу извинить меня, ваше превосходительство, за то, что я не могу принять предложенной мне чести председательствовать в комиссии, призванной

провести реформы нашего музыкального образования. Хотел бы также, чтобы вы, ваше превосходительство, не придавали особенного значения этой моей точке зрения. Я могу и заблуждаться и желаю, — если это пойдет на пользу искусству, — чтобы заблуждение мое оказалось полным.

С глубочайшим уважением имею честь оставаться вашего превосходительства покорным слугой.

*Дж. Верди.*

## 276. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Флоренция, 22 марта 1871 г.

Надеюсь, что разговоры уже прекратились и никто не вспоминает о том, что существует «Дон Карлос»<sup>1</sup>. Опера должна была провалиться, и она провалилась. Это меня не удивило. Если бы произошло другое, я был бы несколько дезориентирован; а так я все больше и больше убеждаюсь в том, что до тех пор, пока у вас не изменится существующее положение вещей, вы не должны ставить опер, требующих характерной постановки и вдумчивого толкования музыкальной драмы (обратите внимание — толкования, а не исполнения).

Я совсем не говорю об артистах, хотя, если бы они были лучше, прибавилось бы несколько лишних отрывков, которым аплодировали бы. Подчеркиваю: отдельным отрывкам, но не самой опере. Музыкальной драмы у вас бы все равно не получилось. Поймите это раз и навсегда: или преобразуйте театр, или возвращайтесь к каватинам.

При существующем положении вещей вы, конечно, имеете право не одобрять «Дона Карлоса», но не имеете права его судить.

До тех пор, пока вы говорите: «Спектакль мне не понравился», — все в порядке; но когда вы говорите: «Дуэт инквизиции длинен», — я отвечаю: «Вы решительно ничего не поняли».

Когда вы говорите: «Балет не представляет никакого интереса», — я отвечаю: «Прежде чем судить о нем, надо его исполнить».

Когда вы говорите: «Опера слишком длинна», — вы говорите нечто, что не имеет смысла. Если опера для вас длинна, зачем же вы ее выбрали? Вы осуждаете ее за то, что она написана с другими намерениями и о требованиях, отличающимися от ваших? Скажете ли вы, например, что «Неистовый Орланд» хуже «Освобожденного Иерусалима» только потому, что в нем сорок семь или сорок восемь песен, тогда как в «Иерусалиме» их всего двадцать?

Это ваше дело, если вам не нравятся оперы в пяти актах. Не допускайте их на сцену, но не судите их. Наконец, повторю еще: возвращайтесь к каватинам. У вас нет ни одного, ни одного, ни одного из тех элементов, которые необходимы для исполнения больших опер.

Вы уже, вероятно, видели Серрао, и он расскажет вам о том, что мы сделали в комиссии<sup>2</sup>. Каковы будут плоды ее работы? Кто знает!!! Если меньше говорить и больше стараться что-то сделать, может быть, и можно будет получить даже какие-нибудь хорошие результаты... Но и мы стали подобны нашим соседям!.. Мы обезличены вторжением... Страшное слово, вечное свидетельство невежества и падения...

Уедем послезавтра. Пишите мне в Геную... Пеппина кланяется.

Кланяйтесь друзьям. Прощайте, прощайте.

## 277. К ДРАНЕТ-БЕЮ

Генуя, 30 марта 1871 г.

Ваше превосходительство,

как только я вернулся в Геную, я поспешил обратиться к Мариани, но у него, по-видимому, нет желания ехать в Каир. Если не изменится его настроение (что очень возможно), то на него рассчитывать нельзя; однако прежде, чем остановиться на другом дирижере, я беру на себя смелость просить вас еще немного подождать, так как я надеюсь, что все же смогу предложить вам в ближайшее время человека достойного<sup>1</sup>.

Синьору Поццони я слышал во Флоренции; она та-

лантлива, поет с большим чувством и очень хороша собой, что ничего не портит. Имеется еще и другая молодая девушка, мадемуазель де Джули, дебютировавшая зимой в Риме с большим успехом. Я ее не слышал, но все отзываются о ней с большой похвалой. По внешности и та и другая очень подходят к роли Анды.

Примите, ваше превосходительство, выражение моих лучших чувств.

*Дж. Верди.*

## 278. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 11 апреля 1871 г

Я прочел вашу статью об оркестре, которую отсылаю вам обратно, имея против нее ряд возражений. Они касаются:

1. Значения оркестра в произведениях тех наших композиторов, которые названы вами.

2. Откровений дирижеров... и творческого создания ими каждого спектакля... Это принцип, приводящий к нелепости и фальши. Это как раз тот путь, который привел к нелепости и фальши музыкальное искусство в конце прошлого века и в начале этого, когда певцы позволяли себе «создавать» (как все еще говорят французы) свои партии и, следовательно, вносить в них всевозможную путаницу и бессмыслицу. Нет: я хочу только одного творца и удовлетворяюсь тем, что будет исполнено просто и точно написанное в нотах; беда именно в том, что никогда не исполняется то, что написано. Я часто читаю в газетах о выявлении эффектов, о которых не подозревал сам автор; должен сказать, что я со своей стороны никогда ничего подобного не находил. Понимаю все то, что вы говорите по адресу Мариани. Мы все сходимся в оценке его достоинств, но только как исполнителя. Я не признаю ни у певцов, ни у дирижеров права «создавать», что является, как я уже сказал раньше, принципом, ведущим к злоупотреблениям... Хотите пример? Вы прошлый раз упомянули об эффекте, которого достигает Мариани в увертюре к «Силе судьбы», заставляя медь вступать

fortissimo. Ну, так я не согласен с этим эффектом. Медь, вступившая вполголоса, в моей концепции должна была передавать пение брата Гуардиано, да и не могла выражать что-либо другое. Своим fortissimo Мариани совершенно искажает этот характер, и отрывок превращается в музыку воинственную, не имеющую никакого отношения к содержанию драмы, где воинственный элемент является чисто эпизодическим. Вот мы и попали на путь нелепостей и фальши.

3. О составе и распределении оркестровых групп, составе и распределении в большей или меньшей степени везде неудовлетворительных. Вы приводите в качестве образца оркестр парижской Комической оперы. Но почему же такой состав: десять первых скрипок и восемь вторых?

Мы во Флоренции, выработывая Устав, предложили определенный состав оркестра для больших театров — С.-Карло и Ла-Скала. Так как я являюсь главным виновником этого предложения, то я хотел бы придерживаться именно этого состава<sup>1</sup>. На днях труды Комиссии будут опубликованы, и мне кажется, что именно тогда, а не теперь была бы уместна ваша статья со многими изменениями, комментирующими или критикующими нашу работу. Впрочем, поступайте как хотите: я говорю просто так, не придавая этому никакого значения, и только потому, что вы меня об этом просили. Прощайте, прощайте.

## 279. К ДРАНЕТ-БЕЮ

Генуя, 14 апреля 1871 г.

Если вы хотите получить в качестве дирижера только выдающийся и всеми признанный талант, то таковым является один Мариани. Все остальные, поверьте мне, стоят друг друга; и если испытание, произведенное вами в течение двух последних лет, не удовлетворило вас, то вы не будете удовлетворены и в следующие годы, так как вы найдете более или менее одинаковые достоинства и одинаковые недостатки у всех дирижеров, которых вам придется приглашать. Впрочем, если вы не слишком торопи-

тес, может случиться, что Мариани изменит свое решение; во всяком случае, дирижера мы всегда найдем.

Мадам Штольц законтрактована в Милане, и я думаю, что следовало бы заполучить мадам Поццони. Я говорил вам также и о мадемуазель де Джули, о которой мне передавали много хорошего; впрочем, сам я ее не слышал.

Я опасаюсь, что партия Амнерис, написанная для меццо-сопрано, будет не по силам для мадемуазель Гросси<sup>1</sup>.—То, что вы пригласили Медини, очень хорошо. А кто будет баритон? Может быть, вы сообщите мне об этом?

Примите, ваше превосходительство, уверения в моем совершенном почтении.

## 280. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Генуя, 23 апреля 1871 г.

... Вы слышали? Пруссаки бомбардировали Париж!.. И сегодня они туда входят! Если вы еще молитесь, то скажите в ваших молитвах:—Боже, libera nos\* от пруссаков!—Бог вас не услышит. Но это все равно. Молитесь, молитесь и за меня...

## 281. К ДРАНЕТ-БЕЮ

Сант-Агата, 28 апреля 1871 г.

Я определенно думаю, что больше незачем рассчитывать на Мариани в качестве дирижера, и, раз дело обернулось таким образом, надо пригласить того, кого вы считаете лучшим, хотя этого лучшего очень трудно найти. Я очень хотел бы поговорить с вами прежде, чем вы пригласите этого дирижера, но, если вы не можете ждать, сделайте то, что вы найдете нужным для успеха дела.

Я живу в деревне, в маленькой лачуге, куда я не смею вас пригласить, но был бы счастлив принять вас и всегда в вашем распоряжении в случае, если у вас возникнет

\* Избави нас (лат.).

необходимость со мною поговорить. Только ввиду того, что я иногда разъезжаю по окрестностям, будет лучше, чтобы застать меня дома, предупредить меня о дне, когда вы окажете мне честь своим посещением.

Примите, ваше превосходительство, уверения в совершенном почтении.

*Дж. Верди.*

## 282. К ДРАНЕТ-БЕЮ

Сант-Агата, 12 июня 1871 г.

Когда я имел удовольствие видеть вас здесь, я, действительно, очень подробно говорил о певице Сасс, но я никогда не давал согласия на то, чтобы партия Амнерис была поручена этой артистке, и даже, как мне кажется, я сказал о том, что Сасс со стороны чисто музыкальной (прошу заметить — со стороны чисто музыкальной) смогла бы исполнить партию Аиды, но никак не партию Амнерис.

Что же касается того, чтобы приспособить эту партию — будь это для Сасс или для Гросси, — то я позволю себе сказать, что подобные переложения заслуживают только величайшего порицания с точки зрения артистической и всегда во вред самой опере. Прибавлю, наконец, что вашему превосходительству было известно о наличии в опере меццо-сопрановой партии, о чем я имел честь довести до вашего сведения в моих письмах от 5 января и 14 апреля.

С глубочайшим уважением остаюсь преданный вашему превосходительству

*Дж. Верди.*

## 283. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Сант-Агата, 10 июля 1871 г.

Вы знаете либретто «Аиды» и знаете, что на роль Амнерис требуется артистка с большим драматическим талантом, чувствующая себя на сцене совершенно свободно.

Как можно ждать этих качеств от почти дебютантки? Одного голоса, хотя и красивого (впрочем, о нем трудно судить в зале или в пустом театре), недостаточно для этой партии. Что мне за дело до так называемой законченности пения: я люблю, чтобы партии исполнялись так, как этого хочу я; однако я не могу дать певиче ни голоса, ни души, ни того неуловимого, что следовало бы назвать искрой и что обычно определяют словами «неутомимое горение».—Я написал вам вчера мое мнение относительно Вальдман<sup>1</sup> и сегодня я могу только подтвердить его. Знаю, что не так-то легко будет найти Амнерис, но мы поговорим об этом в Генуе. Однако этого недостаточно, и вы до сих пор не сказали мне, были ли приняты условия, оговоренные мной в целом ряде писем. Будьте уверены, мой дорогой Джулио, что если я приеду в Милан, то вовсе не ради того, чтобы потешить тщеславие постановкой своей оперы, а для того, чтобы добиться подлинно артистического исполнения. Чтобы это удалось, мне необходимо иметь под рукой все, из чего складывается постановка; поэтому прошу вас ответить мне исчерпывающе на следующие вопросы (опускаю вопрос о составе труппы):

1. Назначен ли дирижер оркестра?
2. Законтрактованы ли указанные мной хористы?
3. Будет ли оркестр составлен так, как я этого потребовал?
4. Будут ли заменены литавры и большой барабан инструментами много большего размера, чем те, которые были в ходу два года назад?
- 4-bis. Будет ли сохранен нормальный камертон?
5. Пользуется ли банда этим камертоном во избежание фальши, которую я слышал в прошлый раз?
6. Будут ли размещены инструменты оркестра так, как я указал уже прошлой зимой в Генуе на маленьком рисунке?

Размещение инструментов в оркестре имеет значение гораздо большее, чем то, которое ему придают обычно, как для слияния инструментов, так и для звучности и для силы воздействия.

Эти маленькие усовершенствования откроют путь другим нововведениям, которые в какой-нибудь день, несомнен-

но, наступят; среди этих нововведений первым будет требование убрать со сцены ложи для зрителей, что даст возможность выдвинуть занавес до ламп на авансцене; вторым будет требование сделать оркестр невидимым. Это идея не моя, она принадлежит Вагнеру, и она превосходна. — Кажется немислимым, что мы до сего дня допускаем, чтобы наши несчастные фраки и белые галстуки смешивались с костюмами египтян, ассирийцев, друидов и т. д. и т. д... И, кроме того, мы видим всю оркестровую массу, являющуюся частью мира фантастического, почти среди партера, среди толпы тех, которые свистят или аплодируют. Прибавьте ко всему этому еще и раздражение, вызываемое тем, что мы видим в воздухе головки арф, грифы контрабасов и быструю жестикуляцию дирижера оркестра.

Итак, ответьте мне самым решительным исчерпывающим образом, ибо в том случае, если мне не смогут предоставить всего, что я прошу, было бы лишним продолжать переговоры.

## 284. К ДРАНЕТ-БЕЮ

Генуя, 20 июля 1871 г.

Ваше превосходительство!

Я получил пересланное мне в Геную ваше уважаемое письмо от 17-го. Мне кажется, что прежде, чем выслать либретто «Аиды», следует решить, кто будет исполнять партию Амнерис. Как я имел честь докладывать вам в прошлый раз, ни Сасс, ни Гросси не являются и никогда не были меццо-сопрано. — Вы говорите, что Гросси исполняет Фаворитку<sup>1</sup> и Фидес<sup>2</sup> в «Пророке»... но и Альбони<sup>3</sup> когда-то пела Сороку-воровку<sup>4</sup>, кажется, Сомнамбулу<sup>5</sup> и, наконец, партию Карла V в «Эрнани»<sup>6</sup>! Но что это значит? Это значит только, что певцы и дирекции театров беззастенчиво осмеливаются портить и допускают, чтобы портили создания композиторов. Да будет мне позволено немного заняться историей этой «Аиды»...

Я написал эту оперу для прошлого сезона, и не моя вина, если она не была исполнена.

Меня просили отложить исполнение ее на год, на что

я согласился без всяких затруднений, хотя это было для меня очень невыгодно. Уже 5 января я сообщил, что партия Амнерис написана для меццо-сопрано... и позднее я просил не приглашать дирижера оркестра, не предупредив меня об этом заранее, так как я все еще надеялся заполучить Мариани. В то время, как я был занят этими переговорами, был законтракован другой дирижер, но никто не подумал о том, чтобы законтраковать меццо-сопрано!! Почему это?—И почему, раз дело шло об опере, специально написанной, не подумали прежде всего о том, чтобы обеспечить театр всеми необходимыми компонентами постановки? Мне кажется очень странным то, что это не было сделано и, позвольте мне сказать вам, ваше превосходительство, что не таким путем достигают хорошего исполнения и верного успеха.

Имею честь оставаться преданным

*Дж. Верди.*

## 285. К КАМИЛЛУ ДЮ ЛОКЛЮ

Генуя, 20 июля 1871 г.

Дорогой дю Локль,

я знаю, что Мариетт-бей находится в Париже, 170 улица Риволи. Я прошу вас зайти к нему и передать, что в деле с «Аидой» имеются неполадки.—Дранет-бей до сих пор не нашел или не захотел найти меццо-сопрано для партии Амнерис, и теперь он пишет мне вторично о том, что у него больше нет средств!.. Какое мне до этого дело?.. И почему он не подумал об этом раньше, чем все истратил?! Дранет настаивает, желая получить либретто «Аиды», дабы передать его Мариетту; но я не могу выслать либретто до тех пор, пока не будет выяснено это спорное дело. Однако для того, чтобы не терять времени, я посылаю либретто вам, и, если вы увидите, что Мариетт может сгладить эти недоразумения, вы передадите ему либретто для того, чтобы он сделал необходимые сценические распоряжения.

Мы в Генуе со вчерашнего дня и останемся здесь дней двадцать. Итак? Приедете сюда? Пеппина кланяется вам, а я остаюсь всегда вашим

*Дж. Верди.*

## 286. К ДРАНЕТ-БЕЮ

Генуя, 22 июля 1871 г.

Ваше превосходительство,

я не буду отвечать подробно на ваше уважаемое письмо от 21-го текущего месяца; ограничусь только замечанием о том, что недостаточно законтрактовать меццо-сопрано. Необходимо, чтобы это меццо-сопрано было большой артисткой.— Не будете ли вы так любезны сообщить мне, прежде чем будет заключен контракт, кого из артисток вы имеете в виду для партии Амнерис, написанной в подлиннике (с самого начала) для меццо-сопрано?

Имею честь оставаться с полным уважением вашим покорным слугой.

*Дж. Верди.*

P. S. Либретто уже не в моих руках; оно передано д-ю Локлю и останется у него до разрешения спорного вопроса.

## 287. К ДРАНЕТ-БЕЮ

Генуя, 2 августа 1871 г.

Ваше превосходительство!

Хотя для Гросси и могут оказаться немного неудобными некоторые отрывки партии Амнерис, я подтверждаю то, что передал вам устно синьор Рикорди, а именно: что предпочтительнее поручить партию Амнерис данной артистке, чем рисковать передачей этой партии артистке новой, ибо найти сейчас артистку достойную—очень трудно.

Как я писал вам в прошлый раз, либретто «Аиды» находится в Париже, и в данный момент оно в руках Мариетт-бея.

В прошлом году я взял на себя смелость сделать самостоятельно два заказа для «Аиды», ибо у меня не было времени для того, чтобы написать и ждать ответа из Каира.

1. Я заказал синьору Рикорди переписать для Каира как вокальные партии «Аиды», так и оркестровые.

2. Я заказал Пелитти<sup>1</sup> шесть прямых труб старинного

египетского образца, неупотребительных ныне<sup>2</sup>, вследствие чего изготовление их и потребовало специального заказа.

Если вы считаете, что я должен лично отвечать за этот заказ, я оплачу его стоимость, а вы, ваше превосходительство, возместите мне расход тогда, когда мы будем окончательно рассчитываться за партитуру. Если же необходимости в этом нет, вы сможете обратиться непосредственно к Рикорди и Пелитти и вместе с ними произвести требующиеся расчеты.

Честь имею оставаться вашего превосходительства почкорным слугой.

*Дж. Верди.*

## 288. К ДРАНЕТ-БЕЮ

Сант-Агата, 1 сентября 1871 г.

...Несколько дней тому назад я отослал синьору Рикорди последний акт «Аиды» (три первых отосланы мною уже давно) и надеюсь, что скоро будет готова переписанная партитура, которую я хочу проверить и подписать, а затем должен буду сдать. Что касается вокальных партий, то я сегодня же напишу, чтобы их приготовили как можно скорее. Партии должны быть распределены следующим образом:

Аида	синьора Поццони
Амнерис	синьора Гросси
Радамес	синьор Монджини
Амонасро	синьор Стеллер
Рамфис	синьор Медини
Царь	<i>NN</i> (бас-октава)
Великая жрица	<i>NN</i> (сопрано)
Гонец	<i>NN</i> (второй тенор)

Я пришлю кого-нибудь или приеду сам в Милан, дабы сдать партитуру вам в руки, и мне очень хотелось бы знать, до каких пор вы думаете задержаться здесь. Тот маэстро, который меня бы удовлетворил и которого мне больше всех хотелось бы послать в Каир,—конечно, Муцио, и в случае его отказа маэстро Фаччио. Но думаю, что сейчас

не придется рассчитывать ни на того, ни на другого. Это для меня очень горестно, так как вы, ваше превосходительство, можете быть уверены в том, что без исполнения, скажу даже не исполнения, а толкования, осмысленного, уверенного, осмелюсь даже сказать—благоговейного, успех невозможен, как бы ни была хороша музыка. Скажу больше: когда дело идет об опере неизвестной, необходимо (каким бы выдающимся ни был дирижер) знать намерения автора. Поверьте моему долгому опыту и привычке к вещам такого рода. Однако, поскольку все это не может даже в самое малейшей степени помешать ходу дела, я прошу еще немного времени для того, чтобы подумать об этой подробности.

Имею честь оставаться, как всегда, вашего превосходительства покорным слугой.

*Дж. Верди.*

## 289. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Сант-Агата, 2 сентября 1871 г.

Не ответил сразу на твое последнее письмо, ибо до сих пор был в величайшей степени занят оперой<sup>1</sup>. Я пересматривал, подчищал, выправлял, может быть, портил, и сегодня же я высылаю последние листы Рикорди... Итак,—аминь, и *à la grâce de Dieu*\*. Ты в письме своем говоришь вещи умнейшие в отношении искусств, и я согласен с тобой во всем—или почти во всем. Только не надо быть в музыке исключительно мелодистом. В музыке есть нечто, кроме мелодии, есть нечто, кроме гармонии. Это — сама музыка! Это покажется тебе ребусом! Объясню: Бетховен<sup>2</sup> не был мелодистом, Палестрина не был мелодистом! Надо, однако, договориться: мелодистом в том смысле, в котором это понимаем мы. Но я не хочу говорить об этих вещах сегодня, когда голова моя (как говорят неаполитанцы) не варит.

Я устал.

---

\* Что бог даст (фр.).

## 290. К ФРАНКО ФАЧЧИО

Сант-Агата, 10 сентября 1871 г.

Благодарю вас за все то, что вы сделали в помощь мне и «Аиде». Я сейчас занимаюсь корректурой материалов, переписанных для Каира, и в Милане спешно работают над остальным. Когда пройдет эта спешка, хотел бы видеть вас здесь. Если я сегодня не должен написать двадцать писем, то должен их написать по меньшей мере девятнадцать с половиной. Поэтому извините за краткость, и еще раз благодарю! Прощайте!

## 291. К СИНДИКУ ГОРОДА МИЛАНА

Сант-Агата, 13 октября 1871 г.

Многоуважаемый синьор синдик.

Несколько дней тому назад я отправился в Милан, чтобы послушать, хорошо ли звучит оркестр, сгруппированный по-новому, согласно выработанному проекту. К сожалению, члены комиссии вместе с театральным инженером обнаружили при проведении в жизнь этого проекта серьезнейшую помеху. Контрабасы, расположенные по-новому, образуют нечто вроде изгороди, мешающей зрителю в разных точках театра видеть спектакль. Это вызвано особенностью постройки старого партера, но является фактом в высшей степени неприятным. Я был бы необыкновенно огорчен, если бы мы были вынуждены водворить контрабасы на прежние места. Мой проект—теснее собрать оркестр, для того чтобы получить звучность более полную и избежать исполнения вялого и неуверенного—в этом случае был бы обречен на провал. Оказалось бы, что мы столько трудились только для того, чтобы прийти к выводам неубедительным. Однако это можно было бы поправить. Рассматривая партер, я увидел—и вместе со мной увидели это и все другие члены комиссии,—что пол театра находится в очень плохом состоянии и что в самое ближайшее время нельзя будет ограничиться одними заплатами, а придется делать настил заново. Поскольку эта необходимость станет настоящей в самое ближайшее время

и расход этот неизбежен, нельзя ли было бы, многоуважаемый синьор синдик, приняться за работу сейчас же с тем, чтобы опустить пол, считая от нуля у входной двери и доведя примерно до 50 сантиметров у авансцены? Оркестр оказался бы естественно опущенным, и мы избежали бы неудобства с контрабасами, помещенными так, как это было указано мной.

Сцена оказалась бы приподнятой, и, при наличии обычного наклона, общего для всех театров, зритель мог бы лучше наслаждаться спектаклем.

Среди всех ваших важных дел постарайтесь, синьор синдик, урвать минуту времени, чтобы подумать об этом моем предложении. Если вы сможете его осуществить, вы принесете пользу искусству и окажете особенное одолжение тому, кто имеет честь оставаться преданным вам

*Дж. Верди.*

## 292. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Октябрь 1871 г.

...Твои стихи очаровательны, но я не умею (ты хорошо знаешь это) писать пьесы порхающие, ни с чем не связанные и т. д. И потом ты же не думаешь, что я, написав трель или восходящую гамму, как бы подражая соловью, буду считать, что сочинил мелодию?

И даже скажу больше: мелодии не создаются из гамм, из трелей, из группетто... Пойми хорошенько, что мелодиями являются хор бардов, например, молитва Моисея и т. д. и не являются мелодиями каватины «Цирюльника», «Сороки-воровки», «Семирамиды»<sup>1</sup> и т. д. Что же они такое, — спросишь ты...

Все, что хочешь, но только не мелодии и даже не хорошая музыка. Не приходи в ярость из-за того, что я немножко обижаю Россини. Россини не боится обиды, а искусство чрезвычайно выиграет, когда критики сумеют и найдут мужество сказать всю правду на его счет.

Итак, прощай и прости за беспокойство. Ты в самом деле едешь в Рим? Поручаю тебе святого отца; он, бедняжка, действительно плохо соображает<sup>2</sup>.

## 293. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 2 ноября 1871 г.

Дорогой Джулио.

Извините, но мне действительно кажется, что вы все шутите, отвечая на вопросы, заданные мною относительно балета<sup>1</sup>. Вы с легкостью отвечаете, что балет еще не окрещен, а комиссия — что содержание и жанр балета не имеет ничего общего с «Аидой».

Но ведь я же сам отлично знаю это: я спрашиваю вас о месте действия и о костюмах. Ведь если действие балета происходит в Египте, костюмы, само собой разумеется, будут египетскими! Назовите балет после этого «Дочь фараона», «Дочь Мемфиса» или «Дочь дьявола», — не все ли равно, результат будет тот же. Было бы хорошо, если бы не возникало недоразумений, и еще лучше договориться обо всем заранее.

Теперь я прошу вас ответить абсолютно точно: где происходит действие балета, который будет поставленным в Ла-Скала, и к какой эпохе это действие относится? Пусть ответ будет абсолютно точным, пока же должны быть приостановлены все работы, касающиеся постановки на сцене «Аиды».

Прощайте, прощайте.

## 294. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Турин, 12 ноября 1871 г.

Итак, я сбежал в Турин с небольшой пачкой нот под мышкой! Жаль! Если бы у меня было фортепьяно и метроном, я сегодня же вечером выслал бы вам третий акт. Как я уже писал вам, я заменил хором и романсом Аиды другой четырехголосный хор, разработанный имитационно, как у Палестрины, хор, который принес бы мне одобрение старых хрычей и возможность надеяться (что бы ни говорил на это Фаччио) на место контрапунктиста в каком-нибудь лицее. Но мною овладели сомнения относительно сочинения в духе Палестрины, относительно гармонии, относительно египетской музыки!

В конце концов, от судьбы не уйдешь!.. Я никогда не буду ученым в музыке: я буду всегда пачкуном.

## 295. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Генуя, 17 ноября 1871 г.

...Здесь кое-кто из тех артистов, которые будут петь «Аиду», и мы, естественно, стараемся выиграть время и работаем.

А что делаете вы? Мы скоро увидимся, и это доставит мне такое удовольствие, что я этого и выразить не могу.

Когда будете у Манцони, поцелуйте ему руку и скажите ему все то, что может подсказать глубочайшее восхищение, и то, что я никогда сказать не сумею. Странно! Я, беспредельно робкий когда-то, теперь позабыл об этом, но в присутствии Манцони я чувствую себя до того маленьким (а ведь, вообще говоря, я горд, как Люцифер), что я никогда или почти никогда не могу сказать ни слова.

Прощайте, моя Кларина. Любите меня всегда.

## 296. К ФРАНКО ФАЧЧИО

Генуя, 26 ноября 1871 г.

Узнал с живейшим интересом то, что вы говорите о Пандольфини<sup>1</sup>. У меня не хватает смелости просить его приехать сюда в данный момент, но, если бы ему было нетрудно совершить маленькое путешествие из Милана в Геную, не могу даже сказать, с каким удовольствием я видел бы его здесь, и так же довольны были бы и остальные египтяне, собирающиеся у меня в доме ежедневно от часу до трех пополудни. Если он надумает, пусть приезжает поскорей, и я сделаю все возможное, чтобы подавить мои угрызения совести. Пеппина немного прихворнула, но совсем не серьезно; она благодарит вас и кланяется, а я дружески жму вам руку.

## 297. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 8 декабря 1871 г.

...Я испытываю в данную минуту такое отвращение, я до такой степени раздражен, что я тысячу раз поджег бы партитуру «Аиды» и ни секунды не пожалел об этом. Хотите?.. Это еще возможно!.. Договор с издателем<sup>1</sup> еще не заключен и, если хотите, я уничтожу все... Но если эта бедная опера все же должна существовать, ради всего святого — не надо рекламы, не надо искусственно раздуваемого шума! Это для меня самое унижительное унижение. О! От всего, что я видел сейчас в Болонье<sup>2</sup>, и от того, что происходит сейчас во Флоренции, меня тошнит! Нет, нет... я не хочу лоэнгринад... лучше все сжечь!!

## 298. К ФИЛИППО ФИЛИППИ

Генуя, 8 декабря 1871 г.

Многоуважаемый синьор Филиппи!

Вам покажется странным, очень странным то, что я собираюсь сказать вам, но простите, я не могу умолчать о своих впечатлениях. Вы едете в Каир? Это для «Аиды» одна из самых могучих реклам, какую только можно себе представить. Мне кажется, что искусство, благодаря этому, перестает быть искусством и превращается в ремесло, в увеселительную поездку, в охоту, в любую вещь, за которой гонятся и которая должна иметь если не успех, то известность во что бы то ни стало!..

Все это вызывает во мне чувство отвращения и унижения! — Я всегда с радостью вспоминаю мои первые шаги, когда почти без единого друга, без того, чтобы кто-нибудь замолвил за меня слово, без приготовлений, без каких бы то ни было связей я предстал перед публикой со своими операми, готовый к расстрелу и счастливый, если удавалось создать сколько-нибудь благоприятное впечатление. — Теперь же сколько шума вокруг одной оперы!.. Журналисты, артисты, хористы, дирижеры, профессиональные музыканты и т. д., и т. д. — все должны принять посильное участие в распространении рекламы и

создать таким образом раму из мелочей и суеты, не только не прибавляющих ничего к достоинствам оперы, но даже затемняющих ее реальную ценность. — Это огорчительно, глубоко огорчительно!

Благодарю вас за любезные предложения относительно Каира. Я третьего дня написал Боттезини обо всем, что касается «Аиды». Желаю для этой оперы только одного — хорошего и прежде всего осмысленного исполнения в части вокальной, инструментальной и постановочной. Что же касается остального, то à la grâce de Dieu\*. Так я начал, так хочу и закончить мою карьеру.

Желаю вам счастливого пути и остаюсь преданный вам

Дж. Верди.

## 299. К ДЖИОВАННИ БОТТЕЗИНИ

Генуя, 10 декабря 1871 г.

Я написал тебе два дня тому назад и не попросил тебя о вещи, имеющей для меня необыкновенное значение. То, что я не сделал тогда, делаю теперь. — Итак, убедительно прошу тебя сообщить мне о последнем дуэте, едва только сделаешь две или три оркестровых репетиции. Тебе нетрудно написать мне два слова, как только хорошенько прорепетируешь этот дуэт с оркестром, и другие два слова после первого исполнения, чтобы сообщить мне, какое впечатление производит этот кусок. Ты, читая партитуру, поймешь, что я вложил очень много в этот дуэт; но, так как он принадлежит к жанру, так сказать, «воздушному», может случиться, что впечатление, производимое им, не будет соответствовать моим желаниям. Скажи мне поэтому совершенно откровенно всю правду, ибо эта правда сможет мне пригодиться. Сообщи мне только о  $\frac{3}{4}$  ♯ ре-бемоль [мажоре] (партия Аиды) и о пении вдвоем в соль-бемоль [мажоре]. Скажи мне о части вокальной и части инструментальной и о том впечатлении, которое производит это место в целом. Итак, жду от тебя два письма: одно после нескольких оркестровых репетиций, другое после первого исполнения.

Буду тебе за это чрезвычайно благодарен.

\* Что бог даст (фр.).

### 300. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Генуя, 11 декабря 1871 г.

Я написал Филиппи то письмо (копия которого находится у Джулио Рикорди) под впечатлением необыкновенно тягостным. В другом письме, полученном мной сегодня, Филиппи старается доказать мне необходимость рекламы в некоторых случаях. Я этого не нахожу: реклама всегда унизительна и совершенно бесполезна. В данный момент я до такой степени недоволен, до такой степени раздражен всеми этими театральными мерзостями, что был бы способен прийти к самым серьезным решениям. О, годы еще недостаточно охладили мне кровь, и я не могу подавлять своих впечатлений, будь они радостными или печальными!!! Несчастная у меня натура! Никогда, никогда ни одного часа покоя!

### 301. К ДЖИОВАННИ БОТТЕЗИНИ

Генуя, 17 декабря 1871 г.

Я очень тебе благодарен за то, что ты сообщил мне о первых репетициях «Аиды»; надеюсь, что ты напишешь мне так же точно, откровенно и правдиво об исходе первого представления.

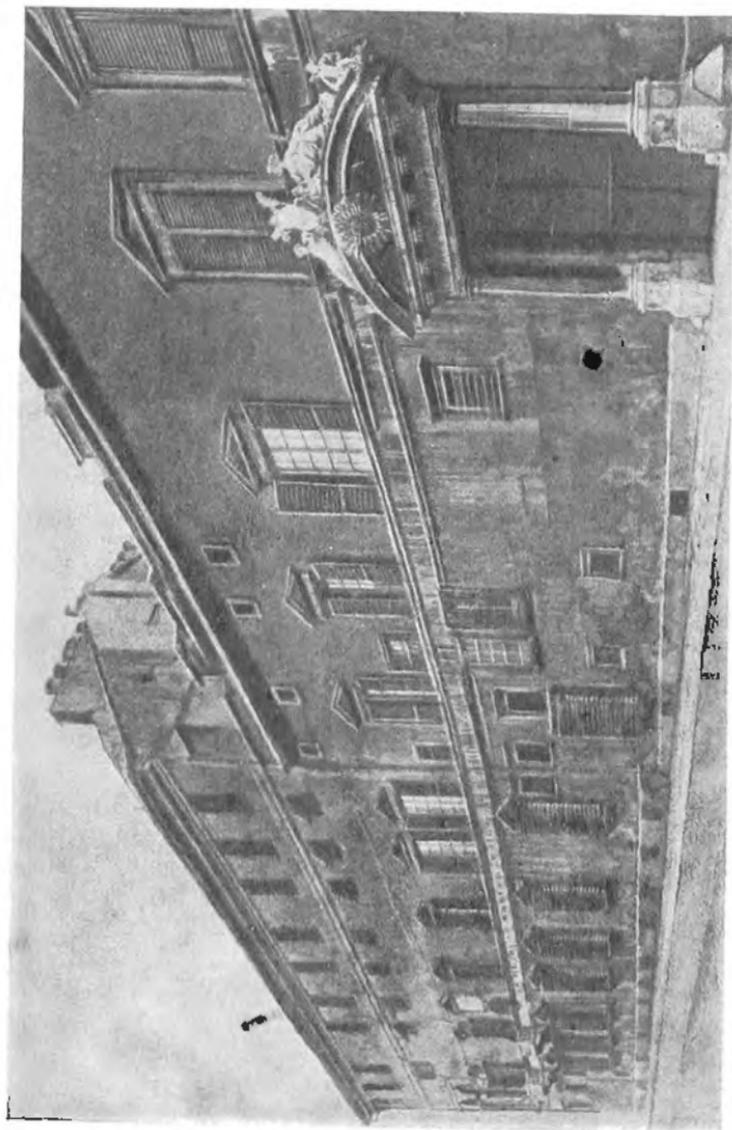
Скажи мне также всю правду и об этом, ибо я старый солдат и грудь моя покрыта панцирем, способным выдержать любые пули.

Я внес изменение в стретту дуэта двух женщин во втором акте. Я послал ее два или три дня тому назад Рикорди, который, должно быть, уже отослал эту музыку в Каир. Как только дуэт придет, я убедительно прошу тебя тотчас же прорепетировать его с обеими артистками, и пусть его исполняют. Стретта, которой раньше кончался дуэт, всегда казалась мне немного обыденной. Та, которую я написал теперь, не такова и окажется впечатляющей, если при возвращении мотива сцены первого акта Поццони будет петь, медленно двигаясь по направлению к рампе.

Прощай, мой дорогой Боттезини. Еще раз благодарю. Пеппина кланяется, а я дружески жму тебе руку.



Дж. Верди. Бюст работы Джемито  
1873 г.



Фасад палаццо Дориа в Генуе

### 302. К ДЖИОВАННИ БОТТЕЗИНИ

Генуя, 27 декабря 1871 г.

Не сумею выразить тебе, как я благодарен за милое внимание, которое ты оказал мне, послав телеграмму после премьеры<sup>1</sup>. Это увеличивает мой долг по отношению к тебе, долг за столь многое, чем я тебе обязан, и, главным образом, долг, за дружескую заботу, проявленную тобой по отношению к бедной «Аиде». Но, кроме заботливого внимания, я знаю и о таланте, проявленном тобой как во время репетиций, так и на представлении; впрочем, я в этом и не сомневался. Итак, благодарю тебя, мой дорогой Боттезини, за все, что ты сделал для меня в данном случае, и прошу тебя передать мою самую искреннюю благодарность всем, кто принимал участие в исполнении моей оперы.

Я все еще жду ответа на мое последнее письмо. Меня интересовали, интересуют и теперь точные и подробные сведения о последнем куске. Обрати внимание на то, что я не говорю о ценности, а исключительно о впечатлении. Если ты еще не написал мне, напиши об этом подробно и непременно скажи всю правду. Я желаю знать, какое впечатление производит оркестр, какое — пение и прежде всего какова реакция на весь этот кусок в целом, т. е. я желаю знать, нравится ли он публике. Жду этого твоего письма с волнением.

### 303. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

28 декабря 1871 г.

Посылаю вам увертюру<sup>1</sup>, на которой еще не высохли чернила и которую мы, быть может, предположим «Аиде». Говорю «быть может» потому, что я ее, по правде говоря, почти не просмотрел, и она может оказаться большой пачкотней. Отправляя ее с глаз долой на несколько дней, я по приезде в Милан смогу ее пересмотреть, вынести о ней свое суждение и сказать вам тогда, стоит ли она затраты денег на переписку. Во всяком случае, у нас остается имеющееся вступление; я внес туда некоторые добавления, и

что касается этого вступления, то вы можете сейчас же приступить к изготовлению досок. Обратите внимание на бумагу, на которой указаны добавления; вы увидите перед концом вступления — когда тромбоны и контрабасы воют тему жрецов, скрипки и деревянные духовые кричат тему ревности Амнерис — тему Аиды, провозглашенную трубами fortissimo. Этот отрывок — либо пачкотня, либо нечто эффектнейшее; но никакого эффекта не получится, если трубы не вступят смело, звучно и звонко. Обратите серьезное внимание на то, что я говорю, ибо я замечал раньше, так же как замечаю и теперь, что я редко ошибаюсь в своих суждениях...

## 304. К ДЖИОВАННИ БОТТЕЗИНИ

Милан, 13 января 1872 г

Прежде всего благодарю тебя за величайшее усердие, проявленное тобой при разучивании «Аиды», и поздравляю тебя с талантливым ее исполнением. Затем скажу, что чувствую себя в высшей степени обязанным за замечания, высказанные тобой в твоих последних письмах, замечания, из которых я извлеку для себя пользу. Итак, аминь по поводу всего этого. Благодарю тебя еще раз и желаю, чтобы успех продолжался.

Я здесь начал репетиции, но сам дьявол вздумал над нами подшутить — и заболел Каппони<sup>1</sup>. Приходится удовольствоваться Фанчелли<sup>2</sup> — и ничего не поделаешь.

У нас здесь в этом году хороший состав оркестра и хоров... хористов человек 120, и в оркестре 90 человек профессионалов. Звучность необыкновенно сильная, полная, без воя тромбонов. У нас, конечно, не будет каирского богатства постановки, но будет поставлено прилично; и в конце концов, если дьявол не будет продолжать ставить нам палки в колеса, кое-чего достичь можно будет.

Я написал на этих днях увертюру для «Аиды». Если она окажется сколько-нибудь эффектной, будь любезен сказать Дранет-бею, что я сочту своим долгом выслать ее тотчас же для того, чтобы она была присоединена к каирской партитуре.

Когда у тебя будет полчаса времени, сообщи мне сведения о себе и о театре.

### 305. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Милан, 13 января 1872 г.

Дорогой Арривабене, твое письмо очень запоздало, но лучше поздно, чем никогда, и я — и даже мы оба — очень признательны тебе за твои пожелания и от всего сердца шлем тебе в ответ такие же. Я много-много раз делал короткие вылазки в Милан, но теперь я приехал сюда надолго вместе с Пеппиной и начал репетиции «Аиды». Дьявол вздумал над нами подшутить, и заболел Каппони; я должен удовольствоваться Фанчелли: прекрасный голос, но дурак. Во всяком случае, если рога этого дьявола будут не сверхъестественной твердости, я постараюсь их сломить... Самоуверенность, — скажешь ты! Нет. Нет. У меня здесь хороший состав масс — хора и оркестра; у меня здесь Штольц и Пандольфини, понятливая Вальдман, хорошие исполнители на вторые партии... поэтому что-нибудь должно из этого получиться. Напишу тебе об этом и сообщу тебе всю правду! «Сила судьбы» идет хорошо; я смотрю не на аплодисменты, а на сборы в театре.

Мариани был очень болен, болеет и сейчас. Я хочу, чтобы он выздоровел, и желаю ему всякого добра, но... он поступил со мной... ничего не скажу больше. Пеппина тебе кланяется, а я жму тебе руки.

*Дж. Верди.*

### 306. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Милан, 9 февраля 1872 г.

Дорогой Арривабене, вчера вечером «Аида» прошла великолепно<sup>1</sup>. Исполнение ансамблей и отдельных партий — великолепно, постановка — тоже; Штольц и Пандольфини — великолепны. Вальдман — хороша. У Фанчелли прекрасный голос и ничего больше. Остальные хороши, и великолепны оркестр и хоры. Что касается музыки, то о ней расскажет тебе Пироли. Публика приняла ее благосклонно. Не хочу перед тобой прикидываться скромником и скажу прямо: конечно, эта опера принадлежит к числу

моих наименее плохих. Время поставит ее на то место, которого она заслуживает. И наконец, чтобы сказать все одним словом, мне кажется, что это успех, который будет наполнять театр. Если будет не так, я напишу тебе об этом. А пока тороплюсь и говорю тебе: прощай!

*Дж. Верди.*

### 307. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Генуя, 25 февраля 1872 г.

Дражайший Чезарино!

Получил вчера вечером вашу депешу. Знаю, что Штольц окончательно законтракована, и в данный момент Музелла<sup>1</sup> уже согласился принять (он прогадал бы, если бы этого не сделал) условия Вальдман и тем самым и условия Рикорди.

Несмотря на все это, положение все же остается трудным по той причине, что Музелла не разделяет нашей точки зрения; и, если не найдется руки начальнической и мощной, которая сумеет держать прямо руль нашей лодки, дело не придет к благополучному окончанию. Объясню. Музелла (я писал об этом Торелли и говорил это самому Музелле) в глубине души проклинает «Дона Карлоса», «Силу судьбы» и «Аиду». Он был бы счастлив, если бы этих опер не существовало и если бы он мог сжечь их вместе с их автором, то все обстояло бы для него как нельзя лучше. Но, так как эти проклятые оперы существуют, он был вынужден против своего желания приехать в Милан, принять поставленные ему условия, втайне проклиная их и желая, чтобы небольшой и не повсеместный кагтаклизм унес нас к дьяволу. С такими настроениями с его стороны, с таким недоверием с нашей — очень трудно предположить, что дело наше окончится удачей. — Если бы Музелла был человеком смелым и дальновидным, он бросился бы опрометью по тому пути, который начертан нами для того, чтобы создать (как это сделали в Ла-Скала) спектакль редкий и, может быть, единственный в своем роде в Италии. Поступающий таким образом способствует славе искусства, славе театра и... остается в вы-

игрыше. Но, так как Музелла не является импресарио такого типа, он будет стараться наводить экономию там, где это недопустимо: на других артистах, на хорах, на оркестре, на костюмах, освещении, декорациях — словом, на всем. — Что же произойдет тогда? Произойдет то, что в один прекрасный день я скажу: довольно! и, забрав свои партии, возвращусь прямехонько в Геную. Музелла воспринял бы это, как необыкновенную удачу. Но на самом деле это могло бы оказаться для него серьезной бедой. Если Штольц и Вальдман подписали контракты на исполнение «Дона Карлоса» и «Анды», они могли бы пожелать выполнения заключенных ими условий, и тогда пришлось бы либо закрыть театр, либо удовольствоваться исполнителями посредственными. А это было бы неприятностью большой и серьезной.

Итак, одно из двух...

Или эти артистки, приехав в Неаполь, откажутся от «Дона Карлоса» и «Анды» и согласятся петь в других операх: это хорошо с точки зрения Музеллы...

Или же придется поставить мои оперы достойным образом и так, как этого требую я.

Предупредите обо всем Торелли, барона, и если найдете нужным, также и синдика.

Сейчас у нас февраль. Еще есть время распределить и устроить все. Если получатся неприятности, вы не сможете жаловаться на меня, ибо я предвидел их за год и предупредил вас обо всем. Я не желаю ничего другого, как только того, чтобы все шло хорошо и мне был бы предоставлен нужный материал. Об остальном позабочусь я сам.

Прощайте, прощайте.

Преданный Дж. Верди.

### 308. К СИНДИКУ ГОРОДА ПАРМЫ

Генуя, 2 марта 1872 г.

Многоуважаемый синьор синдик города Пармы.

Как я уже имел честь заверить вас устно в Милане, я почту своим долгом присутствовать в Парме при большей

части репетиций «Аиды», а это важнее всего и приносит наибольшую пользу.

Надеюсь, что театральная комиссия проследит за тем, чтобы дирекция озаботилась предоставить для нового спектакля все то, что необходимо и что способствует хорошему исполнению как со стороны музыкальной, так и сценической.

Вам, конечно, известно, многоуважаемый синьор синдик, что своим успехом в Милане опера обязана главным образом великолепию и мощи оркестровой массы, хорам и сценическому оформлению.

### 309. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Генуя, 30 марта 1872 г.

Дорогой Леон.

...Представления «Аиды» в этом театральном сезоне закончатся 24-го, потому что Пандольфини и Маини<sup>1</sup> уезжают на другой день в Севилью. Исполнение было все время хорошим, театр — всегда переполненным, и сборы необыкновенными. Вот вам отчет простой и откровенный, не касающийся ценности самой оперы.

Хотя сезон уже закончился, дирекция захотела дать еще несколько представлений, и, кажется, опера пойдет еще сегодня и завтра вечером.

Сама опера не выиграет от этого ничего, но дирекция получит еще несколько тысяч лир.

Вы очень правильно говорите, что место «Аиды» в Орéга, но успех невозможен с тамошним составом исполнителей. Французы с легкостью говорят «l'Oréga... la mise en scène...» \* и т. д., и т. д.: Все это хорошо, но я утверждаю определеннее, чем когда бы то ни было, что для произведений, написанных в музыкальной форме, требуется прежде всего исполнение музыкальное: огонь, душа, нерв, энтузиазм... Всего этого недостает в Орéга, и никогда этого там не будет, пока все будет двигаться в обычном для Орéга порядке. Вы спросите: «А что было бы нужно?» Суший пустяк. Нужен был бы стоящий во гла-

\* Театр Большой Оперы... постановка... (фр.).

все всего дела музыкант, музыкант сильный, могучий, каким был когда-то Коста, и нужна была бы дисциплина в массах.

Что касается меня, то я произвел в театре Орéга достаточно экспериментов и больше в него не верю... Можете отнестись ко мне с полным доверием: то, что я говорю, великая истина!..

Прощайте, мой дорогой Леон! Пишите в Парму, где я буду 3 апреля.

В Парме, с возможностями более скромными, чем в Ла-Скала и в Орéга, я тоже достигну каких-то результатов. Я в этом почти уверен. В Парме в меня верят и делают все, что я хочу. Увидите, что я не ошибаюсь!.. Прощайте, прощайте.

*Дж. Верди.*

### 310. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 31 марта 1872 г.

Дражайший Джулио.

Примите к сведению: завтра утром я буду в С.-Агата и 3 апреля — в Парме.

Итак, сегодняшний вечер — последний вечер «Анды»!.. Дышу!! Не будут больше говорить о ней или во всяком случае скажут немногие и безусловно последние слова. Может быть, найдется какое-нибудь новое оскорбление, может быть, меня снова обвинят в вагнеризме и затем *Requiescant in pace* \*. А теперь будьте добры сказать мне, каких жертв стоила дирекции эта моя опера? Пусть вас не поражает мой вопрос; но должен же я предположить, что были жертвы, раз никто из этих господ не сказал мне, хотя бы из уважения к моим трудам и к затраченным мною из собственного кармана многим тысячам лир: «Собака, благодарю тебя!» — или, может быть, я должен благодарить их за то, что они согласились принять и поставить эту несчастную «Анду», которая за 20 представ-

\* *Пакойтесь с миром (лат.).*

лений принесла им доход в 165 000 лир, не считая того, что получено с владельцев лож и с лоджione<sup>1</sup>? Ах, Шекспир, Шекспир!.. великий знаток человеческого сердца! — Но я никогда ничему не научусь!!! Остаюсь всегда преданный вам

*Дж. Верди.*

### 311. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Парма, 15 апреля 1872 г., понедельник.

Дорогой Леон.

Я в самом разгаре репетиций «Аиды», и вы можете вообразить, сколько у меня дела! Первое представление состоится в субботу. Мы начали репетировать 3-го, а премьеры состоится 20-го. Это кажется невероятным, а между тем так оно и будет. И что покажется вам еще более странным, так это то, что исполнение в части музыкальной будет очень хорошим; это будет одно из тех исполнений, живых, горячих, каких у вас в Орёга никогда не будет. Дю Локль сказал, что в Милане он видел многое, против чего можно было возразить в части, касающейся постановки... конечно, если считать, что драма и музыка являются только поводом для роскошеств в декорациях и костюмах, то он прав. Но если декорации и костюмы должны помогать драме (так должно быть), тогда миланская постановка более чем достаточна. О, конечно, если бы мы могли раскодовать вместо ничтожной суммы в 280 франков на каждую сцену 4 или 5 тысяч франков, как в Париже; и если бы вместо 5 или 6 тысяч франков на костюмы мы могли бы истратить 40 или 50 тысяч, мы сделали бы все гораздо лучше. Но при существующем положении я предпочитаю для себя и своей музыки наше исполнение — вашему. Запомните хорошенько, мой дорогой Леон, «Аиду» в Париже постигла бы участь всех других моих опер. Мы еще поговорим об этом; но ваши театры организованы таким образом, и персонал в этих театрах до того заносчив, что поставить там что бы то ни было становится для меня невозможным. Поверьте же мне, ибо я никогда не ошибался; не ошибаюсь и теперь.

Расстаюсь с вами и иду на репетицию. В субботу вечером пошлю вам телеграмму.

Пеппина кланяется вам. Я делаю то же самое. Прощайте.

*Дж. Верди.*

## 312. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Парма, 17 апреля 1872 г.

Репетиции «Аиды» не только начались, они закончились! Осталось провести только генеральную, и в субботу опера будет показана на сцене.

Ах, вы, ученые ретрограды!!!...

Что вы болтаете о мелодии и гармонии! Ничего общего с Вагнером у меня нет. Наоборот, если бы вы потрудились вслушаться и постарались понять, вы нашли бы у меня противоположное... абсолютно противоположное. И затем, что за дело публике до того, являюсь я или нет автором «Риголетто» и «Бала-маскарада»... а почему же не называют «Дона Карлоса», более мелодичного, чем обе вышеназванные партитуры!.. А что обозначают эти определения школ, эти предрассудки, касающиеся гармонии, эти понятия германизации, итальянизма, вагнеризма и т. д., и т. д.? В музыке имеется нечто большее. Имеется сама музыка!.. Пусть публика не занимается средствами, применяемыми композитором!.. пусть она не придерживается предрассудков той или иной школы... Если музыка хороша — пусть публика аплодирует; если плоха — пусть освистывает... Вот и все. Музыка принадлежит всем: она универсальна. Идиоты и педанты захотели сузить ее, придумав школы и системы!!! Я хотел бы, чтобы публика судила широко, не с жалких позиций журналистов, сочинителей музыки и людей, играющих на фортепьяно, а руководствуясь собственными впечатлениями.

Понимаете! Впечатления и ничего другого.

Прощайте. Прощайте.

Пеппина кланяется. Она напишет вам относительно квартиры, повара, лошадей, экипажа и т. д., и т. д.

### 313. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 18 мая 1872 г.

Несколько дней тому назад Пеппина велела тому, который называется нашим садовником, собрать большую корзину самых разнообразных цветов с тем, чтобы послать ее вам. Этот так называемый наш садовник пришел ко мне совершенно сконфуженный и сказал, что цветов у него почти нет, за исключением роз: прежде всего потому, что цветов в моем саду вообще ничтожное количество, а затем потому, что это немного погибло от бесконечных дождей. Кстати, вы сами знаете, что мой так называемый сад состоит из 12 ив, 18 тополей и 24 кустов роз!.. Я очень люблю цветы, но для того, чтобы выращивать цветы высокосортные, требуется первоклассный садовник... А я ненавижу всяческую тиранию и особенно тиранию в быту. Между тем первоклассные садовники, первоклассные повара, первоклассные кучера — подлинныя тираны в доме. При них вы уже лишены права сорвать цветок в собственном саду, съесть простое яйцо с салатом, пользоваться собственными лошадьми в том случае, если идет дождь или слишком ярко светит солнце и т. д., и т. д. Нет, нет: что касается домашних тиранов, то вполне достаточно одного меня, и я хорошо знаю, каких трудов это мне стоит!!! Впрочем, я такой тиран, который всегда кончает тем, что делает не то, что хочет... Хотите пример? Я пишу оперы, а это как раз то, что я хотел бы делать меньше всего!! Какая нелепая штука!

Итак — извините мой так называемый сад за то, что в нем нет прекрасных цветов, достойных быть преподнесенными вам.

А как вы себя чувствуете, моя дорогая Клариана? Я слышал, что вы страдаете сильными мигренями. Лечитесь, пребывая как можно больше в тишине и покое. Как полезно было бы вам побыть немного в С.-Агата. Не приедете ли? Я выехал бы вам навстречу и доехал бы до самого Милана. Вы ведь хорошо знаете, какое удовольствие вы доставили бы Пеппине и мне!

### 314. К ФРАНКО ФАЧЧИО

Сант-Агата, 25 июня 1872 г.

Превосходно, превосходно! Не надо колебаться, не надо уступать, когда дело касается искусства. Хвалю в высшей степени ваше поведение в отношении оркестра в Падуе. Не бойтесь ничего. Люди, даже самые подлые, в конце концов всегда уважают действия энергичные, когда они справедливы. Благодарю вас за хорошие сообщения; продолжайте в том же духе и будем надеяться.

Оставляю вас. Извините за краткость моего письма, но у меня очень много дела, и я не очень хорошо себя чувствую; это, конечно, жалкие отговорки, но сочтите их — прошу вас об этом — достаточными. Всегда ваш

*Дж. Верди.*

Р. S. В мизансцене «Аиды» в Парме я велел поставить пратикабль последней сцены ближе, чем это было в Милане. Это ошибка: хотя театр в Падуе меньше, чем Ла-Скала, думаю, что будет хорошо сохранить те же расстояния, что и в Милане. Храм будет виден лучше и более таинственно и поэтично (позвольте мне сказать это слово) будет звучать пение любовной пары. Я говорил это синьоре Штольц, говорил это Джулио, говорил Маньяни<sup>1</sup> и Мастеллари<sup>2</sup>. Повторяю это вам и рекомендую сделать именно таким образом, ибо уверен, что это будет более впечатляющим.

### 315. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 25 июня 1872 г.

Моя дражайшая Кларина,

только что получил ваше письмо, и оно опечалило меня до крайности. Вы были больны и умолчали об этом? И почему бы вам не приехать сюда на несколько дней, прежде чем ехать в Клузоне? Я проводил бы вас потом до самого Бергамо. Подумайте об этом и, если бы вам показалось, что эта поездка может принести вам пользу, не сомневайтесь ни минуты и приезжайте.

Искренне переживаю все, что вы пишете о Манцони<sup>1</sup>. Ваше описание взволновало меня до слез. Да, до слез, ибо у меня, зачерстневшего от мерзостей этого мира, осталось все же немного сердца, и иногда я еще... плачу. Не говорите этого никому, но иногда я плачу!..

А вы не будьте такой печальной, и в письмах ваших пусть не будет такого отчаяния... Впрочем, если вам от этого легче, пишите мне и так.

Прощайте. Обнимаю. Прощайте.

*Дж. Верди.*

### 316. К ВИНЧЕНЦО ТОРЕЛЛИ В НЕАПОЛЬ

Сант-Агата, 22 августа 1872 г.

...Что касается Музеллы, то я велел подсказать ему многое, но он каждый раз отвечал, что в Неаполе знают, что надо делать, и сумеют сделать лучше!!!! Посмотрим.

Что же касается хора, то предложение увеличить его состав на 21 единицу очень меня насмешило. У вас было такое множество плохих хористов! На что нам еще двадцать один человек таких же!!!! Кроме того, сто хористов — количество недостаточное для «Аиды», и все хористы должны быть отличными; отличными, как в Милане и как это оговорено в контракте!

А как обстоит дело с камертоном? Здесь вовсе не требуются деньги, здесь нужна добрая воля. В Риме, в Падуде и теперь в Брешии ни муниципалитет, ни дирекция не израсходовали ни одного сольдо!.. Впрочем, будь что будет. Я приеду в Неаполь и, если найду в театре благоприятную среду, сам войду во все подробности постановки так же, как я делал это в Милане и Парме, для того чтобы добиться хорошего исполнения. Если же благоприятной среды не будет, я заберу все партии, хотя бы даже дело дошло до генеральной! Можете быть в этом уверены! Никто не убедит меня в том, что можно ставить «Дона Карлоса» так, как вы поставили его когда-то, и в том, что и «Аиду» надо ставить так же, как вы привыкли ставить все ваши оперы.

### 317. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 26 августа 1872 г.

Благодарю вас за «Perseveranza», которую вы мне прислали; я с величайшим интересом прочел статью о Манцони, но еще с большим — великолепное письмо, которым Манцони отказывается от депутатства. При чтении этого письма я, также бывший депутатом (бог да простит мне это!), чувствовал несколько раз, как кровь бросается мне в лицо. Так мне и надо, — говорил я сам себе... Но для чего выступать на защиту Манцони? Он стоит настолько высоко, что такая защита кажется мне совершенно излишней. Очень больно, однако, видеть, что итальянцы (впрочем, священники не являются итальянцами) осмеливаются не только нападать на Манцони, но и высмеивать его...

### 318. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Сант-Агата, 29 августа 1872 г.

...Это правда: я не писал тебе целый век, но у меня было очень много дела. Ты скажешь мне, что я совсем не пишу, и это тоже правда, но я пытался поправить дела некоторых наших театров и обеспечить приличные постановки там, где в течение ряда лет одно фиаско сменялось другим и никогда не оплачивались последние кварталы; в тех четырех театрах, где исполнением руководил я сам и не только руководил, но сделал определенное исполнение обязательным, публика брала театры приступом и сборы были огромными. Ты скажешь: «А тебе-то что за дело до сборов?» А я отвечу: «Да, это касается и меня. Это для меня доказательство того, что спектакль заинтересовал публику». И, может быть, это послужит уроком на будущее. Может быть, благодаря этому научатся, как надо ставить оперы. Ты знаешь, что в Милане и в Парме я руководил всем лично, в Падуе же я не был. Но я послал туда тех же хористов, что были в Парме, того же сценографа и машиниста, те же декорации и костюмы. И я послал туда Фаччио, который дирижировал оперой в Милане.

Я каждый день получал письма о том, как идет дело. и опера прошла хорошо. Театр был переполнен, и сборы были огромными. Импресарио был вчера здесь, чтобы поблагодарить меня, а ведь, если посмотреть на это дело со стороны, он ничего мне не должен. Я поступил так же и по отношению к «Силе судьбы», которая шла в Брешии. Оставаясь здесь, я следил решительно за всем... Там была та же труппа, те же миланские хоры и т. д., и т. д. и тот же Фаччио. Так на восьмом представлении были погашены все расходы, и теперь сборы являются чистой прибылью. И здесь также толпы народа и всеобщее удовольствие. Может быть, ты опять скажешь: «Это все умеют делать и другие». Нет, и еще раз нет! Не умеют. Если бы вы умели, не было бы спектаклей позорных!! Теперь я займусь Неаполем, но здесь дело будет обстоять несколько труднее. В Неаполе так же, как и в Риме, ссылаются на то, что среди них были когда-то Палестрина, Скарлатти, Перголезе, и считают себя большими знатоками, чем другие... В действительности же они давно потеряли компас и знают очень мало. Они немного похожи в этом на французов: «Мы, мы, мы...», а на самом деле их бьют.

Извини, однако, за эту болтовню, которая для тебя очень мало интересна. Но я действительно хотел бы, чтобы наши театры немного вынырнули. И это было бы возможно!..

Пеппина кланяется, я сердечно жму твою руку.

*Дж. Верди.*

### 319. К ВИНЧЕНЦО ТОРЕЛЛИ

Милан, сентябрь 1872 г.

Письмо ваше не способствовало укреплению во мне надежды на то, что мне удастся достичь хороших результатов в вашем театре. Вы говорите: искусство, искусство, искусство, и затем прибавляете: преобразования кое-какие, но не в основном. Но в таком случае не все ли вам равно, пойдут ли у вас мои оперы или не пойдут, раз вы не желаете вносить в театр те преобразования, которых

эти оперы требуют? Или одно, или другое. Хотите ли вы ставить оперы современные? Проводите реформу. Не хотите? Возвращайтесь к операм-каватинам, которых у вас имеется сколько угодно и для исполнения которых вы всегда найдете подходящих певцов. Кстати, я никогда не требовал и не требую невозможного. Требую одного:

оркестра в том составе, который принят теперь в Ла-Скала,

хористов — таких же,  
камертона — такого же,  
постановки — такой же.

В Милане тоже не все совершенно, но все хорошо, очень хорошо; и если все делается таким образом в Милане, то почему же нельзя добиться этого в Неаполе, в городе с такими большими возможностями и с таким многочисленным населением?

Итак, приходим к заключению. Хотите или не хотите?

Напишите мне тотчас же, и если вы захотите ставить оперу, то дайте сразу соответствующие распоряжения, ибо это дело, которое следует делать сейчас же или никогда.

## 320. К ТИТО РИКОРДИ

Сант-Агата, 4 октября 1872 г.

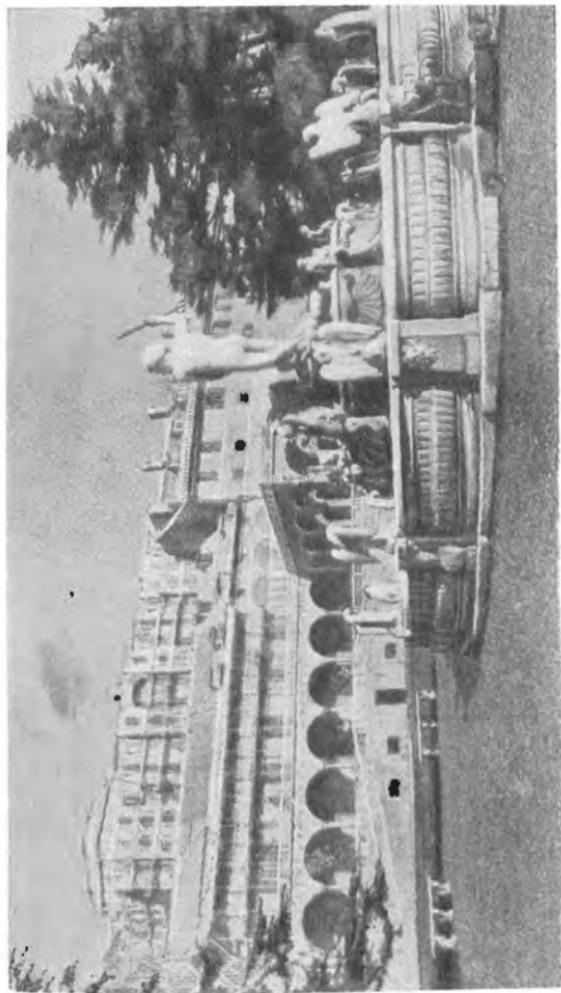
Тито Рикорди!

. . . . .  
. . . . .  
. . . . .  
. . . . . (sic.)

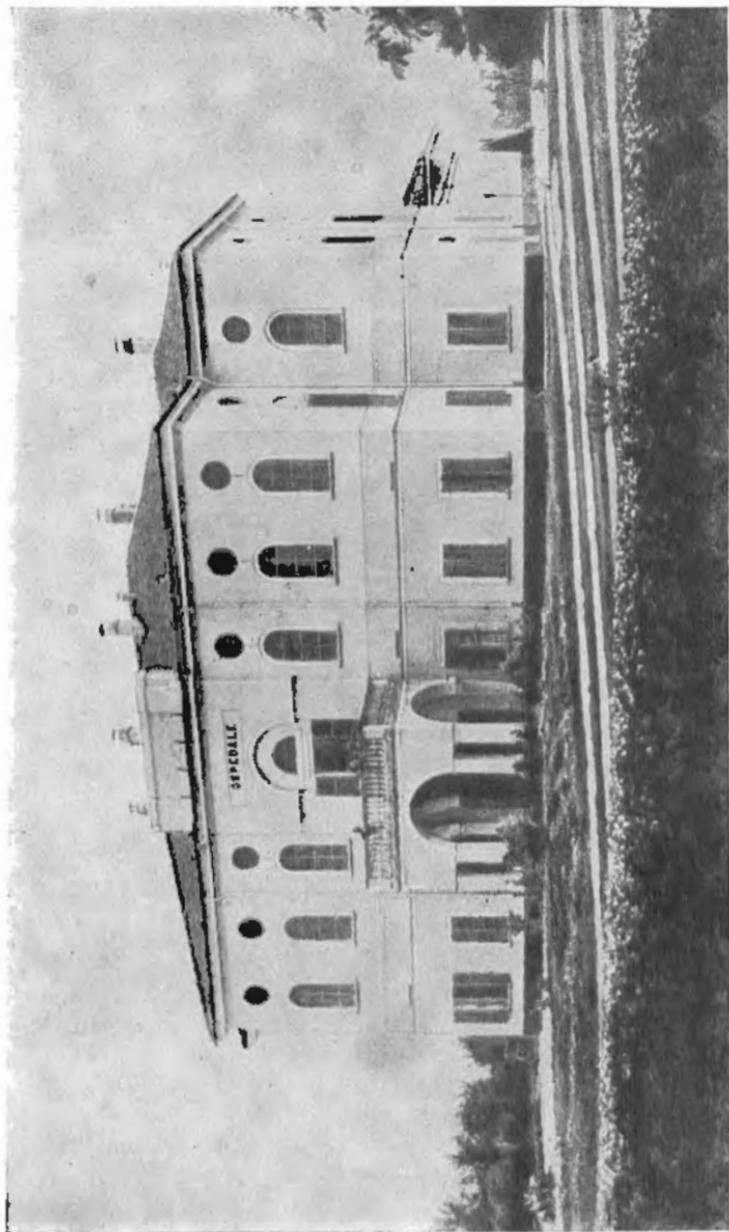
Кроме того, прошу заказать маленький план (он должен быть у Джулио) миланского оркестра в его теперешнем составе и послать его Музелле. Кроме того, мне необходимо знать, полностью ли составлена труппа для «Дона Карлоса».

Каковы:

Инквизитор?



Палаццо Дориа в Генуе  
(вид со стороны моря)



Болница в Вяланова д'Арда

Карл Пятый?  
Паж?

Каковы фламандские депутаты и сколько их. Сообщите мне все это как можно скорее, чтобы я имел время приготовиться к отъезду. Я не двинусь отсюда, если не все готово. Я не хочу ехать в Неаполь, чтобы иметь неприятности. Пусть каждый сделает то, что ему надлежит, к обусловленному времени; что касается меня, то я сделаю все, что должен; но предупреждаю заранее, что не допущу поблажек ни в чем. Поэтому предупредите Музеллу, чтобы он крепко подумал над тем, что ему предстоит сделать. Прощайте, прощайте.

Р. С. Паж должен будет исполнить и «Голос в вышине»; поэтому необходимо хорошее сопрано.

### 321. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Неаполь. 29 декабря 1872 г.

Добрый день и добрый год, другими словами — здоровья и покоя! Покой! Лучшее, что есть на этом свете и то, чего я сильнее всего желаю в данный момент. Какой дьявол вбил мне в голову окунуться снова в грязь театральных дел! Мне, вот уже несколько лет наслаждавшемуся блаженной жизнью крестьянина! Теперь я попал на бал, и надо плясать, и смею вас уверить, что пляшется здорово! Я знал о беспорядках в этом театре, но ни я, ни кто-либо другой не могли представить себе того, что здесь делается! Неописуемы невежество, инертность, апатия, беспорядок, равнодушие всех ко всем и ко всему. Этому нельзя поверить: мне иногда делается смешно, когда я спокойно подумаю обо всех затраченных мною трудах, обо всех переживаемых мною волнениях, о моем упорстве в желании добиться результатов и добиться их во что бы то ни стало! Мне кажется, что все на меня смотрят, хохочут и говорят: «Что это он? Сумасшедший?»

О, я был сильно наказан за мою самонадеянность, потому что, —должен вам покаяться,—у меня, действительно, был момент, когда я был самонадеян. Объясню. Когда правительство отняло дотацию у театров, я сказал себе: ну,

покажем этому правительству, что оно поступило неправильно, но что мы сумеем сделать кое-что и без его помощи.—Я приехал тогда в Милан ставить «Силу судьбы». Нашлось, конечно, многое, что можно было сказать против музыки, но сам спектакль и исполнение масс произвели впечатление. Как раз к этому я и стремился. Затем я приехал ставить «Аиду». Повторилась обычная история в отношении музыки (тогда оказалась хороша «Сила судьбы»), но спектакль и исполнение удались на славу. Полный театр и большие сборы. Я поехал в Парму, и там был также выдающийся успех: все время полный театр и большие сборы. За Падуей я следил издали, но, благодаря стараниям Фаччио, были опять успех и сборы. Я приехал в Неаполь в надежде, что и здесь мне удастся кое-чего достигнуть, но здесь—хлоп... земля ушла у меня из-под ног, и я не знаю, за что мне схватиться.

Так мне и надо.

Я был наказан за свою самоуверенность. Теперь я совсем отрезвлен, и если бы я на свою беду (глупец!) не был связан устной договоренностью с Джулио, я сейчас, даже ночью, отправился бы копать в моих полях, чтобы совершенно забыть и о музыке и о театре.

Впрочем, хоть я и разъярен, здоровье мое отлично.

## 322. К ТИТО РИКОРДИ

Неаполь, 2 января 1873 г.

Дорогой Тито,

если дело с Веной мало выгодно для тебя, то для меня это совершеннейшая кость, да еще кость очень жесткая для обглаживания. Прибавлю к этому, что если мысль о постановке «Аиды» на немецком языке пришла в голову Джулио раньше (как ты пишешь), чем кому бы то ни было... то дело это становится для нас слишком унижительным и мало приличным, ибо получилось бы так, что мы сами предложили «Аиду» этим господам, а они вовсе и не стремились ее получить.

Не буду вдаваться подробно в вопрос об авторских правах. Я великолепно понимаю, что они не могут тебя удовлетворить; когда я потребую их, в соответствии со своими правами, тебе останется только маленькая доля за прокат и печатание, и если, как ты говоришь, печатание очень невыгодно, то интерес для тебя получился бы минимальным. Что касается той славы, о которой ты упоминаешь в конце твоего письма, то, ради всего святого, не будем говорить об этом. Ты видел, как обращались со мной в печати в течение всего этого года, когда я, не жалея трудов своих и затратив столько денег, работал неутомимо!.. Тупоумная критика и еще более тупоумные похвалы; ни одной высокой творческой мысли; ни одного человека, который потрудился бы заметить мои намерения... все вре-

мя глупости и вздор, и в основе всего нечто неуловимое, но отдающее ненавистью ко мне, как будто я совершил преступление тем, что написал «Аиду» и потребовал хорошего ее исполнения. Не нашлось, наконец, никого, кто пожелал бы заметить хотя бы реальный факт—наличие исполнения и постановки необыкновенных! Не нашлось никого, кто сказал бы мне: «Благодарю тебя, собака!» И ты помнишь, как я расстался с синдиком и дирекцией театра!

Поэтому не будем больше говорить об этой «Аиде», которая, хоть и дала мне кучу денег, но вместе с тем принесла мне бесконечные неприятности и величайшие артистические разочарования. Лучше бы мне было никогда ее не писать или, по крайней мере, никогда не опубликовывать! Если бы она после первых представлений осталась в моем портфеле или же шла только под моим управлением в городах и театрах по моему личному выбору, она не стала бы пищей для злобы любопытствующих и предметом обсуждения черни, состоящей из критиков и композиторишек, которые из музыки знают только одну грамматику, да и ту плохо! Материальная сторона дела при таком положении вещей немного проиграла бы, но искусство выиграло бы беспредельно.

Итак, прощай. Остаюсь твой

*Дж. Верди.*

### 323. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Неаполь, 9 апреля 1873 г.

Получив «Fanfulla»<sup>1</sup>, который вы мне прислали, я не мог удержаться от маленькой усмешечки, вообразив ваш энтузиазм при чтении пресловутой статьи.

Успех «Аиды»—вы уже знаете это—был явным и решительным, не отравленным никакими «если»... никакими «но»... никакими жестокими фразами о вагнеризме, о музыке будущего, о мелопее и т. д., и т. д. Публика отдалась своим впечатлениям и аплодировала. Вот и все!.. Аплодировала и отдалась даже таким порывам, которых я не одобряю<sup>2</sup>, но, в конце концов, она выразила то, что чувствовала, без ограничений и без задних мыслей! А знаете поче-

му? Потому, что здесь нет критиков, становящихся в позу апостолов; потому, что здесь не было толпы композиторов, знающих о музыке только то, что они выучивают, списывая с Мендельсона<sup>3</sup>, Шумана<sup>4</sup>, Вагнера<sup>5</sup> и т. д.; нет аристократического дилетантизма, который, следуя моде, бросается на то, чего не понимает. И знаете, какие результаты дает все это? Смущение и путаницу в умах молодежи. Объясню. Предположите, например, в теперешнее время молодого человека характера Беллини: неуверенного в себе, нерешительного из-за скудости приобретенных знаний, руководящегося только собственной интуицией. Сбитый с толку такими Филиппи, вагнеристами и т. д., он кончил бы тем, что потерял бы веру в себя и, может быть, погиб бы... Аминь, аминь.

Мы уедем сегодня вечером в С.-Агата. Когда вы получите это письмо, мы уже будем на месте. А когда же приедете вы? Ждем вас с распростертыми объятиями.

## 324. К ОПРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Сант-Агата, 16 апреля 1873 г.

Дорогой Арривабене,

я получил твое дражайшее письмо, едва вернувшись в С.-Агата, и отвечу на все твои вопросы.

В Неаполе я в свободные минуты действительно написал квартет, он был исполнен однажды вечером в моем доме, но я не придавал ему никакого значения и не приглашал никого его послушать. Присутствовало при этом исполнении человек семь-восемь, обычно собиравшихся у меня. Хорош ли этот квартет, плох ли он — этого я не знаю... Знаю только, что это квартет.

Тебе солгал тот, кто говорил пренебрежительно об исполнении «Аиды» в Неаполе. Нет, конечно, ничего совершенного, но это исполнение было в общем лучше исполнения в Милане и Парме. Оркестр безусловно превосходит достоинствами те два; только хоры оказались слабее, чем в Милане. Костюмы — такие же, как в Милане, и лучше, чем в Парме. Сценическое оформление, декорации, машинерия — такие же, как в Парме. Труппа вокалистов была

почти все время одной и той же. Все исполнение в общем было более живым и впечатляющим. Ты в заблуждении, считая громадными расходы на «соус» для этой партитуры. Прежде всего остается еще вынести суждение о том, является ли эта партитура только «соусом», и было ли «жаркое» в партитурах опер прежних времен... Так же, как остается вынести суждение о достоинствах вокалистов прежних и вокалистов теперешних и о том, что подразумевается под мелодией и под гармонией... и под всеми теми нелепостями, в которых вообще нет никакого смысла. Например: если бы кто-нибудь сказал тебе, что древние не знали, что такое мелодия, и также не знал этого Палестрина, и если бы тебе сказали, что в «Севиальском цирюльнике», за исключением «Ессо гиденте in cielo» \* нет мелодии, а есть только сольфеджио, не являющееся мелодией... это показалось бы тебе большим кощунством?

Но вернемся к вопросу о так называемых больших расходах, связанных с теперешними партитурами. «Сила судьбы» в нынешнем карнавальном сезоне ставилась и в маленьких театрах; подумай о том, что могли затратить на постановку такие города, как Бари, Пьяченца и т. д., и т. д. Предоставим поэтому все естественному своему течению. Большой беды от этого не будет.

Я не знаю Понкиелли<sup>1</sup> ни как композитора, ни как человека... Пеппина кланяется. Жму твою руку и остаюсь преданным

*Дж. Верди.*

### 325. К ДОМЕНИКО МОРЕЛЛИ<sup>1</sup>

Генуя, 14 мая 1873 г.

Я съездил в Парму, затем в Турин и теперь я здесь до завтрашнего вечера, после чего вернусь прямо домой.

Не дожусь часа, когда увижу скульптора и скульптуру; надеюсь, что все прибудет в полной сохранности, включая Джемито<sup>2</sup>, как всегда дикого и без денег.

Мне нравится в искусстве все, что прекрасно. У меня нет пристрастия; я не верю в школы, и мне одинаково

\* «Скоро заблещет зарею...» (ит.).

нравится веселое, серьезное, ужасающее, величественное, скромное и т. д. Все, все—при условии, чтобы скромное было скромным, величественное величественным, веселое веселым и т. д. В общем, чтобы все было таким, каким ему надлежит быть: Правдивым и Прекрасным. Поэтому прошу тебя не задумываться. Пиши, что хочешь, по вдохновению, и будь что будет. Теперь, когда сюжет найден, изучен и — что самое главное — тобой прочувствован, рука сама вдохновенно заскользит по полотну и оставит на нем шедевр. Я ведь немного, хотя, может быть, и слишком мало, но все же человек искусства. А люди искусства — пророки. Вот я и предсказываю тебе и повторяю: напишешь шедевр.

### 326. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Сант-Агата, 23 мая 1873 г.

Дражайший Джулио.

Я глубоко опечален смертью нашего Великого Человека! Но я не приеду завтра в Милан, так как у меня не хватает мужества присутствовать на его похоронах. Я приеду на днях с тем, чтобы посетить ему могилу — один — так, чтобы меня не видели, и с тем, чтобы, может быть (после определенных размышлений и после того, как взвешу свои силы), предложить нечто, дабы почтить его память. Держите все это в секрете и не говорите также никому ни слова о моем приезде; мне так тягостно читать газеты, говорящие обо мне и приписывающие мне слова, которых я не говорил, и поступки, которых я не совершал. Кланяйтесь Кларине. Прощайте.

*Дж. Верди.*

### 327. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 29 мая 1873 г.

Я не присутствовал на похоронах, но мало кто был сегодня утром так печален и взволнован, как я, хотя я был далеко. Теперь все кончено! И с ним закатилась наша

слава, самая чистая, самая священная, самая высокая. Я прочел много газет. Никто не говорит о нем так, как следовало бы. Много слов, но нет глубоко прочувствованных. Зато нет недостатка в укусах. Даже по отношению к Нему!.. О, мы, люди,— подлая порода!

### 328. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Милан, 2 июня 1873 г.

Дорогая Кларины, я в Милане, но прошу вас никому, никому не говорить об этом. Где похоронен наш Святой?.. Приду к вам завтра после десяти. — Прошу молчать обо мне даже с Джулио.—Пойду к нему завтра, после него к вам. Прощайте.

*Дж. Верди.*

### 329. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Париж, 23 августа 1873 г.

Дражайшая Мария.

Так как дело шло о вопросах музыкальных, жена моя передала ваше письмо мне, чтобы я ответил на него сам; и вот я всецело к вашим услугам, моя дражайшая, милейшая Мария...

Конечно, я был бы очень рад, если бы вы могли принять участие в исполнении траурной мессы в годовщину смерти Манцони 22 мая 1874 года. Вы не заработаете на этом ничего—ни славы, ни денег, но так как дело идет о событии, которое привлечет всеобщее внимание, не в силу достоинств музыки, но из-за того Человека, которому месса посвящена,— то мне кажется прекрасным, чтобы когда-нибудь в истории было сказано: 22 мая, в годовщину смерти Манцони, в.... состоялась Большая траурная месса, исполненная господами: .....и т. д.

Попытайтесь поэтому освободиться к тому времени и напишите Рикорди о том, как обстоит дело. Я со своей стороны напишу ему завтра, и, таким образом, оба письма придут одновременно.

Мне кажется, что надо постараться только перенести сезон во Флоренции...<sup>1</sup>

Время нашего отъезда из Парижа еще не назначено, поэтому можете писать сюда: Hôtel de Bade.

### 330. К ПРЕДСЕДАТЕЛЮ КОММУНАЛЬНОГО ТЕАТРА В ТРИЕСТЕ

Париж, 5 сентября 1873 г.

Синьор Председатель Коммунального театра, преследуя цель чисто художественную, я счел необходимым поддержать «Аиду» в двух или трех больших театрах и сделал это в отношении Милана, Неаполя и Пармы. В этот последний город я поехал еще и потому, что я уроженец тамошней провинции, т. е. почти земляк. Теперь «Аида» уже пустилась в путь, и я предоставил ее собственной ее судьбе, желая только одного: чтобы она исполнялась с сердцем и умом и прежде всего согласно моим указаниям.

Я благодарю театральную дирекцию Триеста за любезное приглашение присутствовать на первом представлении; но, не говоря о том, что присутствие мое не сможет принести никакой пользы исполнению партитуры, я не люблю бывать в театре единственно с целью показываться как достопримечательность.

Прошу поэтому извинить меня за то, что не могу уступить вашему желанию, и, выразив вам еще раз свою благодарность, имею честь, синьор Председатель, оставаться преданным вам

*Дж. Верди.*

### 331. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Сант-Агата, 25 октября 1873 г.

Дорогой Арривабене,

вот уже больше месяца, как я в С.-Агата и вó время получил и твое письмо и твои пожелания. В Париже я провел время хорошо и даже лучше, чем в прошлые приезды, ибо, не имея никаких дел с театрами и с музыкой, я располагал полной возможностью наблюдать за всем. Из все-

го того, что я смог увидеть и услышать, мне ясно, что нас (это знают все) глубоко ненавидят даже те, которые кланутся нам в любви тогда, когда на самом деле готовы съесть нас живьем. И еще я со своей стороны был вынужден констатировать и оплакивать наши нежности с северянами. Плохо с нашей натурой иметь дело с этими железными людьми, лишенными сердца! Самое странное то, что мы не только говорим: «Помогите нам при случае вашей мощной рукой», а то, что мы ими восхищаемся, льстим и подражаем им даже там, где никак нельзя ни восхищаться ими, ни подражать им. Не буду касаться дел театральных, о которых я не хочу, да и не могу говорить, поскольку я в этом отношении придерживаюсь своих мыслей, отличающихся от мыслей других: но ведь литература, наука, медицина и т. д., и т. д.—все это стало немецким.

Оставим это в покое... и не будем говорить об этом народе, который рано или поздно сотрет нас в порошок.

Здесь льют проливные дожди после ужасающей засухи. Я остаюсь здесь надолго, до тех пор, пока погода меня не выгонит.

Пиши мне все время сюда и люби преданного тебе

*Дж. Верди.*

### 332. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Сант-Агата, 28 декабря 1873 г.

Дорогой Арривабене! Как живешь? Что поделываешь? Я сегодня весь день работал над Мессой<sup>1</sup> и отрываюсь на минуту, чтобы пожелать тебе здоровья, хорошего настроения, еще пятьдесят встреч Нового года и затем всего, что тебе хочется.

Мы уедем во вторник в Геную и останемся там всю зиму. Пиши мне туда. Остаюсь любящий тебя

*Дж. Верди.*

1 8 7 4

### 333. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Генуя, 31 января 1874 г.

Дорогой Леон.

...Мне нечего сказать вам о наших театрах! Дела их идут по-прежнему: взлеты как всегда чередуются с падениями. Театр Ла-Скала добился еще одного успеха с новой редакцией «Макбета». В Неаполе тоже дела неплохи... Только в Риме, несмотря на роскошнейшую дотацию, дела идут из рук вон плохо. Но там очень старые раны.

Вчера вечером я слушал Рубинштейна<sup>1</sup>! Он, действительно, большой пианист: у него в пальцах пламенная энергия и он отлично нюансирует; особенно поражает в нем ритм — нечто очень редкое у пианистов...

### 334. К ЧЕЗАРЕ КАНТУ<sup>1</sup>

Генуя, 15 февраля 1874 г.

Глубокоуважаемый синьор Канту!

Мы еще окончательно не остановили своего выбора на какой бы то ни было из церквей Милана, и я сочту своим долгом принять к сведению ваше предложение. Я знаю прекраснейшую церковь Делле Грации, но ее брамантовский<sup>2</sup> купол мог бы оказаться виной той преувеличенной звучности, которая имеет место в Дуомо<sup>3</sup>, хотя там она существует, быть может, и по другим причинам.

Так как я в конце этого месяца или в начале будущего должен совершить вторичную поездку в Милан, я не премину посетить церковь Делле Грацие и изучить ее аккуратнейшим образом для того, чтобы выяснить, отвечает ли она нашим требованиям; это меня необыкновенно обрадовало бы, так как мне хочется доказать вам, как я считаюсь с советом, идущим от одного из наших самых знаменитых итальянцев, всегда столь любезного по отношению ко мне.

Остаюсь с глубоким уважением

преданный

*Дж. Верди.*

### 335. К ТИТО РИКОРДИ

Генуя, 1 марта 1874 г.

Дорогой Тито,

прочти-ка эту небольшую заметочку в неаполитанском «Pungolo»<sup>1</sup>. Как же так: в течение ряда вечеров позорнейшим образом исполняется «Аида», и издательство Рикорди не обращает на это никакого внимания? И твой представитель в Неаполе смотрит на все это сквозь пальцы с глубоким равнодушием?..<sup>2</sup>

Я настаиваю категорически, в силу заключенного между нами контракта, чтобы дирекции театра в Неаполе было предъявлено требование о возмещении убытков за нанесенный вред, и это требование должно быть предъявлено автором. Владелец партитуры, получив плату за прокат, не терпит ущерба. В данном случае вред и оскорбление нанесены искусству, и я считаю своим долгом отстаивать его права... Никаких уступок, никаких компромиссов в деле такого рода! — Кончаю, повторив еще раз, что я ошеломлен тем, что представитель издательства Рикорди мог допустить подобное безобразие.

Тороплюсь, прощай.

Твой Дж. Верди.

### 336. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 7 марта 1874 г.

Дражайший Арривабене,

я сейчас пишу, и только и знаю, что пишу ноты, почему и не мог писать тебе слова.

Ты спрашиваешь меня о Гобатти<sup>1</sup> и о Понкиелли? Ну, я выскажу тебе откровенно свое мнение... думаю, что никто не мог бы с определенностью сказать, что получится из Гобатти. Он пишет сейчас на языке, которого совершенно не знает, и обладай он мыслями самыми прекрасными, он не мог бы выразить их, не приобретя больших знаний в области мелодии, гармонии, поэзии, литературы. И еще: то, что меня, например, ужасает больше всего в его «Готах»<sup>2</sup>, так это несоответствие между музыкой и словом.

Понкиелли умеет писать музыку, но в его операх не чувствуется индивидуальность, и, не говоря уже об отсутствии связи между музыкой, написанной им шестнадцать лет назад, и той, которая написана теперь, беда в том, что его музыка, как старая, так и новая, устарела раньше своего времени! Понимаешь, что я хочу сказать? Нашел ли он в новой опере<sup>3</sup>, премьеры которой состоится завтра, ту отличительную особенность, которая сама скажет: «Это — музыка не вчерашнего дня»... Посмотрим!!!

Что касается меня, то нет ни слова правды в том, что говорит «Monitore»<sup>4</sup>. Ни я, ни кто-либо другой не истратили ни одного сольдо для того, чтобы оперы мои были поставлены. Моя опера «Оберто»<sup>5</sup> должна была быть поставлена весной 1839 года в спектакле с благотворительной целью. Должны были петь Пеппина, Ронкони<sup>6</sup>, Морини<sup>7</sup>... были уже розданы партии, когда серьезно заболел Морини и петь уже не мог. Когда кончился сезон, в одно прекрасное утро пришел служитель из театра и сказал, что со мной хочет говорить Мерелли. Так как я до этого не говорил с Мерелли, я подумал, что меня приглашают по ошибке, но все же я к нему пошел. Мерелли сказал мне буквально следующее: «Я слышал от Стреппони и от Ронкони хорошие отзывы о вашей опере; если вы можете пригласить ее к Марини<sup>8</sup>, Сальви<sup>9</sup> и др... я ее по-

ставлю без всяких с вашей стороны затрат. Если опера понравится, мы ее продадим и разделим вырученную от продажи сумму пополам: если она не понравится, тем хуже для вас и для меня!!!»

Я согласился, и так оно и было...

После «Оберто» я заключил с тем же Мерелли контракт на три оперы по четыре тысячи австрийских лир за каждую. Первой была «Один день царствования», деньги за которую, несмотря на провал, были выплачены мне точно в срок и полностью без малейших придирок. Я сам хотел расторгнуть контракт на две другие оперы, но Мерелли сказал мне: «Это каприз, который пройдет, и, когда ты снова захочешь писать, — договор будет действительным». Мерелли сам много месяцев спустя почти заставил меня прочесть либретто «Набукко» и оставить его у себя. Не было никаких затруднений с тем, чтобы поставить этого «Набукко», только Мерелли хотелось поставить эту оперу весной, а не в карнавальном сезоне, так как в карнавальном у него шли «Мария Падила», специально для Ла-Скала написанная Доницетти, и другая опера, также специально написанная Нини<sup>10</sup>. И, наконец, «Сафо»<sup>11</sup>, являвшаяся новой для Милана. При этих трех новых операх не было, конечно, необходимости в моей, но я не сдавался и победил. После «Набукко» у меня всегда было договоров столько, сколько я хотел, и на втором представлении во время балета в уборную к Пеппине пришел Мерелли с договором на новую оперу, уже подписанным им, где не хватало только цифры гонорара, которую вписал я сам. Опера была «Ломбардцы»... Вот тебе правдивая история того, что было. Это все чистейшая правда. На этом прощай. Приветствую тебя также от имени Пеппины.

Преданный Дж. Верди.

### 337. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Сант-Агата, 21 июля 1874 г.

Дорогой Арривабене,

я в С.-Агата с 5-го числа этого месяца! Видишь, как ты был плохо осведомлен о моих делах. Ты сообщил мне о Мессе то, чего я не знал. Я в Париже, конечно, читал кое-какие газеты<sup>1</sup>, в которых говорилось о ней, но для меня совершенно ново то, что ты говоришь о Вебере<sup>2</sup>, Азеведо<sup>3</sup> и других. Скажи мне откровенно, поскольку ты сам являешься немного журналистом, можно ли серьезно относиться к критике этих господ? Я не говорю о Вебере, который безусловно сходит с ума со своими нервами, издерганными мыслями о дирижерской палочке... но все или почти все другие — ты уверен в том, что они говорят со знанием и пониманием дела?.. Ты уверен в том, что все или почти все проникают в самое существо сочинения и понимают намерения композитора? Никогда и еще раз никогда! Но не стоит говорить об этом. Искусство, подлинное искусство, то искусство, которое создает, — вовсе не то беззубое искусство, которое проповедают критики, не нашедшие возможности договориться даже между собой. Я хотел бы, чтобы они дали точные определения двух слов, повторяемых ими непрерывно: определения мелодии и гармонии! Знаешь ли ты, что они под этим подразумевают?.. Я этого в самом деле не знаю!

Я ничего не знаю о Далль-Орефиче<sup>4</sup>. Римляне сошли с ума! Слышал, что они посещают театр. Но если Терциани<sup>5</sup> — хороший дирижер, почему же они так страшно воевали в прошлом году? А если он плохой дирижер, то почему же они уже сейчас начали воевать с тем, кто займет его место?

Здесь — ничего нового. Мы чувствуем себя хорошо, и, если бы не было слишком жарко, я бегал бы целый день по полям, не желая ни читать, ни писать и больше всего не желая слышать музыку!!

Пеппина и Кортичелли кланяются, а я крепко жму тебе руку. Прощай.

Дж. Верди.

### 338. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Генуя, 26 ноября 1874 г.

Благодарю вас, моя дражайшая Кларина! Но, между нами говоря, разве не лучше было бы, если бы кто-нибудь другой занял этот пост? Что сделал я? И что смогу я сделать? Не знаю, что ответить, или, вернее, скажу откровенно, что меня это очень стесняет, а пользы от этого не будет никакой. Все это я говорю вам, вам одной; потому, что, если бы это услышали другие, они сказали бы, что я невежа и к тому же неблагодарный. Итак, пусть я сенатор, и не будем больше говорить об этом...

1 8 7 5

339. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Генуя, 11 марта 1875 г.

...Вы серьезно говорите, что писать для меня «долг совести»? Нет, нет, вы шутите! Вы же лучше меня знаете, что мы в расчете: другими словами, я всегда добросовестно выполнял взятые на себя обязательства, и публика принимала их так же добросовестно — хорошим свистом или аплодисментами. Никто поэтому не имеет права жаловаться, и я повторяю еще раз: мы в расчете...

## 340. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 5 февраля 1876 г.

...Когда молодые поймут, что не надо искать истины ни в Мендельсоне, ни в Шопене<sup>1</sup>, ни в Гуно<sup>2</sup>; тогда они, может быть, найдут то, что нужно. Любопытно, что они берут за образец для драмы тех авторов, которые не являются драматургами. Ты будешь удивлен тем, что я говорю так об авторе «Фауста»! Что мне сказать тебе? Гуно — величайший музыкант, первый композитор Франции, но у него нет драматургической жилки. Музыка его паразитерна, приятна, подробности в ней великолепны, почти всегда хорошо выражено слово... пойми хорошенько — слово, но не ситуация; к тому же почти всегда нехорошо очерчены характеры и нет ни особенностей, ни колорита, присущих данной драме или драмам. Это *inter pos*\*.

Отличным делом был бы театр с постоянным репертуаром, но я не считаю это выполнимым. Примеры Орéга и Германии не играют для меня никакой роли, ибо во всех этих театрах идут спектакли, достойные презрения. В Орéга великолепна постановочная часть, точностью костюмов и хорошим вкусом превосходящая все остальные театры, но все, что касается части музыкальной, — плохо. Певцы всегда самые посредственные (за исключением — вот уже несколько лет — Фора<sup>3</sup>); оркестр и хоры ленивы и не дисциплинированы. Я слышал в этом театре сотни спектаклей, но никогда, никогда не слышал хорошего музыкального исполнения. Но, конечно, в городе с трехмиллионным на-

\* Между нами (лат.).

селением всегда найдутся 2 000 людей, чтобы наполнить зал даже при плохом спектакле.

В Германии оркестр и хоры более внимательны и добросовестны; они исполняют точно и хорошо; несмотря на это, я видел в Берлине спектакли ужаснейшие! Оркестр груб и звучит грубо. Хоры не хороши, мизансцены лишены характера и вкуса. Певцы... о, что касается певцов, то они плохи, абсолютно плохи. Я слышал в этом году в Вене певицу Меслинггер<sup>4</sup> (не знаю, верно ли я пишу ее фамилию), которая считается Малибран Германии. О, господи боже! Голос жалкий и утомленный, пение нелепое и неряшливое, только игра приличная. Наши три или четыре первоклассные примадонны бесконечно выше ее по голосу, по стилю пения, а по игре они нисколько не хуже, если не лучше.

В Вене (сейчас это лучший театр Германии) дело обстоит лучше в том, что касается хоров и оркестра (они великолепны!). Я присутствовал на разных спектаклях и нашел исполнение масс превосходным, постановку — средней, певцов — ниже среднего, но спектакль обычно обходится дешево, публика (ее держат в темноте в течение всего спектакля) спит и скучает, немного аплодирует в конце каждого акта и после представления идет домой без отвращения и без энтузиазма. Это все может годиться для северных натур. Но попробуй-ка перенести подобный спектакль в один из наших театров и увидишь, какую музыку сочинит для тебя публика! Публика наша слишком беспокойна и никогда бы не удовольствовалась примадонной, подобной германской, примадонной, стоящей от восемнадцати до двадцати тысяч флоринов в год. Мы хотим таких примадонн, которые ездят в Каир, в Петербург, в Лиссабон, в Лондон и т. д., примадонн, стоящих от двадцати пяти до тридцати тысяч в месяц! Каким же образом их оплачивать? Представь себе, что в этом году в Ла-Скала, например, такая труппа, лучше которой не найти. Примадонна с прекрасным голосом, отлично поющая, полная жизни, молодая, красивая и к тому же — Наша. Тенор<sup>5</sup>, являющийся если не первым, то одним из первейших. Баритон<sup>6</sup>, имеющий только одного соперника — Пандольфини. Бас<sup>7</sup>, не имеющий соперников. И тем не менее дела театра обстоят неважно. В прошлом году о певице Мариани<sup>8</sup> говорили много хорошего. Потом начали поговаривать о

том, что она немного утомлена (учти, что это неправда). В этом году говорят, что она поет хорошо, но не привлекает публику и т. д... и т. п...: если бы ее ангажировали еще и на будущий год, все говорили бы... о, опять та же! и т. д. и т. п...

Вспоминаю, что встречал в Милане некоего Вилла, бывшего импресарио в Ла-Скала во времена Лаланд, Рубини, Тамбурини и Лаблаш<sup>9</sup>, и он рассказывал мне о том, как после фанатического увлечения публика кончила тем, что освистывала Рубини и не ходила в театр, когда шли оперы с его участием, так что в один прекрасный вечер в кассе было продано только шесть билетов!!! Невероятно!! И теперь я спрашиваю тебя, возможна ли с нашей публикой постоянная труппа хотя бы на три года!

И потом знаешь ли ты, что стоила бы в год труппа такая, как та, что имеется сейчас в Ла-Скала? Мариани может согласиться петь целый сезон в Ла-Скала за 45 или 50 тысяч франков, но когда ей предложат годовой контракт, она потребует помесечной оплаты по 15 тысяч ежемесячно, и это естественно, раз она может заработать за границей по 25 или 30. Так же было бы и с тенором... и т. д. О, ей-богу, что за длинное письмо!! Я имел сказать тебе многое и многое другое, но из того, что я уже сказал, ты сможешь догадаться и об остальном.

### 341. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Сант-Агата, 15 марта 1876 г.

Дорогой Арривабене,

я приветствую мысль о постоянных и оплачиваемых правительством и муниципалитетами оркестрах и хорах для театров Италии. Уже в 61-м году я предлагал Кавуру:

Основать в трех главных театрах Италии — в столице, в Милане и в Неаполе, — хоры и оркестры, оплачиваемые правительством. Основать вечерние (бесплатные) школы пения для народа с тем, чтобы обязать учащихся этих школ принимать участие в театральных представлениях. Связать взаимными обязательствами все три консерватории вышеназванных городов с театрами.

Такой проект был бы осуществим, если бы остался жив Кавур, при других министрах его проведение в жизнь невозможно.

Что это ты вздумал говорить о том, будто я должен еще писать? Слушай, мой дорогой Арривабене, я не хочу ничего предвосхищать, но вряд ли я буду еще писать... Ты скажешь мне: почему? По правде говоря, я не смог бы объяснить тебе почему... может быть, мне неприятно видеть, что у публики не хватает мужества ни аплодировать, ни свистеть, — делая и то и другое открыто и честно. Публику так затолкали (bousculé), что она совершенно сбита с толку.

Уеду в Париж через 8 или 10 дней и сделаю все возможное, дабы «Аида» прошла хорошо; я желаю этого не столько для себя, сколько для оживления нашего театра, который в Париже абсолютно гибнет.

Между прочим, Итальянский театр оживится немного и в Вене, и к этому тоже немного причастен и я. Не будем терять надежды. Раз в Италии больше не хотят итальянской музыки, понесем ее за границу.

Итак, прощай и будь неизменно здоров.

### 342. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 1 июля 1876 г.

Дорогая Кларина,

я наконец в Италии, утомленный не впечатлениями (как пишете вы), а скорее работой и неприятностями, которых было у меня достаточно со всех сторон. Ну, вот и «Аида» прошла<sup>1</sup>, и не будем больше говорить об этом.

Что я рассчитываю делать? Мой долг писать еще! — говорите вы? Отнюдь нет: и я, действительно, собираюсь ничего не делать. Ну, какая была бы от этого польза? Это было бы совершенно бесполезно. А я предпочитаю бездействие — делу бесполезному. Не хочу ничего предвосхищать, но скажите мне сами: к чему привели все мои труды за последние годы? Я вбил себе в голову (какое самонение!) поправить дела наших театров и, по крайней мере, показать наглядно, как должны ставиться оперные

спектакли. Я начал с «Силы судьбы» в Милане. В этом театре были тогда плохие хоры, жалкий оркестр и бессмысленное сценическое оформление. Я немного подправил все это, и «Сила судьбы» была исполнена довольно хорошо. На следующий год для «Аиды» я потребовал улучшения хора и оркестра, и «Аида» (хотя за музыку меня упрекали так, точно я совершил преступление, и обвиняли даже в том, что я не умею писать для певцов, и Филиппи соизволил подсказать мне, что я должен изменить свою манеру проведения репетиций) — «Аида», повторяю, вернула театру жизнь и дала импресарию возможность заработать крупную сумму.

Что же произошло потом? В течение двух лет при наличии отличной труппы в театре шли жалкие спектакли, и импресарию потеряли многие тысячи лир. Джулио<sup>2</sup> сказал бы, что это неправда, но на самом деле действительно так.

Так же и в Париже. Итальянский театр пал так низко, что, по общему мнению, положение его считалось безнадежным, и театр хотели закрыть как ненужный. Однако это не так: в Париже много публики, которая любит этот театр и спешит туда, как только там ставят что-нибудь приличное. Доказательством этого служит «Аида», наполнявшая театр 26 вечеров подряд, несмотря на то, что сезон шел к концу. И учтите, что исполнение оставляло желать лучшего в том, что касалось хоровых масс и многих моментов постановки; и, несмотря на это, импресарию, несомненно, заработал хорошую сотню тысяч франков.

Вы думаете, что пример этот пойдет на пользу? Нет, поступят так же, как в Милане, и если на следующий год импресарию будут продолжать катиться по обычной наклонной плоскости, то они потерпят убытку на двести тысяч франков. Итак, для чего же писать? Ведь если я захочу, я смогу писать для собственного удовольствия у себя дома, но иметь дело с публикой и с импресарио... Поговорим о чем-нибудь другом. Скажите мне лучше, что поделяваете вы и что собираетесь делать и когда поедете за город? Вы можете себе представить, как я рад иметь коллегой Джулио Каркано и того другого вашего друга, с которым я познакомился у вас. Только я не знаю, когда смогу увидеть их «там», ибо я некий сенатор... ах, я бед-

няга... было бы лучше, если бы им был кто-нибудь другой!..

Кажется, Штольц действительно собирается расстаться с театром; по крайней мере, отказ от заключения таких значительных контрактов, как контракты с Петербургом, Каиром и др., как будто бы свидетельствует об этом. Впрочем, вы сможете сами спросить ее об этом, ибо в данный момент она должна быть в Милане и, конечно, повидается с вами. Вальдман выходит замуж осенью и тоже распрощается со сценой.

Знаете что? Я намеревался приехать в Милан, но теперь решил не ехать. Может быть, потом.

Прощайте, моя дорогая Кларина. Я надоедал вам очень долго. Это грех, в который я впадаю не часто. Простите меня на этот раз; я больше не буду.

### 343. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Сант-Агата, 10 июля 1876 г.

Дражайшая Мария.

Вот уже несколько дней, как вы в Венеции, спокойная и счастливая, занятая только репетициями оперы этого сезона, который будет для вас последним... Последний! Это печальное слово, заключающее в себе целый мир воспоминаний и суммирующее жизнь, проведенную среди волнений то радостных, то грустных, но всегда дорогих для тех, в ком бьется артистическая жилка. Вы счастливая потому, что найдете в перемене вашей судьбы полное возмещение утраченного; не так обстоит дело у других, для которых это слово «последний» обозначает: кончено все!!

Но почему это я вздумал повторять вам, моя дорогая Мария, вещи столь печальные? Я говорил вам приблизительно то же самое в последний вечер в Париже! Я пожалел об этом тогда и вот опять начинаю сначала! Будьте так добры извинить меня, и если я не могу сказать ничего радостного, говоря о себе, то расскажите о радостях вы, у которой их такое изобилие: вы — молодая, вы — прекрасная, вы — теперь на вершине блаженства! Поэтому пишите мне и не только для того, чтобы сообщать мне

сведения об «Аиде» и Мессе, но и для того, чтобы рассказать о себе.

Мы здесь живем потихоньку, и если не радостно, то довольно благополучно. Пеппина присоединяется ко мне, чтобы передать приветствия вам и вашей сестре Бетти.

#### 344. К ФРАНКО ФАЧЧИО

Сант-Агата, 26 июля 1876 г.

Дорогой Фаччио.

Несчастье<sup>1</sup> настигло вас среди радостей искусства! Сердце матери — сокровище, которое ничем заменить нельзя, и я понимаю и переживаю вместе с вами вашу горе. Но мысль о том, что вы так беззаветно отвечали на ее любовь, должна дать вам силу смириться с этим жестоким законом природы.

Примите мои соболезнования и считайте меня всегда вашим другом.

*Дж. Верди.*

#### 345. К ДЖУЗЕППИНЕ НЕГРОНИ-ПРАТИ<sup>1</sup>

Сант-Агата, 8 августа 1876 г.

Дорогая Пеппина!

Счастливы вы, если в непрерывной смене радостей и горестей, из которых состоит наша жизнь, первых оказалось больше. Я очень хорошо представляю себе, как сладостно должно быть для сердца матери и тем более матери, столь любящей и доброй, видеть счастливые браки своих детей. Это утешение, которого я не испытал (я испытал их так мало!), но которое я бы очень глубоко почувствовал! Я завидую вам, поздравляю вас и прошу довести мои искренние и почтительные пожелания до сведения новобрачной.

#### 346. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Сант-Агата, 22 сентября 1876 г.

Дорогая Мария!

Я в высшей степени счастлив тем, что среди стольких волнений, стольких радостей, стольких забот, и не-

смотря на новое важное положение графини, вы нашли четверть часа, чтобы вспомнить о вашем старом мастро! Я так радуюсь вашей радости, что почти забываю о потере в вашем лице одной из самых дорогих и выдающихся исполнительниц моих вещей. Но все кончается! Вашу судьбу можно было предвидеть издавна! Так должно было быть, и так оно и случилось. Будьте же счастливы, этого желает вам от всего сердца тот, который был и всегда будет вашим искреннейшим другом.

О себе лично могу сказать очень мало и даже меньше, чем мало. Не делаю ничего, не знаю ничего ни о чем. Брожу по полям до полного изнеможения, затем ем и сплю. Вот и все. О, какая прекрасная жизнь! — скажете вы. Жизнь мало поэтичная, но в конце концов — жизнь, как и всякая другая, и может быть, не из худших...

Передавайте тысячи и тысячи приветствий синьору графу и сообщайте о себе; чем чаще будут приходить известия о вас, тем будет лучше.

Прощайте, моя дражайшая Мария, и не забывайте старого мастро и друга, который зовется

*Дж. Верди.*

### 347. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Сант-Агата, 9 октября 1876 г.

...О себе могу сказать очень мало. После возвращения из Парижа я никуда не двигался, за исключением небольших поездок в окрестные города и поездок в Табиано<sup>1</sup>, где я оставался с субботы до понедельника, навещая Пепину. Она приняла там около двадцати ванн. Теперь я здесь и останусь здесь до тех пор, пока погода — великолепнейшая в данный момент — будет оставаться хорошей. О музыке никто не говорит; иногда открываю какую-нибудь книгу, но читать мне не хочется. Не читаю и газет, ибо меня раздражает современная политика, Сербия, Турция, Россия, с прибавлением ко всему этому падения нашего министерства<sup>2</sup>. Но я не могу говорить об этом. Скажешь мне что-нибудь об этом ты, ибо ты знаешь больше меня, а позже мы, может быть, поговорим об этом вместе, если я надумаю проехаться в Рим и Неаполь, что я на самом деле намереваюсь сделать.

Пеппина так же, как и я, желает, чтобы здоровье твое полностью восстановилось, и кланяется тебе тысячу раз. Я от всего сердца пожимаю тебе руку и остаюсь всегда преданный тебе

*Дж. Верди.*

### 348. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 14 октября 1876 г.

...Вы не знаете? Я, действительно, родился в тринадцатом году и несколько дней тому назад мне исполнилось 63 года. Моя мать всегда говорила мне, что я родился в четырнадцатом, и я, естественно, этому верил, и обманывал всех тех, которые спрашивали, сколько мне лет; но несколько месяцев тому назад я велел достать мое свидетельство о рождении, из которого, хотя оно и написано полатыни, я сумел понять, что 9-го числа текущего месяца мне исполнилось 63 года!

Штольц уехала, и вот уже несколько дней, как она в Петербурге: 140 тысяч франков золотом при небольшой работе и полном удовлетворении самолюбия — от этого она, конечно, не могла отказаться. Я не знаю, согласилась ли она петь в «Доне Карлосе» в Ла-Скала... Во всяком случае я ни под каким видом не поеду в Милан ставить эту оперу, несмотря на то, что ее исполнение было всегда плохим и, что еще хуже, — плохим было ее толкование.

Артезианский колодезь? О, это торжественное фиаско! На глубине 120 метров попадались все время зыбучие пески и корни деревьев. Пришлось принять решение... и все.

Это оказалось убыточным делом, но у меня в этом году таких дел было несколько и среди них и более серьезные.

Вы хотите знать и о нынешнем урожае? Он был очень плохим, примерно в половину того, что должно было быть. Крестьяне всегда упрямы, и, кто знает, как долго еще они будут такими: это будет, во всяком случае, до тех пор, пока им не дадут образования и не улучшат их материального положения...

### 349. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 20 октября 1876 г.

Я слышал в Генуе «Color del Тетро» \*1. Пьесе присущи большие достоинства и прежде всего легкость, являющаяся особенностью французской, но в ней мало содержания. Списывать с действительности, может быть, очень хорошо, но выдумывать действительность лучше, много лучше. Вам кажется, что есть противоречие в этих словах — выдумывать действительность, но спросите об этом у Папы<sup>2</sup>. Могло случиться, что он встречался с каким-нибудь Фальстафом, но трудно себе представить, что он видел воочию такого негодяя, как Яго, и, конечно, никогда и еще раз никогда он не встречал таких ангелов, как Имогена, Дездемона и т. д., и т. д., а между тем они так правдоподобны!

Списывать с действительности — вещь хорошая, но это фотография, не живопись.

Сколько ненужной болтовни! Уезжаем сегодня. Счастливого пути! — скажете вы. Надеюсь на это. Любите меня и прощайте.

### 350. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Генуя, 24 декабря 1876 г.

...Мне на мгновение пришла в голову мысль поехать на некоторое время в Рим, но тогда мне пришлось бы бывать иногда в Сенате.

Нет, я не люблю бывать там. Дела наши, по-моему (будем надеяться, что я заблуждаюсь), могут с минуты на минуту принять характер столь зловещий, что я не желал бы видеть этого вблизи...

\* «Цвет времени» (ит.).

## 351. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Генуя, 4 марта 1877 г.

Дорогая Кларина,

мне незачем говорить вам о том, что ваши письма доставляют мне самое большое удовольствие, так как вы сами, конечно, уверены в этом.

Мне тоже жаль, что я не встретился с моими именитыми коллегами, которым я завидую во всем, за исключением того, что мы должны сидеть вместе в Палате и присутствовать при тех безобразных сценах, которые происходят там почти каждый день. Какой хаос!

О нас ничего не могу сказать, кроме того, что мы живем впотьмах, как кроты. Но, может быть, сейчас и неплохо ничего не видеть!

Вы говорите о Ла-Скала, я отвечу вам на это: мне кажется, что все потеряли голову. Сами импресарно, дирижеры, композиторы и т. д. говорят, что, за исключением одного, у них нет певцов, и вдруг выбирают для постановки оперу, в которой шесть первых партий! Да и сам Гайяр здесь не на месте. «Сила судьбы» в Ла-Скала сейчас — это подлинная... не сумею даже сказать, что это; скажем — легкомыслие! Правда, что в театре возможно решительно все. И если подумать о том, что несколько лет тому назад в пяти или шести лучших театрах Италии шел с успехом самый чудовищный из когда-либо существовавших музыкальных выкидышей, а именно — «Готы», возможен успех и возобновленной «Силы судьбы»! Но если

рассуждать разумно, можно предвидеть только фиаско, которое подведет всех. Во всяком случае, это — неосторожность...

## 352. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Кёльн, 22 мая 1877 г.

Дорогой Арривабене!

Я обещал написать тебе прежде, чем уеду из Италии, а пишу только сейчас, когда я здесь вот уже восемь дней. Но зато теперь я могу сказать тебе очень многое... могу сказать тебе в первую очередь, что я почти умер от усталости, не столько из-за репетиций, сколько из-за непрерывной беготни взад и вперед, из-за приглашений, визитов, обедов, ужинов и т. д., и т. д., от которых я отказывался, насколько было возможно. Я не смог, однако, отказаться пойти на концерт хорового общества, где исполнились хоры самых великих немецких композиторов. Исполнение было чудесным. В квартетном обществе захотели исполнить мой квартет, и это исполнение было также чудесным. Я слушал множество песен, рондо и т. п. Наконец, вчера вечером состоялось исполнение Мессы при участии трехсот хористов и двухсот оркестрантов-профессионалов. Исполнение было наилучшим со стороны масс, но не со стороны четырех солистов! Успех был огромным. Участницы хора (дилетантки Кёльна и соседних городов, поющие в хоре бесплатно) подарили мне дирижерскую палочку из слоновой кости с серебром. Дамы, представительницы города, преподнесли мне великолепный венок из золота и серебра: на каждом листочке выгравировано имя дамы, участвовавшей в подарке...

Члены комиссии фестиваля преподнесли мне великолепный альбом колоссальной величины с замечательными видами Рейна, написанными одним из лучших художников. Это — подлинное произведение искусства. Завтра в городском саду соберутся семь соединенных духовых оркестров, чтобы сказать нам... прощайте. В общем, хороший прием от всех и во всем.

Проедусь по Голландии, а затем поеду на несколько

дней в Париж, чтобы там отдохнуть. Кланяюсь тебе от имени Пеппины и от всего сердца говорю тебе прощай.

*Дж. Верди.*

### 353. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Кельн, 22 мая 1877 г.

Дорогая Кларина.

Я в Милане обещал написать вам и вот пишу; но должен ли я сказать вам все? Я, может быть, покажусь вам недостаточно скромным, но не могу же я, в конце концов, не сказать вам, что меня хорошо встретили и что прием, оказанный мне, превзошел то, что я ожидал.

Вообразите только суматоху этих фестивальных дней: музыку и пение повсюду, оркестры симфонические, оркестры духовые, квартеты, серенады вечерние и утренние и затем приглашения на обеды и ужины. Главным образом на ужины, потому что здесь любой спектакль должен — хотя бы даже наступил конец мира — заканчиваться к десяти часам вечера для того, чтобы все могли идти затем в ресторацию, где нельзя найти бутылки воды, а только пиво и вина — бордо, рейнское, шампанское и очень много еды.

Вчера после концерта, который был последним, фестивальная комиссия пригласила нас в казино на ужин. Нас было, вероятно, больше пятисот человек. Было вино и тосты, и перед концом было роздано всем по листку с напечатанной песней, и на мотив какой-то немецкой кантилены все — мужчины и женщины — принялись петь. Это было очень любопытно.

Через некоторое время роздали еще одну песню, напечатанную на этот раз на итальянском языке, полную самого милого вздора, какой только можно вообразить, и все снова принялись петь.

Это были кантоны, сочиненные специально для меня. Наконец, Гиллер<sup>1</sup> произнес по-французски спич в честь Италии и Германии, выразив пожелание, чтобы, подобно нашему сегодняшнему сотрудничеству в искусстве, установилось сотрудничество и между нашими народами. Раз-

далось громовое ура, и в эту минуту оно было безусловно искренним.

Да будет так теперь и всегда, ибо я, как вы знаете, желаю этого всем сердцем.

Что касается концертов, то они удались великолепно, и музыка была принята хорошо. Исполнение было великолепным как со стороны хора, так и оркестра.

Члены фестивальной комиссии подарили мне роскошный альбом колоссальных размеров с видами Рейна. На первой странице изображена внутренность храма — Реквием; с одной стороны — последняя сцена «Аиды», с другой — четыре музыканта — квартет. Кстати, квартет, о котором столь пренебрежительно отзывались в Милане, принят здесь и исполняется довольно часто. Я слышал его сам, и он был исполнен очень и очень хорошо.

Мне подарили также дирижерскую палочку из слоновой кости, отделанную серебром, с буквой V из маленьких бриллиантиков и с надписью «Дамы из хора». Затем очень изящный венок из золотых и серебряных листьев. На каждом листочке — имя одной из тех кельнских дам, которые приняли участие в подарке.

И хватит об этом. Сегодня в саду будет выступление семи соединенных духовых оркестров и затем — прощайте.

Послезавтра мы уезжаем и проедемся по Голландии, а оттуда через Антверпен и Брюссель — в Париж, где мы остановимся дней на восемь или десять для того (удивляйтесь!), чтобы отдохнуть. Так обстоят дела...

### 354. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 1 июля 1877 г.

Дорогая Кларина!

Вот уже восемь или десять дней, как я в С.-Агата, живой и здоровый и не преследуемый ставшей неотвязной в Голландии мыслью о том, что я в любую минуту могу быть превращен в лягушку.

Прекрасная страна Голландия в книге де Амичиса<sup>1</sup>, менее прекрасная в действительности! Сколько воды, моя Кларина, сколько воды!.. и ни одного стакана такой, ко-

тору можно выпить!! О, конечно, здесь много замечательного: поразительные картины в плохих помещениях, хорошие ботанические сады, красивые парки почти во всех городах, зоологический сад в Амстердаме, самый прекрасный из всех после лондонского; но жалкие памятники, дома, точно одетые в траур, каналы зловонные и грязные; а столь хваленая голландская вежливость существует только в маленьких городках. Гарлем и Лейден — города, где очень чисто; в Гааге — грязнее, в Роттердаме еще грязнее, а Амстердам — город грязнейший. Все вместе взятое оставляет впечатление монотонности и печали.

Проезжая через Бельгию, я остановился на два дня в Антверпене, который понравился мне больше, чем я ожидал. Имеются великолепные, значительные вещи среди картин!

Наконец, после двадцати двух дней волнений и большого утомления, мы прибыли в Париж. Ах, Париж необыкновенно прекрасен, особенно после того, как помотришь другие города! Вообразите только: пятнадцать дней в Париже без необходимости что-либо делать! В течение трех последних лет я был всегда слишком занят и озабочен, но в эти пятнадцать дней я действительно наслаждался, как четыре года тому назад, когда я оставался в Париже почти четыре месяца, ни о чем не думая и ничего не делая, кроме больших прогулок в места самые неожиданные: в Ла-Виллетт, в Бельвилль<sup>2</sup> и т. д., и т. д. Это было подлинное наслаждение!..

Тем не менее я был теперь два раза на выставке! Ходил слушать «Сен-Марс»<sup>3</sup>! Ходил слушать «Короля Лагорского»<sup>4</sup>. Ходил слушать «Дору»<sup>5</sup>... Нравится мне эта музыка Сарду!

Благодарю вас за статью Гиллера. Это единственная статья, которую я прочел о кёльнском фестивале. Здесь, по крайней мере, пишут с достоинством о вопросах искусства и нет фразы, обычно встречающейся в итальянских статьях о музыке: «Прекрасная музыка! Я хорошо развлекался!» Развлекайся!! Это слово, из-за которого я в дни своей молодости приходил в такую ярость, что вся кровь бросалась мне в голову! Теперь я отношусь к этому серьезно и говорю в свою очередь: «Забавляйтесь же; забавляюсь и я при виде такого вашего веселья...»

И таким образом получается всеобщее увеселение!!  
Пеппина хорошо перенесла утомленье от Кёльна и от  
путешествия по Голландии.

### 355. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Сант-Агата, 6 октября 1877 г.

Дорогой Джулио,

я прочел письмо, написанное вами Кортичелли, и сам отвечаю на него. Мне неясно, имете ли вы в виду, заключив контракт с Патти, поставить «Анду». Если намерение ваше таково, нетрудно вообразить, как я был бы этим доволен; остальным же — нет! И так, Патти имела большой успех! Так должно было быть! Вы слышали ее десять лет тому назад, и теперь вы восклицаете: «Какая перемена!» Вы ошибаетесь! Патти была тогда такой же, как сейчас, то есть организмом совершенным, образцом совершенного равновесия между певицей и актрисой, артисткой природенной в полном значении этого слова. Когда я услышал ее в первый раз (ей было тогда 18 лет) в Лондоне, я был ошеломлен не только чудесным исполнением, но и некоторыми чертами в ее игре, в которой уже и тогда проявлялась большая актриса. Я помню ее манеру держаться — целомудренную и скромную, — когда она в «Сомнамбуле» опускается на постель военного и когда в «Дон-Жуане» выходит опозоренной из комнаты соблазнителя. Я помню некую контрцену во время арии дона Бартоло в «Цирюльнике» и больше всего я помню ее в речитативе, предшествующем квартету в «Риголетто», когда отец показывает ей возлюбленного в таверне и спрашивает: «Его ты любишь?», а она отвечает: «Люблю». Нет возможности передать неотразимую действительность этого слова, произнесенного ею. Это и многое другое она умела говорить и делать еще раньше, чем десять лет тому назад. Но многие не хотели тогда соглашаться с этим, и вы поступили так же, как ваша публика: вы захотели, чтобы она приняла боевое крещение у вас; как будто бы все публики Европы, которые с ума сходят по ней, ничего на самом деле не понимают! Но «Nun sem nun... Milanes el

prim teater del mond!..»\* Вам не кажется, что все это немного слишком похоже на столь ненавистное «chez vous»\*\* французов? И затем — этот первый театр в мире! Я знаю их пять или шесть, таких первых театров, а на самом деле именно в них чаще всего плохо исполняется музыка...

Когда увидите Патти, передайте ей приветствия от меня и от моей жены. Я не передаю ей обычных поздравлений: мне кажется, что по отношению к Патти это самое ненужное из всего, что только можно придумать. Она знает — и знает это очень хорошо, — что я не дожидался ее успехов в Милане, а с того самого момента, как я услышал ее впервые в Лондоне (почти девочкой), я определил ее как певицу и актрису необыкновенную. Как исключение в искусстве. Поэтому передайте ей поклон и больше ничего.

Жму вам руку и говорю вам прощайте.

*Дж. Верди.*

### 356. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 2 ноября 1877 г.

Дорогая Клараина,

... Я никогда не лгу, но через некоторое время окажется, что я все-таки солгал. В отказе принять участие в выставочной комиссии в Париже я просто написал, что дела личные и художественные лишают меня возможности принять это предложение. Приглашавшие меня немного удлиннили фразу, и, по их словам, вышло, что я, приняв их предложение, не смог бы выполнить взятых на себя художественных обязательств. А у меня решительно никаких обязательств нет, и когда это узнают, то ложь будет уже родившейся и принявшей определенную форму.

Как вы знаете, я, действительно, не занимаюсь музыкой, и после Кёльна я не делал ничего другого, как только занимался ремеслом каменщика. Это ремесло такое же,

---

\* «Мы вто мы... в Милане первый театр в мире» (миланский диалект).

\*\* «У нас» (фр.).

как и всякое другое: оно утомляет, очень редко развлекает и очень часто заставляет выходить из себя... Но тем временем бедные люди имеют заработок, а они так в этом нуждаются!..

Помещение в Генуе найдено, и сейчас его отделывают<sup>1</sup>. Пеппина чувствует себя хорошо и передает вам тысячу приветов. Все в доме от мала до велика веселы как рыбки! Я чувствую себя неплохо и жму вам от всего сердца обе руки с огромнейшей любовью.

## 357. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 8 февраля 1878 г.

Дорогой Арривабене.

Я тоже прочел или, по крайней мере, проглядел брошюру Мональди<sup>1</sup>. Она полна неточностей! Само собой разумеется, что сочинения подобного рода могут быть только кучей ошибок, даже и тогда, когда они инспирированы героем, ибо в это дело всегда вмешивается самолюбие или, по крайней мере, тщеславие, не позволяющее открыть то, что плохо, и преувеличивающее все хорошее. Их так мало — людей правдивых, с возвышенным образом мыслей!

Обычно в такого рода сочинениях списывают то, что до этого было сказано на эту тему другими. А то, чего не знают — выдумывают. Так поступал «великий» Фатис, фигура недостижимая для всех музыкантов, на самом же деле посредственный теоретик, плохой историк и композитор с отсутствием знаний подлинно адамовым. Я ненавижу этого великого шарлатана вовсе не за то, что он говорил так много плохого обо мне, а за то, что из-за него я побежал однажды в музей Египта во Флоренции (Ты помнишь? Мы пошли туда вместе) для того, чтобы ознакомиться с древней флейтой, в которой (так он утверждает на страницах своей «Истории музыки») он нашел звукоряд древней египетской музыки. Звукоряд подобный нашему, за исключением строя самого инструмента!!!! С...! С...! Эта флейта не что иное, как свирель с четырьмя от-

верстиями, подобная той, на которой играют наши пастухи. Так пишется история! И глупцы верят!..

### 358. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Генуя, 19 марта 1878 г.

Дорогая Кларина!

Вот так новость!!! Теперь вдруг оценили силу и страстность пения Штольц!!! Но ведь тогда она «не справлялась» с партией... ведь тогда она была «принесена в жертву»... ведь я тогда «не умел писать» и т. д.! И вдруг через пять лет!!! Полюбуйтесь-ка! Проказы времени!

Вы, именно вы советуете мне писать!! Но будемте говорить серьезно, для чего, собственно говоря, мне писать? К чему бы это привело? И что бы я на этом выиграл? Результат этого был бы плачевным. Я бы опять услышал о том, что я не умею писать, что я стал последователем Вагнера. Завидная слава! После почти сорока лет деятельности кончить подражателем!

Вы знаете, что я был в Монте-Карло? Я играл и проиграл!.. Проиграл потому, что хотел проиграть, чтобы навсегда получить отвращение к ужасной вещи, именуемой игрой. Впрочем, я проиграл очень мало. Всего — пятнадцать наполеондоров, а Пеппина — пять...

## 359. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Генуя, 21 февраля 1879 г.

Дорогая Кларина!

Благодарю вас за газетные вырезки, которые вы мне прислали; все, что там написано, было мне известно, так как газеты были присланы мне непосредственно из Милана, даже не знаю кем. Среди этих газет была одна, в которой говорились вещи весьма жестокие... говорилось об интригах, о камарилье и т. д. Есть ли в этом какая-то доля правды, этого я не знаю и знать не хочу; но знаю, что вся эта суматоха, вся эта шумиха вокруг оперы, все эти похвалы и заискивание заставляют меня вспомнить прошлое (известно, что старики всегда хвалят свое время), когда мы без всякой рекламы, не имея почти никаких знакомств, показывали публике свою физиономию, и если нам аплодировали, мы говорили или не говорили «Благодарствуйте!». Если же нас освистывали, мы говорили: «До свидания, до другого раза». Не знаю, было ли это хорошо, но несомненно — более достойно. Среди этих газет Кортичелли показал мне одну, которая заставила меня здорово хохотать. Эта газета предлагала выгравировать и укрепить на Ла-Скала мемориальную доску, на которой было бы написано: «В 1879 году здесь был иностранный композитор, приезд которого всячески праздновался, иностранный композитор, в честь которого был устроен ужин, на котором присутствовал префект и синдик. А в 1872 году некий Верди приехал сюда лично ставить на сцене оперу «Аида», и ему не предложили даже

стакана воды». «Что говорить о стакане воды,— сказал я тогда,—меня попросту чуть не отколотили!» Не поймите моих слов буквально; я этой фразой хочу сказать только, что из-за «Аиды» у меня были стычки решительно со всеми, и все смотрели на меня злобно, точно на дикого зверя. Спешу сказать вам, что вина была моя, всецело моя, ибо, говоря по правде, я действительно мало любезен в театре... а также и вне его. Это происходит потому, что я имею несчастье никогда не понимать того, что понимают другие; и именно потому, что я этого не понимаю, мне никогда не удастся произнести ни одного из тех сладких слов, ни одной из тех фраз, которые приводят всех в восторг. Нет, никогда я не сумею сказать певцу, например: «Какой талант! Какая выразительность! Невозможно исполнить лучше! Что за райский голос! Что за баритон! Надо вернуться, по крайней мере, на 50 лет назад, чтобы найти подобный голос...» Или: «Что за хор! Что за оркестр! Это действительно первый театр мира!..» О, здесь у меня уже путаются карты... Столько раз мне говорили в Милане (даже тогда, когда я приехал ставить «Силу судьбы»! А этим сказано все): «Ла-Скала—первый театр мира». В Неаполе говорят: «Сан-Карло — первый театр мира». Раньше говорили в Венеции: «Ла-Фениче — первый театр мира». В Петербурге: «первый театр мира». В Вене: «первый театр мира» (и за это стоял бы и я). Что же касается Парижа, то Орéга является первым театром двух или трех миров! И я стою ошеломленный, с вытаращенными глазами, с открытым ртом, говоря: «А ведь я, глупец, ничего не понимаю»,— и кончаю тем, что говорю: «При стольких первых театрах лучшим окажется второстепенный».

Но оставим шутки, ибо это все, действительно, шутки, которые казались бы мне очень смешными, если бы я сам не был артистом...

## 360. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 30 марта 1879 г.

Дорогой Арривабене!

...Ты говоришь мне о музыке, но, честное слово, мне кажется, что я почти забыл ее, и доказательством служит

то, что вчера вечером я ходил слушать «Мефистофеля»<sup>1</sup> и понял все превратно.

Например: я всегда слышал и читал, что Пролог на небесах — нечто вдохновенное, нечто гениальное... а я, слыша все время гармонии этой части, почти всегда основанные на диссонансах, чувствовал себя отнюдь не на небесах. Вот видишь, что значит быть совершенно отсталым!!!

Что касается «Царицы Савской»<sup>2</sup>, то я имел о ней сведения непосредственные, и публика как будто бы на самом деле от нее не в восторге, но это ровно ничего не значит. Это как раз та опера, которая требуется по теперешним временам. Мы все — композиторы, критики, публика — сделали все возможное, чтобы отказаться от нашей национальности в музыке. Теперь мы у цели: еще один шаг, и мы будем германизованы и в этом, как и во многом другом. Подлинное утешение видеть, как везде основывают общества квартетные, общества оркестровые и потом еще квартеты и оркестры, и еще оркестры и квартеты! Все это для того, чтобы воспитать публику в идеях Великого Искусства, как говорит Филиппи. В связи с этим мне иногда приходит в голову мысль в высшей степени низменная, и я говорю сам себе вполголоса: «А если бы мы в Италии вместо всего этого, основали квартет вокальный для того, чтобы исполнять Палестрину и его современников, Марчелло и др., это не было бы Великим Искусством? И это было бы искусством подлинно итальянским... тогда как то другое — нет!..» Но тише, как бы кто-нибудь меня не услышал.

Итак, будь здоров. Скоро, скоро уедем в деревню. Пиши мне. Всегда твой

*Дж. Верди.*

## 361. К ФЕРДИНАНДУ ГИЛЛЕРУ

Генуя, 14 апреля 1879 г.

Дорогой Гиллер!

Вот и я! Вот и я! После стольких дней и я нашел, наконец, возможность подать признаки жизни. Вы сообщаете мне множество вещей о себе, об искусстве, о вашей

стране и все это с тем остроумием, с той тонкостью и наблюдательностью, которые придают вашим письмам такую привлекательность. Как вы счастливы, обладая таким пылом, таким неостывающим желанием работать и одаривать музыкальный мир новыми произведениями! Я завидую вам, но не могу поступать по вашему примеру. Чем больше я живу, тем меньше мне хочется делать что бы то ни было. Это, действительно, итальянское сладостное ничегонеделание! Мне очень стыдно, я чувствую угрызения совести, но не могу с этим бороться. Как же вы хотите, чтобы я написал «прекрасный хор» для ваших концертов, когда у меня не хватает желания даже на то, чтобы написать плохой? Я теряю время, прогуливаясь взад и вперед по здешним покатым улицам, или немного читаю какую-нибудь плохую современную книгу, или еду на время к себе в деревню, и это как раз то, что удовлетворяет меня больше всего. Но увя! в деревне в этом году печально из-за дурной погоды, которая держалась до сих пор, держится и теперь, что сулит немало горя для будущего деревни.

Вот вам и все!.. Не буду говорить с вами о политике, потому что вы знаете о ней больше меня и потому, что мне противно говорить с вами о вещах безрадостных. Конечно, конечно, зло велико по всей Европе, но у нас еще хуже, чем везде. Вы правы: все хотят быть президентами и министрами, а о родине пусть заботится кто хочет! — Дела музыкальные обстоят не лучше политических: это подлинный хаос! Перепутали все, не подумав ни о нашем характере, ни о нашей природе! Некоторые театры поддерживаются хорошо, как, например, театры в Милане, Турине и др. Но опер мало или, вернее, они плохи. Опера Гомеса<sup>1</sup> «Мария Тюдор» провалилась в Ла-Скала! Другие оперы в других театрах также, за исключением оперы Боттезини «Геро и Леандр»... но хороша ли она?!!!

Итак, вы потерпели полное фиаско, исполнив кое-что Берлиоза!<sup>2</sup> Бедный Берлиоз, ставший теперь модным и столь преследуемый раньше! Я ведь часто встречался с ним и слышал «Детство Христа»<sup>3</sup>, когда оно исполнялось в первый раз под его управлением, кажется, в зале Герца<sup>4</sup>. Там безусловно имеются великолепные вещи! Высокие стремления, но выражение их вымученное, запутанное, лишенное естественности.

Ну, а теперь я кончил. Наконец-то!—скажете вы. Клянись усердно от меня и от моей жены вашим дамам, а я остаюсь уважающим вас искренним другом. Крепко жму вашу руку.

P. S. Через три или четыре дня мы уедем из Генуи. Когда будете мне писать, адресуйте, как обычно:

*Мастро Верди  
Италия  
Буссето*

### 362. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Сант-Агата, 26 августа 1879 г.

Дражайший Джулио.

Я прочел в вашей газете слова Дюпре о нашей с ним первой встрече и приговор Зевса Россини (как называл его Мейербер) <sup>1</sup>.

Но полюбуйтесь-ка!!!

Почти двадцать лет я искал либретто для комической оперы и теперь, когда я его, можно сказать, нашел, вы внушаете публике безумное желание освистать эту оперу еще раньше, чем она будет написана, нанося таким образом ущерб моим и вашим интересам.

Но не бойтесь! Если при случае, по несчастью или волеи судьбы, несмотря на великий приговор, мой злой гений вынудил бы меня написать эту комическую оперу, не бойтесь...

Я доведу до разорения другого издателя!..

Прощайте, остаюсь всегда ваш

*Дж. Верди.*

### 363. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Конец августа 1879 г.

Заметка, заимствованная из книги Дюпре и помещенная в вашей газете, не могла, мне кажется, иметь другой

цели, как только сказать мне: «Смотрите, синьор маэстро, не вздумайте никогда писать комические оперы», и я поэтому счел своим долгом сказать вам: «Доведу до разорения другого издателя». Впрочем, если бы я написал эту комическую оперу, а вы захотели бы разориться — тем хуже для вас.

Я всегда буду рад вашему посещению вместе с другом (под которым, конечно, подразумевается Бойто), но позвольте мне в данном случае объясниться с вами начистоту. Такое посещение меня слишком обязало бы. Вы знаете, как родился этот «шоколадный» проект. Вы обедали со мной и с Фаччио. Говорили об «Отелло», говорили о Бойто. На следующий день Фаччио привел ко мне Бойто; три дня спустя Бойто принес мне эскиз «Отелло». Я прочел его и нашел хорошим. Сказал Бойто: напишите это стихами; стихи всегда пригодятся для вас, для меня, для кого бы то ни было... Теперь, когда вы приедете с Бойто, мне придется либретто прочесть. Если я найду его совершенно готовым, вы мне его оставите, и вот я уже в известной мере связан. Если же я, найдя либретто совершенно готовым, подскажу еще некоторые изменения, которые Бойто примет, — я буду связан еще больше. Если же либретто мне не понравится, будет слишком жестоко с моей стороны высказать Бойто в лицо такое мое мнение. — Нет, нет! — Вы уже и так слишком много на себя взяли, и сейчас надо остановиться, прежде чем возникнут сплетни и неприятности. Мне кажется, что было бы лучше, если бы вы послали... (sic.)

### 364. К ФИЛИППО ФИЛИППИ

Сант-Агата, 3 сентября 1879 г.

Многоуважаемый синьор Филиппи,

несколько лет тому назад я воспротивился бы опубликованию какого бы то ни было моего письма, могущего показаться рекламой, но теперь это не имеет для меня никакого значения. Не подумайте, что в этих последних моих словах скрыто некоторое определенное намерение. Отнюдь нет: приговорить себя к бездействию по заранее задуманному плану кажется мне величайшей неслепостью, какую

только можно вообразить. В данный момент у меня нет никакого желания писать; но завтра я смог бы, вполне вероятно, приняться за работу, будь то над оперой или над псалмом, или над мессой, или над квартетом, или над симфонией, или даже над комической оперой!... Комическая опера, написанная мной, это было бы нечто очень забавное... по крайней мере, до момента появления оперы на сцене!

Благодарю вас за брошюру биографического характера; остаюсь всегда преданный вам

*Дж. Верди.*

### 365. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Сант-Агата, 3 сентября 1879 г.

Дорогой Арривабене,

не подозревай ничего дурного. Я в это последнее время был занят делами и отвлечен маленькими поездками по окрестным городам. Я был в Милане — это ты уже знаешь—по случаю концерта в пользу пострадавших от наводнения<sup>1</sup>.

Был в Генуе на выставке<sup>2</sup>. Вернулся сюда в удушающую жару, не имея сил даже дышать.

Потерял много времени и не сделал ничего хорошего... нет, нет, нечто хорошее я все же сделал.

Я принял участие в концерте, который дал бедным 37 тысяч лир!

Я не говорю тебе об успехе художественном и об исполнении—и то и другое было превосходным,—но в данном случае это играло второстепенную роль. Целью главной и единственной были... 37 000 лир. И это порадовало меня в высшей степени...

## 366. К ДОМЕНИКО МОРЕЛЛИ

Генуя, 6 января 1880 г.

Дорогой Морелли,

благодарю, тысячу раз благодарю за обе фотографии. У меня имеются другие фотографии, гравюры и т. д. с твоего последнего шедевра, но та, которую ты прислал, дает мне о ней представление более полное. Она должна быть действительно прекрасной—эта картина искушений... Как ты скажешь? Я слышал об этой картине столько разговоров и столько читал о ней, что не дождусь часа, когда смогу сам увидеть ее<sup>1</sup>.

А как прекрасен твой эскиз к «Королю Лиру»! Скорбно, как и сам сюжет! Как должна быть сильна по выражению фигура, изображающая, как мне кажется, старого Кента... Почему бы тебе не сделать под стать этому эскизу сцены из «Отелло»? Например, тот момент, когда Отелло душит Дездемону; или еще лучше (это было бы более ново) тот момент, когда Отелло, раздираемый ревностью, лежит в обмороке, и Яго смотрит на него с адской усмешкой, говоря: действуй, действуй, мое лекарство...

Что за фигура этот Яго!!!

Ну? Что ты на это скажешь?

Пиши мне и работай, что еще лучше. Жду твоего рукопожатия, а пока обнимаю с грандиозным восхищением.

### 367. К ФЕРДИНАНДУ ГИЛЛЕРУ

Генуя, 7 января 1880 г.

Дорогой Гиллер,

сколько раз я брал в руки перо, намереваясь написать вам! Не думайте, что это одна из обычных отговорок, свойственных всем певцам, которые, опаздывая на репетицию, обвиняют в этом часы. Нет! Мои часы точны, и опоздание мое произошло только потому, что, вернувшись из Милана, я нашел здесь множество неотложных дел, которыми и занялся. А кроме того, я был вынужден съездить в С.-Агата по другим делам, также не терпящим отлагательства. Теперь я, наконец, ваш и прежде всего скажу, что поездка моя в Париж дело еще не решенное. Мне до такой степени не хочется очутиться в этом Вавилоне Большой Оперы, где так много о себе воображают и так плохо исполняют музыку, что я еще до сих пор не знаю точно, решусь я совершить это путешествие или нет. Что касается Сен-Санса<sup>1</sup>, то я знаю о нем меньше вашего. Из его статей я прочел только отрывки, перепечатанные в наших газетах; статьи эти слишком неприличны для того, чтобы оказать какое-либо влияние.

Мой «Pater Noster»<sup>\*2</sup> будет исполнен во время поста в Милане в благотворительном концерте при участии примерно трехсот человек. Он написан на пять голосов без аккомпанемента в стиле Палестрины, но, разумеется, с модуляциями и гармонией современными, и даже может быть, этих модуляций слишком много, особенно в начале. Тем не менее он не труден. Он будет напечатан, едва только пройдет концерт, так что вы сможете исполнить его на вашем фестивале, а я после исполнения смогу сказать вам о нем свое мнение, которое будет более правдивым и искренним, нежели все то, что вы, может быть, прочтете в газетах.

Зима сурова также и у нас. На севере Италии стоят упорно сильные холода. Здесь и на всем юге вот уже пятнадцать дней как установилась ясная погода и не холодно. Нищета в деревнях велика, несмотря на помощь горожан, помощь, которую, в больших городах особенно, орга-

\* «Отче наш» (лат.).

низуют участливо и щедро. Нам не хватало только этого необыкновенного холода после весенних наводнений и плохого урожая... Да здравствует Провидение!.. А теперь, после того как я достаточно надоел вам, прошу вас писать мне возможно чаще, несмотря на то, что я так неаккуратно вам отвечаю. Будьте великодушны и расскажите о вашей поездке в Вену.

Крепкое рукопожатие от всегда вашего

*Дж. Верди.*

### 368. К ДОМЕНИКО МОРЕЛЛИ

Генуя, 7 февраля 1880 г.

Дорогой Морелли,

хорошо, отлично, превосходно, превосходно в наивысшей степени! Яго с физиономией честного человека! Ты попал в цель! Я это знал, был в этом уверен. Мне кажется, что я вижу его, этого ханжу, этого Яго с физиономией праведника! Итак, за дело, живо четыре штриха, и присылай мне эту картину нацарапанной. Живо, живо... быстро, быстро... по вдохновению... как придется... не пиши для художников... пиши для музыканта!..

И не вздумай скромничать, говоря, что чувствуешь себя слабым, слабым — это не поможет: я тебе не верю!.. Итак, живо нацарапанный набросок! Прекрасна сцена коленопреклоненных монахов «La Vergine degli Angeli»<sup>\* 1</sup> и т. д. Но это сюжет оперный. А этот Яго — это Шекспир, это человечество... то есть одна часть человечества — порочная.

### 369. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Париж, 7 марта 1880 г.

Дорогая Кларина,

я должен был написать вам много раньше и должен был бы сейчас написать вам длинейшее письмо, но у меня сов-

\* Святая Дева ангелов (ит.).

сем нет времени. Я провожу в Орéга<sup>1</sup> по меньшей мере двадцать шесть часов в сутки. Хочу знать, вернее видеть воочию, все то, что делается в этом театре в связи с постановкой моей оперы; вот почему я убиваю себя работой и, быть может, только для того, чтобы прийти к провалу... Нет, большого провала, пожалуй, не будет... Но может получиться маленький провальчик... А может получиться и успех... Как знать! Театр, то есть публика, штука такая любопытная, что от нее можно ждать всего. Впрочем, пока все идет нормально, и я ни на что не могу пожаловаться. Напишу вам после первого представления и напишу вам всю правду — всю, всю правду.

Здоровье мое не плохо, хотя я и утомлен до предела. Пеппина передает вам приветы, а я жму руку с обычной любовью.

*Дж. Верди.*

### 370. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Париж, 20 марта 1880 г.

*Дражайшая Мария,*

среди разных телеграмм, полученных мною, ваша была, само собой разумеется, одной из самых дорогих. Благодарю вас и графа и со мной вместе благодарит Пеппина.

Вы знаете, может быть, что премьера «Аиды» была отложена на восемь дней из-за того, что у Мореля<sup>1</sup> заболело горло. В понедельник—по крайней мере, я на это надеюсь—будет настоящая премьера «Аиды». Я совсем умер от усталости, но кое-как тащусь вперед... Буду дирижировать оркестром первые три вечера. Исполнение в общем хорошее. Постановка потрясающая.

23 марта... Я не отослал этого письма третьего дня для того, чтобы сказать вам два слова о вчерашней «Аиде» на сцене театра Орéга<sup>2</sup>. Было не так уж плохо. Великолепны Краус<sup>3</sup> и Морель. Хорош тенор. Постановка, хоры и оркестр необычайно хороши. Исполнение в общем очень хорошее. Может быть и можно считать это успехом. Увидим... А теперь прощайте. Извините, что пишу так мало...

## 371. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Париж, 24 марта 1880 г.

Благодарю вас, моя дорогая Кларины, за ваше пожелание и поблагодарите друзей, которые обо мне вспомнили.

Мне помнится, что двенадцать или четырнадцать лет тому назад я писал вам, что «Дон Карлос» не имел успеха. Теперь с такой же искренностью и безо всякой скромности говорю, что «Аида» имела успех. Прибавлю, однако, сразу же, что третьего дня вечером в театре было некое благоприятное течение, способствовавшее тому, что все удавалось. Увидим, будет ли так продолжаться. Пока что скажу вам, что Краус и Морель были великолепно, тенор хорош, Амнерис посредственна, хоры и оркестр—прекрасны, постановка вне всякого сравнения. Вот вам чистая правда. Не верьте всему, что будете читать, и тому, что вам будут передавать на словах.

После третьего представления (в понедельник) уеду в Милан. Поэтому до свидания, а пока крепкое рукопожатие, также и от Пеппины.

## 372. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Милан, 19 апреля 1880 г.

Дорогой Арривабене,

я обещал написать тебе и пишу, но не подробно. Уезжаю сегодня вечером, а надо переделать еще сотню дел. Я уехал из Парижа полумертвый от работы и усталости и все еще чувствую себя уставшим. Не дождусь часа, когда попаду в деревню и смогу хоть немного насладиться тишиной и покоем. Уф! Как ты знаешь, вчера здесь состоялся концерт, где были исполнены «Pater» и «Ave»<sup>1</sup>... исполнение было хорошим, и был успех. В хоре было 370 человек, в оркестре—130. Состав по-настоящему хороший!!!!

Извини за краткость этого письма и сообщи о себе. Я чувствовал бы себя хорошо, если бы не так утомился и если бы не кашлял. Итак, прощай. Всегда твой

*Дж. Верди.*

### 373 К ФЕРДИНАНДУ ГИЛЛЕРУ

Генуя, 3 мая 1880 г.

Дорогой Гиллер.

...Итак, на этих днях начнется ваш фестиваль — судя по присланной вами программе, он должен быть прекрасным и интересным.

Жаль, что Кёльн так далеко! Итак, вы знаете, что «Pater» и «Ave» были исполнены в Милане.

Прекрасный хор, численностью больше 350 голосов, придав выпуклость тем немногим нотам, из которых состоит «Pater», и хороший оркестр (квартет струнных с сурдинами) внес эффектный колорит в «Ave». Посылаю вам и то и другое. В случае, если бы вы захотели исполнить «Ave», как вы намеревались, вы сможете затребовать оркестровые партии у Рикорди, которому я уступил эту вещь в собственность. Вы сможете разрешить играть всем вашим струнным, сколько бы их ни было. В Милане было 24 первых скрипки, 20 — вторых, 16 альтов, 16 виолончелей. Обратите также внимание на то, что виолончели разделены на три и что последняя, та, что играет си, должна быть усилена больше других двух. Но я говорю вам вещи, которые известны вам в тысячу раз лучше, чем мне...

### 374. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 5 мая 1880 г.

Дорогой Арривабене!

Я все еще здесь, но уезжаю отсюда через час. Я немного удлиню дорогу и заеду в Турин посмотреть выставку<sup>1</sup>. В воскресенье буду в С.-Агата... Уф! Дышу, вернее, собираюсь дышать. Благодарю тебя от всего сердца за внимание ко мне. Мне лучше: кашель почти прошел; С.-Агата вылечит меня окончательно. Я очень много работал, и это не прошло даром. Вот и все...

Меня несколько не удивляет Либани<sup>2</sup>. Они все одинаковы: боятся рецензентов и публики. Поэтому пишут не то, что чувствуют, а то, что, по их мнению, может понравиться другим.

«При такой постановке вопроса—прощай, вдохновение!! Ты, конечно, смеешься при этом слове... Вдохновение в лето от рождества Христова 1880!!!!

А политика?

Спаси нас, господи!

Напишу тебе из Турина. Прощай.

### 375. К ФЕРДИНАНДУ ГИЛЛЕРУ

Буссето—Сант-Агата, 14 сентября 1880 г

Дорогой Гиллер.

...Я должен поблагодарить вас за прекрасный «Sanctus», присланный вами недавно.

Он прекрасен и хорошо построен, как прекрасны и хорошо построены все ваши сочинения. Он проработан, очень проработан.

Что касается меня, то я занимаюсь только строительством и земледелием.

Музыка заперта на ключ в моем чембало, и, поскольку вы меня об этом спрашиваете, скажу вам, что Отелло спит спокойно, не сделавшись убийцей ни Дездемоны, ни публики.

Вы знаете, что я получил либретто этой весной от Бойто, автора «Мефистофеля». Я приобрел либретто, положил его в свои бумаги и не написал на него ни одной ноты. Вот и все...

### 376. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Сант-Агата, 14 сентября 1880 г.

Дорогой Арривабене!

Счастливы ты, если можешь дышать воздухом хорошим и полезным и при этом любоваться шедеврами старого итальянского искусства. Я здесь тоже могу дышать воздухом, сколько угодно, но любоваться мне нечем, кроме моих коров, быков, лошадей и т. д., и занимаюсь я работой крестьянина, каменщика, плотника и, если приходится,

даже чернорабочего. Объясню. У меня много хуторов, которые стоят в развалинах, как это обычно в здешней стороне. Я вбил себе в голову, поскольку у меня сейчас есть время, привести в порядок старые дома и построить новые, чтобы не случилось так, что сегодня или завтра под развалинами погибнут люди — один человек или несколько... Вот я и стал архитектором, мастером-каменщиком, кузнецом — всем понемножку. Поэтому прощайте книги, прощай музыка; мне кажется, что я забыл и даже никогда не знал нот.

О коварном Яго сейчас говорить нечего. Бойто сделал мне либретто, я его приобрел, но не написал на него ни одной ноты.

В деревнях дела идут понемногу. Год не был хорошим, но не был и плохим. Здоровье мое хорошо, несмотря на то, что я чувствую себя усталым. Пеппина кланяется, а я от всего сердца пожимаю тебе руку.

*Дж. Верди.*

### 377. К ДЖУЗЕППИНЕ НЕГРОНИ-ПРАТИ

Сант-Агата, 7 октября 1880 г.

Дражайшая Пеппина,  
прочел в «Fanfulla»: «Синьора Джузеппина Негрони-Прати пригласила землевладельцев, управляющих и крестьян, дабы обдумать наилучшие возможности для улучшения жизни крестьян...» и т. д. Умница! И «Fanfulla» хвалит по заслугам «благородную синьору, которая не мечтает о том, чтобы стать женщиной-избирательницей, но доказывает фактами, что является женщиной избранной». Превосходно! Действительно, избранной. И с этим поздравляю вас искренно и от всего сердца. Ах, добрые дела приносят столько пользы!

Крепкое рукопожатие и прощайте.

*Преданный Дж. Верди.*

## 378. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Буссего—Сант-Агата, 18 октября 1880 г.

Дорогой Арривабене,

благодарю тебя за статью о Беллини. Взвесив все, считаю, что Флоримо оказывает плохую услугу умершему другу. Во всяком случае, его статья вызвала уже письмо жены Романи, представляющей публике Беллини ничтожным-ничтожным; и кто знает, что выскочит наружу дальше. Но что за надобность вытаскивать на свет письма композитора? Письма, всегда написанные второпях, как придется, не задумываясь, ибо композитор знает, что он не обязан слыть литератором. Разве недостаточно того, что освистывают его ноты? Нет, синьор! еще и письма! Ах, известность — большая неприятность! Бедные маленькие великие люди очень дорого платят за популярность! Никогда ни минуты покоя — ни при жизни, ни после смерти!.. Оставляю тебя и иду в поля. Это мое теперешнее занятие. Погода хороша, и я хожу с утра до вечера. Это — жизнь весьма прозаическая, но так чувствуешь себя очень хорошо. Пеппина в Кремоне у своей сестры, и завтра я поеду за ней. Будь здоров и люби меня.

*Дж. Верди.*

## 379. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

20 ноября 1880 г.

Дорогой Джулио,

невозможно оставить партитуру в том виде, в каком она существует сейчас<sup>1</sup>. Слишком печально, слишком безнадежно. Незачем менять что-либо ни в первом акте, ни в последнем, ни даже в третьем, за исключением нескольких тактов здесь и там. Но необходимо написать заново весь второй акт и придать ему выпуклость, разнообразие и большую жизненность. В части, касающейся музыки, можно было бы сохранить каватину женщины, дуэт с тенором и другой дуэт между отцом и дочерью, несмотря на то, что там имеются кабалетты!! (Разверзись, о зсмля!) Я

ведь не испытываю ужаса перед кабалеттами, и, если бы завтра родился юноша, который сумел бы написать кабалетты такой ценности, как, например, «*Meco tu vienì, o misera*»\* или «*Ah, perche non posso odiarti*»\*\*, я пошел бы слушать их с величайшим удовольствием и отказался бы от всех остроумных выдумок и вычурности нашей ученой инструментовки.

Ах, прогресс, ученость, веризм! Ай, ай! Верист — сколько хотите, но... Шекспир был веристом, но он не знал об этом. Он был веристом по вдохновению, мы — веристы по намерению, по расчету. Раз так, все равно: если выбирать из двух систем, лучше пусть будут кабалетты. Самое занятное в том, что в этой бешеной гонке прогресса искусство делается отсталым. Искусство, в котором нет непосредственности, естественности и простоты, больше не является искусством.

Вернемся ко второму акту. Кто мог бы его переделать? Что можно было бы найти? Я сказал в начале письма, что в этом акте следовало бы найти нечто, что придало бы разнообразие и некоторую живость слишком мрачному колориту драмы. Но как это сделать?.. Например, показать на сцене охоту? Это было бы не театрально. — Празднество, — слишком обычно. — Бой с африканскими корсарами? — Неинтересно. — Приготовления к войне с Пизой или с Венецией? По этому поводу мне вспоминаются два изумительных письма Петрарки: одно — написанное дожу Бокканегра, другое — дожу Венеции, в которых поэт говорит дожам, что они затевают войну братоубийственную, ибо оба они являются сынами одной матери — Италии. Бесподобно для того времени ощущение родины как единой Италии! Конечно, это политика, а не драма; но талантливый человек смог бы безусловно драматизировать этот факт. Например, Бокканегра, пораженный этой мыслью, пожелал бы последовать совету поэта, он созывает Сенат или частное совещание, доводит до его сведения письмо и сообщает о своем желании. Всеобщий ужас, восклицания, ярость — до того, что дожа обвиняют в измене и т. д., и т. д. Спор прерывается похищением Амелии... Говорю все

---

\* «Пойдем со мной, о несчастная» (ит.).

\*\* «Ах, почему не могу тебя ненавидеть» (ит.).

это просто так. Кстати, если вы найдете способ устранить и сгладить все изложенные мною трудности, я готов переделать этот акт.

Подумайте над этим и сообщите мне.

### 380. К АРРИГО БОЙТО

Генуя, 11 декабря 1880 г.

Дорогой Бойто,

или Сенат... или церковь Св. Сиро... или не делать ничего.

Не делать ничего было бы, пожалуй, лучше всего; но причины отнюдь не материальной заинтересованности, а, так сказать, профессионального характера не позволяют мне оставить мысль о восстановлении этого «Бокканегры», по крайней мере, не оставляя ее до тех пор, пока я не попытаюсь как-то подправить оперу. Между прочим, все, конечно, заинтересованы в том, чтобы Ла-Скала существовала! Репертуар этого года, увы! ниже всякой критики! Превосходно, что ставится опера Понкиелли, но остальное... Вечные боги!!

Есть одна опера, которая вызвала бы большой интерес у публики, и я не понимаю, почему автор и издатель упрямятся в своем отказе поставить ее. Я говорю о «Мефистофеле». Момент представляется мне благоприятным, и вы принесли бы пользу искусству и всем нам.

Задуманное вами действие в церкви Св. Сиро потрясающе во всех отношениях. — Прекрасно по новизне, прекрасно по историческому колориту, прекрасно со стороны сценически-музыкальной; но я слишком связал бы себя им и не мог бы взять на себя столько работы. Отказавшись, к сожалению, от этого действия, следует остановиться на сцене в Сенате, которая, будучи сделана вами, не сможет — я в этом уверен — оказаться не впечатляющей. Ваша критика справедлива, но вы, занятый работами более возвышенными и носящий с мыслью об «Отелло», стремитесь к совершенству, достичь которого в данном случае невозможно. Я смотрю на дело проще и, будучи оптимистом больше вас, не прихожу в отчаяние. Я согласен с тем, что стол хромой, но считаю, что, если прибавить

к нему какую-то ножку, держаться он сможет. Согласен также с тем, что в опере нет тех характеров (они вообще встречаются редко!), которые заставляют воскликнуть: «Здорово очерчено!» Тем не менее мне кажется, что в образах Фисско и Симона имеется кое-что, из чего можно извлечь много хорошего.

В конце концов, давайте попытаемся и сделаем этот финал с предполагаемым татарским посланцем, с письмами Петрарки и т. д., и т. д. Попробуем, повторяю: мы не так неопытны, в конце концов, чтобы не учесть заранее, что может получиться из всего этого на сцене. Если это вам нетрудно и если у вас есть время, принимайтесь за работу тотчас же. Я же тем временем постараюсь выпрямить кое-где многие кривые ноги в моих нотах и тогда... увидим.

С искренним расположением преданный

*Дж. Верди.*

### 381. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Генуя, 27 декабря 1880 г.

Благодарю, благодарю, моя дорогая Мария, за ласковые слова, которые вы мне написали! Я столько времени не получал их от вас! Я вовсе не хочу упрекнуть вас, так как вы в свою очередь имели бы право упрекнуть меня тысячу раз; это не упрек, это просто выражение сожаления. В общем, я рад, что получил весточку от вас, и счастлив, что у вас все хорошо. Я не смею над восторгами, которые вызывает в вас ваш ребенок. Будь я на вашем месте, я вел бы себя совершенно так же<sup>1</sup>.

Знаете ли вы об угрозе постановки в Милане одной моей старой, но переделанной заново оперы, двадцать пять лет тому назад торжественно провалившейся в Венеции<sup>2</sup>.

Я немного поработаю над ней и поеду ставить ее на сцене. Но ничего еще не решено, и даже, скажу вам по правде, дело это решить очень трудно. Увидим. О, если бы я мог видеть вас среди зрительниц! Хотя бы даже с тем, что вы меня освищете...

Прощайте, моя дорогая Мария. Почти нет необходимости в том, чтобы я посылал вам пожелания. Вы сами знаете, какие дружеские чувства я питаю к вам: но таков обычай, и потому я все-таки шлю вам пожелания, искренние и прочувствованные, также и от имени моей жены.

1 8 8 1

### 382. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 6 января 1881 г.

Дорогой Арривабене!

... Я не убиваю себя работой, но работаю. Занят выпрямлением ног старой собаки, которую когда-то здорово отколотили в Венеции и которая называется «Симон Бокканегра». Впрочем, ничего еще не решено; во-первых, я хочу сначала удостовериться в том, что действительно хорошо выпрямил эти ноги, а во-вторых — получить уверенность, что опера попадет в хорошие руки и будет хорошо проведена...

### 383. К ФЕРДИНАНДУ ГИЛЛЕРУ

Генуя, 24 февраля 1881 г.

Дорогой Гиллер.

... Вы были так добры и любезны, что посылали мне письма и музыку, а я был так небрежен и неаккуратен, что не нашел ни минуты, чтобы ответить на столько любезностей; и вот, наконец, чтобы еще усилить угрызения совести — ваш портрет, прекрасный, сияющий здоровьем и хорошим настроением.

Должен ли я сказать вам, что я очень много работал за это последнее время? Я переделал во многих частях одну мою старую оперу, которая торжественно провалилась, когда была впервые поставлена в Венеции, и которая назы-

вается «Симон Бокканегра». Переделанная, эта опера пойдет в Милане, куда я уезжаю сегодня вечером. Репетировать начали вчера, и я надеюсь, что числа 20 марта опера пойдет на сцене, если, конечно, не случится чего-то неожиданного.

Итак, если вы не очень на меня сердитесь, напишите мне два слова (маэстро Верди, Милан) и напишите мне кое-что из тех прекрасных вещей, преподнести которые вы умеете с таким остроумием. Прощайте, мой дорогой Гиллер. Передайте тысячи приветствий вашей супруге и от имени моей жены.

Остаюсь всегда вашим искренним другом. Прощайте.

Преданный Дж. Верди.

### 384. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Милан, 25 марта 1881 г.

Дорогой Арривабене!

Еще раньше, чем прошел вчерашний вечер, я мог сказать тебе, если бы нашел время написать письмо, что сломанные ноги старого Бокканегры выправлены, как мне кажется, хорошо. Вчерашний успех<sup>1</sup> подтвердил это мое предположение. Итак, исполнение партий всех действующих лиц было превосходным, исполнение главной роли — потрясающим<sup>2</sup>, успех был отличным.

Останусь здесь на второе и третье представления и в понедельник уеду в Геную. Если в эти два вечера успех пойдет на убыль, я тебе об этом напишу.

### 385. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 2 апреля 1881 г.

Дорогой Арривабене!

Кажется, что «Бокканегра», судя по тому, что мне пишут, вызвал на четвертом представлении аплодисменты такие же — если не больше — чем на первых трех. Кроме того, мне нравится то, что театр был еще более переполнен, нежели на втором и третьем спектаклях.

Теперь, если хочешь знать, скажу тебе, что «Бокканегра» сможет пойти по всем театрам так же, как и многие другие его сестры, несмотря на то, что сюжет очень печален. Он печален потому, что должен быть печальным, но, несомненно, вызывает интерес.

Во втором акте общее впечатление как будто бы ослабевает; но я не удивился бы, если бы в каком-нибудь другом театре, в случае меньшего успеха первого финала, этот второй акт не уступил бы в успехе остальным. Так создан свет... то есть театр! Увидим, а пока будем надеяться.

### 386. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Сант-Агата, 1 августа 1881 г.

Дорогая Мария,

что вы только говорите! Вы не пишете мне из страха оказаться назойливой?!!! Можно ли сильнее богохульствовать?.. И вы говорите так, не будучи в этом уверенной! Да знаете ли вы, что, когда я получаю ваше письмо, я переживаю момент радости, подлинной радости, большой и искренней! Это момент, который переносит меня мыслями в прошлое, в то артистическое прошлое, которое столь прекрасно и не вернется больше никогда!

Итак, вы в Венеции? И, действительно, в той гостинице<sup>1</sup>, где я останавливался столько раз и где — это правда — я не сочинял, а инструментовал те три оперы, которые вы называете!<sup>2</sup> И эти времена прошли, и они тоже никогда не вернуться! Времена волнений, борьбы, надежд, мучений, вспоминать которые так хорошо!

- Но теперь поговорим немного о вас... Вы пьете воды, и я слышал, что чувствуете себя хорошо, и также хорошо чувствует себя ваш маленький плутишка. Вы счастливы, и будьте счастливы теперь и всегда; вы так этого заслуживаете.

Пеплина чувствует себя неплохо и, радуясь всему прекрасному, что узнаёт о вас, сердечно вам кланяется.

Я жму ваши руки много раз. Умоляю вас быть назойливой так часто, как только сможете.

Прощайте, моя дорогая Мария.

## 387. К ДОМЕНИКО МОРЕЛЛИ

Сант-Агата, 20 августа 1881 г.

Это, действительно, так: получив твое письмо, я воскликнул: наконец-то он вспомнил о нас! Все ты выдумываешь! Какое мне дело до того, что ты думаешь о Vergine degli Angeli.. \* Эта музыка одно, а я совсем другое! Если бы я мог разогреть тебя по крайней мере настолько, чтобы ты набросал на бумагу четыре штриха или четыре жирных мазка, касающихся Яго или другого, и прислал это мне!.. Но ведь ничего, все время ничего!..

Теперь скажи мне, зачем ты написал второго св. Антония? Объясни мне это, потому что я не понимаю причины, по которой ты написал вторую картину на тот же сюжет! Ты недоволен первой?

## 388. К ДОМЕНИКО МОРЕЛЛИ

Милан, 1 сентября 1881 г.

Дорогой Морелли!

Должна быть очень хороша та твоя картина, фотографию которой ты мне прислал. Если она производит глубочайшее впечатление даже не будучи понятой (ибо я, действительно, не сумел ее расшифровать), воображаю что будет, когда ты мне ее объяснишь и я увижу ее в красках.

Если бы ноты были красками... и т. д., и т. д. Тогда я приехал бы дней на пятнадцать в Неаполь!

А ты больше не думал о Яго?

Уезжаю завтра в С.-Агата. Индустриальная выставка превосходна и делает честь нашей стране. Художественная — такая, как многие другие: немного хорошего и много плохого.

Извини за то, что не имею времени писать тебе подробно.

Тороплюсь, прощай.

---

\* Святая Дева ангелов (Верди подразумевает финал 2-го акта оперы «Сила судьбы»).

## 389. К ДОМЕНИКО МОРЕЛЛИ

Сант-Агата, 24 сентября 1881 г.

Дорогой Морелли,

что скажете на это вы?.. Это слова из твоего последнего письма... Я скажу, что, если бы имя мое было Доменико Морелли и я захотел бы написать сцену из «Отелло» и именно ту сцену, в которой Отелло падает в обморок, я не стал бы ломать себе голову над сценическим указанием: «Перед крепостью». В либретто, сделанном для меня Бойто, эта сцена происходит в помещении, и я этим весьма доволен. Внутри или снаружи — это не играет роли. В данном случае не следует проявлять излишней щепетильности, ибо постановка во времена Шекспира известна... как бог на душу положит! — Чтобы Яго был одет в черное, подобно тому, как черна его душа, чего же лучше; но я не понимаю, почему ты хотел бы одеть Отелло в костюм венецианца! Я прекрасно знаю, что этот генерал, находившийся на службе у Светлейшей Республики под именем Отелло, не кто иной, как некий Джиакомо Моро, венецианец! Но, поскольку синьор Гульельмо<sup>1</sup> захотел сделать его мавром, пусть остается это делом синьора Гульельмо! Отелло в костюме турецком мне не нравится, но почему бы не одеть его в костюм эфиопский, только без обычного турбана?

Что касается образа Яго, то здесь дело обстоит серьезнее. Ты хотел бы видеть Яго маленького роста, щуплого (как ты говоришь) телосложения, одним словом, если я хорошо понял, ты хотел бы видеть его хитрым, злобным, одним из тех, которых называют «колючими». Если он представляется тебе таким, изображай его таким. Но, если бы я был актером и мне предстояло бы играть роль Яго, я хотел бы обладать фигурой скорее худой и длинной, хотел бы иметь тонкие губы, маленькие глаза, посаженные у самой переносицы, как у обезьян, высокий лоб, уходящий назад, и голову, сильно развитую в затылочной части; я хотел бы видеть Яго рассеянным, небрежным, равнодушным ко всему, подозрительным, колким, говорящим добро и зло с одинаковой легкостью, как будто совсем не думая о том, что говорит; так что, если бы кто-нибудь упрекнул его, сказав: «То, что ты говоришь, то, что ты предлага-

ешь — подлость», — он смог бы ответить: «В самом деле? я этого не думал... не будем говорить об этом...» Такой тип может обмануть решительно всех и даже, до известной степени, собственную жену. Фигурка маленькая и злобная сразу же вызывает подозрение в других и никого не сможет обмануть! — Аминь. Смейся, ибо смеюсь и я над всей этой болтовней!.. Однако, будь Яго маленьким или большим и Отелло — турком или венецианцем, сделай рисунок, как хочешь. Он будет так или иначе хорош. Только не слишком думай над этим. Скорей, скорей, скорей... быстро...

Шлю тебе поклон и от имени моей жены.

Остаюсь преданный *Дж. Верди*.

### 390. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 29 октября 1881 г.

Дражайшая Кларина!

Благодарю тысячу раз за вашу записку к 25 октября!<sup>1</sup> Но знаете ли вы, что обозначает это 25 октября в Ла-Скала? Это обозначает, что я состарился (и это, к сожалению, правда) и что я ветеран, переведенный в инвалиды! Как бы там ни было... это была ошибка как с моей стороны, так и со стороны других! Я сожалел об этом раньше, сожалею и теперь!

Почему вы не пишете ничего о себе? Почему не пишете, как себя чувствуете, что делаете в Клузоне, когда приедете в Милан?

Здесь все идет как обычно. Я занимаюсь полями, постройками, землей... И так я провожу день, не делая ничего полезного и тратя много денег... без того, чтобы кто-нибудь был мне за это благодарен. Так идут дела на свете, так шли они и раньше, и я не препятствую им идти так же и дальше...

### 391. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 8 декабря 1881 г.

Дорогой Арривабене!

... Знаю, что ты был в Урбино, и очень тебе завидую. Давно хочется мне увидеть все эти маленькие города: Урбино, Лоретто, Арещцо, Перуджию и т. д., где так много чудесных произведений искусства; но я никогда не сумел найти для этого времени. Я не делаю ничего, действительно ничего (вижу множество Яго, но не занимаюсь своим). Тем не менее день проходит, и я не сумел бы объяснить тебе, как это делается и как вообще может день проходить таким образом...

### 392. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 23 декабря 1881 г.

Дорогой Арривабене,

я, действительно, был три дня в Милане, но не привез туда никакой музыки и не писал и даже не говорил о музыке, несмотря на то, что видел и Фаччио, и Бойто, и весь музыкальный синклит!.. Что ты на это скажешь? Трудно этому поверить, но это действительно так.

Вчера вечером я вернулся из С.-Агата, куда я ездил на два дня. Ты скажешь: «какого дьявола ты делал в деревне?» Но ведь ты знаешь (впрочем, я не помню, писал ли я тебе об этом когда-нибудь), что у меня идет строительство, что в прошлом году я построил одну ферму, а в этом году — две, еще большие, и что на этих постройках у меня занято до двухсот рабочих, которые работали до сего дня и которым я должен был дать распоряжения относительно работы на будущее, как только спадет мороз. Это всё работы для меня бесполезные, потому что эти постройки не будут способствовать тому, чтобы мои владения принесли мне хоть одно лишнее чентезимо дохода; но пока что люди имеют заработок, и из моей деревни крестьяне не едут в эмиграцию.

Я не говорю тебе, вернее, не отвечаю тебе ничего по поводу выборной реформы, по поводу сената, по поводу

палаты и т. д... Это всё вещи, от которых бросает в дрожь!..  
Что касается меня, то я больше не надеюсь ни на что — и  
даже на нашу звезду!..

На что надеяться? Нас ненавидит Франция, нас презирает Германия, немного меньше презирают Англия, Австрия!!!

Чего ждать? Давайте вооружаться, — кричат наши хвастуны. Да что там! Устоим ли мы даже против одной Франции? А против Германии?! А против Англии? А против Австрии?..

Не будем говорить об этом. Постараемся пережить с наименьшими потерями это время унижений и страданий, и — желаю тебе счастливых праздников.

Будущий год будет тем, чем будет!

Береги здоровье. Шлю тебе пожелания и поклоны также от имени Пеппины. Прощай.

*Дж. Верди.*

1 8 8 2

### 393. К ДОМЕНИКО МОРЕЛЛИ

Генуя, 5 января 1882 г.

Дорогой Морелли.

... А Яго? Что ты с ним сделал? Думал ли о нем? Да, конечно, ты о нем думал, потому что даже писал мне об этом. Я ответил тебе письмом самым нелепым из всех писем прошлых и будущих. Я высказывал мысли, которые, конечно, не соответствовали твоим; но я верю и надеюсь, что ты не обратил на это никакого внимания и продолжал идти прямо своей дорогой, и я хотел бы знать, сколько шагов и даже сколько метров и сколько километров ты прошел по этой дороге. Я опасаясь твоего ответа, но жду его, каков бы он ни был.

### 394. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Монтекатини<sup>1</sup>, 25 июня 1882 г.

... Я здесь с Пеппиной, которая лечится водами, а также парами пещеры Монсумано<sup>2</sup>. Я пью только воды в Монтекатини. Синьора Штольц также здесь.

Я ездил — это правда — дней на двадцать в Париж, но нет ни слова правды в том, что там будет ставиться «Симон». Я ездил туда из-за материальных интересов, чтобы кое-как уладить некоторые запутанные дела, возникшие в связи со смертью Эскюдье и самоубийством Перагалло, нашего агента по авторским правам во Франции.

Что же касается Вены, то во время пребывания моего в Париже ко мне пришел некий синьор, уполномоченный дирекцией тамошнего театра, для переговоров относительно «Симона» или «Карлоса». Я не возражаю против «Симона»; что же касается «Дона Карлоса», то я бы хотел сначала сократить его, переделав в некоторых местах разные отрывки музыки.

Не знаю, будет ли у меня время выполнить эти работы.

А теперь, моя дорогая Мария, прощайте.

Передайте тысячи приветствий вашему мужу.

### 395. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 5 сентября 1882 г.

Дорогой Арривабене!

... У меня нет времени отвечать тебе подробно по поводу Берлиоза и по поводу «Иродиады»!... Берлиоз был несчастный больной, озлобленный против всех, едкий и злорадный; дарование величайшее и острое, ощущение инструментовки необыкновенное; он предвосхитил Вагнера во многих оркестровых эффектах (вагнеристы не согласны с этим, но на самом деле это действительно так). В нем не бы никакой сдержанности, и ему не хватало того спокойствия, я бы сказал — того равновесия, без которого не создаются совершенные произведения искусства. Он всегда хватал через край, даже тогда, когда писал вещи, достойные похвалы. Теперешние парижские успехи в большей своей части заслужены и справедливы, но в еще большей части их можно приписать реакции, происшедшей в пользу Берлиоза. Его так преследовали, когда он был жив!!! Теперь он умер! Hosanna!!! \*

Не думаю, чтобы художественная ценность «Иродиады» была бы большей, чем ценность «Короля Лагорского». Выдумки там во всяком случае не больше. Хорошая техника и сценическая роскошь — вот это что. Там имеется препятствие, которое, по-моему, трудно преодолеть: святой Джованни, занимающийся любовью с Саломеей. Это

\* Слава!!! (лат.).

я никак не могу проглотить! Но публика бывает иногда весьма невзыскательной. Увидим!..

Кланяюсь, тороплюсь.

Преданный *Дж. Верди.*

396. К БАРОНУ ФОН ГОФМАНУ,  
ГЛАВНОМУ УПРАВЛЯЮЩЕМУ  
ПРИДВОРНЫМИ ТЕАТРАМИ В ВЕНЕ

Сант-Агата. 31 октября 1882 г.

Чрезвычайно польщенный вашим любезным письмом, считаю своим долгом подтвердить то, что написал вам синьор Рикорди. Я, действительно, занимаюсь сейчас переделкой «Дона Карлоса», делая более короткую его редакцию в четырех актах. Это работа скучная и довольно длительная, но теперь она уже скоро будет совершенно закончена, и вы сможете поставить оперу, когда найдете это нужным и уместным.

Буду вам чрезвычайно признателен за телеграмму, которую вы обещали мне прислать после первого представления «Симона Бокканегры».

Прошу вас принять, синьор барон, мои почтительные поклоны и считать меня преданным вам

*Дж. Верди.*

## 397. К ДЖУЗЕППЕ ПИРОЛИ

Генуя, 2 февраля 1883 г.

Дорогой Пироли.

Меня трогает желание министра преобразовать наши музыкальные школы, но я не верю в возможность удачи<sup>1</sup>. На сегодня больше нет ни учителей, ни учеников, не зараженных германизмом, и так же невозможно было бы созвать комиссию, свободную от этой болезни; болезни, которая, как и всякая другая, должна протекать своим обычным порядком и которую, следовательно, не могут вылечить в данный момент ни комиссии, ни программы, ни уставы (вспомните-ка устав, выработанный во Флоренции во время министерства Корренти).

Может быть, помочь беде могло бы:

1-е. Человек новый, молодой, гениально одаренный, артист, не подвергшийся влиянию той или иной школы.

2-е. Театры в состоянии расцвета.

Наша музыка, в отличие от музыки немецкой, которая может жить в залах с симфониями и в небольших помещениях с квартетами, наша музыка, говорю я, живет, главным образом, в театре. Теперь же театры без поддержки правительства существовать не могут. Это факт, отрицать который невозможно; все театры должны будут неизбежно закрыться, и надо считать исключением, если какой-нибудь из них все еще влачит жалкое существование. Даже Ла-Скала, сама Ла-Скала, вероятно, закроется в будущем году.

При этих моих убеждениях невозможно, чтобы я участвовал в комиссии, которая, по-моему, не сможет принести никакой пользы искусству. Передайте мои самые искренние извинения синьору министру, которому я напишу дня через два, чтобы дать вам время предупредить его, и скажите ему, что я, действительно, огорчен необходимостью ответить таким образом на приглашение, столь любезное и учтивое.

Преданный *Дж. Верди.*

### 398. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 14 февраля 1883 г.

Печально. Печально. Печально.

Умер Вагнер! <sup>1</sup>

Прочтя вчера эту депешу, я был, можно сказать, потрясен! Не будем спорить. — Угасла великая личность! Имя, оставляющее могучий след в истории искусства.

### 399. К ФРАНЧЕСКО ФЛОРИМО

Генуя, 12 марта 1883 г.

Дорогой Флоримо!

Только что прочел в рикордиевской «Музыкальной газете», что в начале апреля выйдет ваша книга, в которой будет, среди прочего, опубликовано «письмо-программа Джузеппе Верди к Флоримо, касающееся неаполитанской консерватории...» <sup>1</sup> и т. д.

Вы знаете, что я никогда не любил гласности... теперь же она меня утомляет и даже раздражает. Я был бы вам признателен в высшей степени, если бы письмо это могло остаться ненапечатанным; если же это невозможно, будьте любезны прибавить к вашей книге несколько слов, в которых будет выражено это мое желание.

Будьте здоровы. Остаюсь всегда ваш *Дж. Верди.*

## 400. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 15 марта 1883 г

Дорогой Арривабене!

Я был — это правда — занят, и мне пришлось поработать больше, чем я ожидал. «Дон Карлос» сокращен теперь до четырех актов, что будет удобнее для постановки и, думаю, лучше с точки зрения артистической. Получилось более сжато и более взволнованно. Что касается того, другого... не получившего еще имени, то я о нем не думал, о нем не думаю и не знаю, буду ли думать о нем впоследствии<sup>1</sup>. Ведь дела в театрах обстоят сейчас настолько плохо, что совершенно незачем писать оперы. Ты, конечно, не разделяешь моей точки зрения, но сам увидишь, что все театры будут закрываться один за другим!..

Vive! Композиторы и публика сами не знают, чего хотят. Певцы предъявляют невозможные требования. Правительство не дает субсидий. Актив бюджета театра не выдерживает критики; отсюда разорение и смерть. Впрочем, кто знает, может быть, через некоторое время из ничего что-нибудь и получится.

Будь неизменно здоров. Пеппина благодарит и кланяется, а я дружески жму твою руку. Преданный

*Дж. Верди.*

## 401. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 24 марта 1883 г.

Дорогой Джулио!

Прочел сегодня в «Fanfulla»: «Морель сказал нам еще, что Верди своим «Яго» готовит музыкальному миру величайшие сюрпризы, а молодым аввениристам (музыкантам будущего) величайшие уроки» и т. д., и т. д.

Боже избави!

Никогда не входило и никогда не войдет в мои намерения давать кому бы то ни было уроки. Я восхищаюсь без какого бы то ни было предвзятого мнения всем, что

мне нравится, пишу, как чувствую, и предоставляю всем возможность поступать так, как каждый хочет.

Кстати, я до сих пор ничего не написал из этого «Яго», или вернее «Отелло», и совершенно не знаю, что буду в этом смысле делать дальше.

Остаюсь всегда вашим

*Дж. Верди.*

P. S. Напишите сами статеечку в этом смысле или же опубликуйте мои собственные слова в какой-нибудь значительной газете — и как можно скорее.

Р

## 402. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Сант-Агата, 17 июня 1883 г.

Дорогая Мария.

Вы приехали, а мы как раз собираемся уезжать в Монтекатини. То есть мы сначала заедем на 48 часов в Милан с тем, чтобы привести в порядок кое-какие мои дела, и оттуда мы поедем по железной дороге прямо на воды. Мы были там в прошлом году, и я с охотой опять еду туда, ибо я был немного нездоров прошлой весной и верю, что эти воды принесут мне пользу.

О, представляю себе, с каким удовольствием вы провели время среди своих и снова увидели вашу прекрасную, симпатичную Вену! Мы провели там прекрасные дни! Помните ли вы их?.. А теперь... Вы герцогиня, а я — впавший в детство старик, ненужный нигде и никому!

Все проходит! Вы счастливы, ибо времени у вас избыток и вы скажете роковое слово только лет через 50 или 60!

Не лишайте меня вашей дорогой дружбы. Передайте вашему мужу, что меня огорчает его болезненное состояние и что я желаю ему быстрого и, главное, полного выздоровления. Кланяйтесь ему тысячу раз.

#### 403. К КЛАРЕ МАФФЕИ

15 августа 1883 г.

Дорогая Кларина!

...Что вы скажете о Казамиччиола<sup>1</sup>! Какая беда! Какое огромное несчастье! Тем, что остались в живых, будет, конечно, оказана материальная помощь, а те, что умерли!.. А те, что лишились близких? Ужасно! И какая смерть! А сколько умерших в отчаянии, погребенных под развалинами! Ужасно! Ужасно! Благотворительность придет на помощь, и это хорошо... Это дело вызвало энтузиазм, оно стало известным и модным, и будет сделано многое... Неважно, что не все будет вызвано желанием помочь; важно, чтобы было сделано. Будем надеяться, что образовавшиеся комитеты не будут создавать капиталы для банков вместо того, чтобы раздать собранные суммы нуждающимся; я прочел сегодня в «Soggiere»<sup>2</sup>, что существует сумма в один миллион двести тысяч лир, образовавшаяся из тех сумм, которые были предназначены для раздачи нуждающимся Венеции!

А как проводите время вы? Как себя чувствуете? Надеюсь, хорошо среди ваших гор, столь благоприятно действующих на ваше здоровье. Я чувствую себя более или менее прилично. Пеппина тоже; мы оба приветствуем вас со всей любовью, какую только можно вообразить.

#### 404. К ДЖУЗЕППИНЕ НЕГРОНИ-ПРАТИ

Сант-Агата, 11 октября 1883 г.

Дорогая синьора Пеппина.

Мне отнюдь не неприятно, что мои друзья помнят о том, что третьего дня вечером в девять часов тридцать минут мне исполнилось семьдесят лет!! Семьдесят—отличная цифра, ничего не скажешь. Я хотел бы также, чтобы для меня исполнилось то пожелание, которое вы высказали в день семидесятилетия бедного Гайеца, который прожил — все время работая—еще 21 год!.. А впрочем, какая в этом

надобность?.. Потом... работать! Для чего?.. Для кого?.. Прекращаю этот разговор, ибо он привел бы меня к словам, слишком резким и печальным, усугубляющим то мрачное настроение, от которого несвободны и вы.— Вы говорите о воспитании прежней молодежи. «Какая разница!»— восклицаете вы. Это правда. Это истинная правда. Но ведь надо согласиться с тем, что в те времена великая, бескорыстная, самоотверженная идея господствовала над всем и всеми... Теперешняя же молодежь нашла все готовым!.. Для чего же ей вспоминать и признавать героизм бедных умерших и восхищаться ими и подражать им, хотя бы даже согласно требованиям нашего времени!.. И затем, моя дорогая синьора Пеппина, вы знаете жизнь и знаете, что благодарность в тягость для большинства людей!.. Ужасно сознавать это, но это так... Довольно, довольно, довольно, потому что не мы изменим мир!!

#### 405. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 11 октября 1883 г.

...Желаю вам здоровья в ваших горах, и запаситесь им хорошенько, дабы привести его с собой в Милан.

Ах, здоровье, здоровье! Я не думал о нем вот уже много лет, но не знаю, что будет дальше.

Годы, действительно, начинают накапливаться в слишком большом количестве, и я думаю... думаю, что жизнь— вещь самая нелепая и, что еще хуже, бесполезная. Что делается? Что будет с нами? После того, как хорошенько сопоставишь и взвесишь все, ответ получается один — унижительный и горестный:

#### НИЧЕГО!

Прощайте, моя дорогая Кларина. Будем избегать и обходить, насколько это возможно, все печальное и будем любить друг друга, пока эта возможность у нас еще есть...

## 406. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Сант-Агата, 18 ноября 1883 г.

Лучше поздно, чем никогда!—говорит пословица, очень удобная для всех лентяев, которые никогда не поспевают делать то, что обязаны, вовремя. И я тоже, всегда, как вы знаете, говоривший другим: «Не будем терять времени»,—запоздал на целый век с ответом на ваше письмо, полное пожеланий к моему... летию. Я не выписываю цифры, ибо она так велика, что я ее стыжусь.

Не думайте, однако, что я недоволен тем, что друзья напоминают мне о дне моего рождения; мне доставило огромное удовольствие то, что вы, моя дорогая Мария, написали мне те три или четыре любезных слова, которые значили: Да здравствуют ваши семьдесят лет! Вот я и назвал на этот раз цифру и желаю, чтобы вы смогли повторить мне поздравления еще десять или двенадцать раз. Если выйдет больше, тем лучше; смотрите только, чтобы не было меньше...

Что поделяваете? Где находитесь? Поете? Нет?! Это дурно! Потому, что музыка все же самая великая и прекрасная вещь и особенно тогда, когда ею занимаешься как любитель; я сам, несмотря на то, что так стар, постоянно повторяю и просматриваю и старое, и новое, и все, что попадает мне в руки. Однако я не пишу! О, это нет! И вы не говорите мне в свою очередь: это дурно! Нет никакого смысла в том, чтобы я писал; кроме того, сочинение музыкального произведения требует большого труда, а я столько трудился в прошлом, что имею право уж теперь-то посидеть спокойно!..

## 407. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 13 декабря 1883 г.

Дорогой Джулио.

...«Маэстро Верди приедет в Милан, чтобы проводить лично репетиции «Дона Карлоса» и, само собой разумеется, — мы на это надеемся — присутствовать на первом представлении» и т. д., и т. д. Эти слова «Соггiete» обяза-

вают меня по отношению к публике, которая таким образом вправе претендовать на то, что я выйду на сцену с обычными пируэтами и с тем, чтобы показать мою прекрасную рожу!!—Я написал вам вчера карандашом в записке из Фиоренцуолы, что прошу опровергнуть эту рекламу прежде, чем приеду в Милан. Повторяю сегодня то же самое. — Совершенно невозможно назначить первое представление ни на 2-е, ни на 3-е, ни... И вообще невозможно еще назначить день этого представления... Не говорите мне, что певцы занимались и выучили оперу. Не верю ничему. Двух вещей они, конечно, не умеют: выговаривать слова и идти в темпе. Это основные требования, имеющие для «Дона Карлоса» значение большее, чем для всех других опер.

Фаччио может начать или продолжать репетиции «Дона Карлоса», я рекомендую и прошу, чтобы он больше всего настаивал на произнесении слов и на темпе. Это педантизм, — скажете вы. Что поделаешь: эта опера так написана и так необходимо ее исполнить для того, чтобы надеяться на какой-нибудь успех.

Как только появится опровержение вышеупомянутой заметки, я приеду в Милан, и позвольте мне повторить вам: ...я буду присутствовать только на некоторых репетициях, главным образом на репетициях тех отрывков, которые написаны заново. Ничего другого! Ничего другого! Абсолютно ничего другого!!!

Прощайте, прощайте.

## 408. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 26 декабря 1883 г.

Вы знаете так же, как и я, что есть люди, у которых хорошее зрение и которые любят цвета ясные, определенные, откровенные. И есть люди, страдающие катарактом, которые предпочитают цвета полинялые и грязные. Эти цвета в моде, и я вовсе не против того, чтобы следовать моде (ибо надо безусловно принадлежать своему времени), но я хотел бы, чтобы следование моде сопровождалось всегда некоторой критикой и проявлением здравого смысла!

Итак, ни прошлого, ни будущего! Это правда, что я сказал: «Вернемся к прошлому!»—но я подразумевал то прошлое, которое оказалось отброшенным в сторону излишествами современности, то прошлое, к которому неминуемо придется вернуться рано или поздно. В данный же момент предоставим потоку выступить из берегов. Плотины будем ставить после...

1 8 8 4

409. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Милан. 5 января 1884 г.

Моя дражайшая Мария!

...Я должен был написать вам много дней тому назад, но вы знаете, что такое театр, а я, несмотря на преклонный возраст, когда принимаюсь за дело,—не шучу. Две репетиции в день—длинные-предлинные—занимают почти все время<sup>1</sup>. После репетиций чувствуешь себя усталым, потом заходит кто-нибудь, и так времени не остается ни на что... даже на то, чтобы написать такому дорогому другу, как вы.

В следующий четверг состоится первое представление<sup>2</sup>. Никто не может предсказать того, что получится, но... в общем идет неплохо.

Итак, я покидаю вас, чтобы идти... всё туда же...

410. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 29 января 1884 г.

Дорогой Арривабене!

Я, действительно, очень благодарен тебе за твое дорогое письмо. Сто раз я собирался послать тебе хоть одно слово из Милана, но ведь известно, что, когда попадешь в проклятое столпотворение, именуемое театром, нет времени делать что бы то ни было. Что касается моей невозмутимости, то я скажу тебе, что я, действительно, и на этот

раз не был очень растроган. Я отлично знаю, что обозначает так называемый хороший прием, оказанный мне. Он относился не к «Дону Карлосу» и не к автору уже ранее написанных опер. Эти аплодисменты говорили следующее: «Вы, еще живущий на этом свете, несмотря на то, что вы так стары, убейте себя при случае работой, но потешьте нас еще разок...» Вперед, паяц, и да здравствует слава!

Впрочем, «Дон Карлос» был в общем исполнен хорошо, и великолепной была постановка. Несмотря на это, мне кажется, что театр посещается мало.

Сделанные мной сокращения не портят музыкальной драмы и даже, сокращенная, она стала более живой. Те, которые недовольны заранее и во что бы то ни стало, т. е. владельцы лож, жалуются на то, что нет первого акта, музыка которого, как они говорят, была превосходной. Теперь она оказалась превосходной; тогда они, по всей вероятности, не замечали того, что она вообще существует. Вот так открытие!.. Поговорим о другом! Знаю, что ты чувствуешь себя хорошо, и очень этому радуюсь. Мы тоже чувствуем себя неплохо, и так может тянуться еще некоторое время.

Когда ты не будешь знать, чем занять свое время, напиши мне и люби меня всегда. Преданный

*Дж. Верди.*

Р. С. Пеппина тебе кланяется.

#### 411. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 12 февраля 1884 г.

*Дорогой Арривабене.*

... Хорошие оперы были редки во все времена, теперь же они почти невозможны. Почему?—спросишь ты.—Потому, что пишется слишком много музыки; потому, что слишком много ищут; потому, что всматриваются в темноту и пренебрегают солнцем! Потому, что мы слишком подчеркиваем контуры. Потому, что мы пишем грубо, а не величественно! А из грубого рождается мелкое и нелепое! К этому мы и пришли.

Прощай. Остаюсь всегда преданный

*Дж. Верди.*

## 412. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Сант-Агата, 10 июня 1884 г.

Дорогой Арривабене.

...Я слышал много хорошего о музыканте Пуччини<sup>1</sup>. Читал письмо, в котором его очень хвалят. Он следует современным течениям, и это естественно, но он остается верным мелодии, которая не принадлежит ни современности, ни прошлому. Однако кажется, что у него преобладает элемент симфонический! Это неплохо; только в этом надо быть осторожным. Опера есть опера, симфония есть симфония, и я не думаю, что в опере следует писать симфонические отрывки только для того, чтобы потешить оркестр! Говорю это просто так, не придавая этому никакого значения, без уверенности в том, что я сказал нечто правильное, и даже с уверенностью в противоположном, т. е. в том, что я сказал нечто, противоречащее теперешнему направлению. Все эпохи имеют свой характер. История разбирает впоследствии, какая эпоха была хороша и какая дурна. Кто знает, сколько народу в 1600-м восхищалось сонетом Аккилини<sup>2</sup> «Пылайте, огни» больше, нежели песнью Данте!

## 413. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 2 сентября 1884 г.

Дражайшая Кларина!

Печальное известие пришло для меня совершенно неожиданно<sup>1</sup>. Пеппина знала об этом уже целые сутки и хотела это от меня скрыть; но вчера пришло по почте ваше письмо и извещение семьи на траурной бумаге! Не буду говорить лишних слов! Вы сами поймете, как глубоко я огорчен тем, что потерял нашего дорогого друга. Несколько месяцев тому назад, когда я видел его в Милане, мне показалось, что его очень лихорадило, но я надеялся, что он поправится, и я его еще увижу. Бедный Каркано! Вспоминаю его последние слова. Это было в воскресенье, около часу дня; я пришел к нему и нашел его одетым, как бы для того, чтобы выйти.—Не стесняйся,—сказал я ему. И он с

очаровательной простотой ответил мне:—Мой дорогой Верди, я принадлежу к числу тех, которые по воскресеньям ходят в церковь!—Прекрасно, прекрасно,—сказал я и проводил его до самых дверей церкви. «До свидания»... и вот я больше его не увижу!! Увы, увы!

Вы совершенно правы: когда доживаешь до наших лет, каждый день увеличивается пустота вокруг нас, и хотя как-то миришься с этим, не всегда чувствуешь в себе ту силу, которой обладал наш последний Святой (поистине последний), чтобы переносить все без ропота...

Не возмущайтесь, моя дорогая Кларина.

...Мой бедный Каркано! Прощай!

А вы будьте спокойны и здоровы. Пусть вас поддерживает напоминание о том, что друзья ваши, как близкие, так и далекие, любят вас очень, очень.

#### 414. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 16 октября 1884 г.

Дражайшая Кларина!

Я глубоко растроган; да, растроган до слез, несмотря на 71 год, исполнившийся на днях... Наш бедный Джулио до своей смерти поручил своей дочери послать мне то первое издание «Обрученных», которое Манцони сам подарил ему, когда он еще учился в колледже. На переплете напечатано: «Дар автора»; внутри подпись Манцони и письмо от него; на другой странице надпись: «От Джулио Каркано». Это для меня память вдвойне драгоценная. Бедный Джулио!..

## 415. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Милан, 2 мая 1885 г.

Дорогой Арривабене.

...Я получил брошюру «Ars Nova»\*, которую ты прислал мне. У меня не было времени прочесть ее внимательно, но мне кажется, что это одно из обычных сочинений, в которых не обсуждают, а декларируют с невероятной нетерпимостью. На последней странице я прочел, среди прочего, следующую фразу: «Если ты считаешь, что музыка является выражением чувств любви, скорби и т. п., и т. п.— оставь ее... она существует не для тебя!!!!» А почему бы мне не считать, что музыка является выражением чувств любви, скорби и т. п., и т. п.??

А еще раньше автор брошюры приводит в виде примеров *pop plus ultra*\*\* музыки мессу Баха, девятую симфонию Бетховена, мессу Папы Марчелло. А меня нисколько не удивило бы, если бы кто-нибудь сказал мне, что месса Баха, например, несколько суха, что девятая симфония в некоторых местах написана плохо. И среди девяти симфоний Бетховена лично я предпочитаю некоторые части, которые не являются частями девятой. И еще: я считаю, что у Палестрины имеются произведения лучшие, чем месса Папы Марчелло. Почему нет? Если бы кто-нибудь придерживался такого мнения, почему бы ему не оказаться избранным? И почему музыка не могла бы оказаться написанной для

\* «Новое искусство» (лат.).

\*\* Непревзойденного совершенства (лат.).

него?.. Впрочем, я не спорю: я ничего не знаю, я ничего не хочу знать. Знаю только, что если родится среди нас человек, о котором говорит «*Argis Nova*», то он, отказавшись от многих вещей из прошлого, отбросит с презрением самонадеянные утопии современности, заменившие ошибками и условностями новыми—ошибки и условности старые, утопии, скрывшие под причудливым нарядом ничтожество и пустоту мысли.

А теперь будь здоров и весел, что для нас гораздо более существенно, чем «*Argis Nova*», и, если будешь писать мне сейчас, адресуй письма в Буссето. Пеппина кланяется. Преданный

*Дж. Верди.*

## 416. К АРРИГО БОЙТО

Сант-Агата, 5 октября 1885 г.

Дорогой Бойто!

Я кончил четвертый акт<sup>1</sup> и дышу!..

Мне казалось трудным избежать слишком большого количества речитативов и найти какие-то ритмы, какие-то фразы для стольких стихов, свободных и рассеченных цезурой. Но благодаря этим стихам вы смогли сказать все, что сказать следовало, и я теперь спокоен и радостен, как пасхальный день.

Сочиняя музыку этой последней ультрастрашной сцены, я почувствовал необходимость изъять оттуда строку, которую я сам просил вас прибавить, использовал в разных местах то целый стих, то полстиха и прежде всего восстановил строфу, которая была мной напрасно отставлена. Вследствие всего этого некоторые стихи получились теперь нескладными, но вы легко сделаете их снова прекрасными. Вы ведь сумели превозмочь многие и не такие трудности!

*E gli occhi suoi piangevan tanto, tanto  
Da impietosir le rupi!.. \**

прекраснее, чем в оригинале...

\* В глазах бедняжки было столько муки,  
Что камни б пожалели!.. (ит.)

## 417. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 9 октября 1885 г.

Дорогая Кларина,

сегодня действительно страшный день. Мне исполнилось 72!.. И как они быстро прошли, эти годы, несмотря на столько событий, печальных и радостных, и несмотря на такое множество мучений и дел! Но оставимте эти мысли, ибо если углубляться в них, то они приведут к безнадежности... к отчаянию!

А вы как живете, моя дорогая Кларина? Без тех людей, которые должны быть вам преданы и которые служат вам уже столько лет? В наши годы чувствуется необходимость в поддержке. Еще несколько лет тому назад мне было хорошо наедине с самим собой и мне казалось, что никто мне не нужен. Самонадеянный! Теперь я начинаю понимать, что... я очень стар... Здоровье так себе. У Пеппины тоже...

## 418. К АРРИГО БОЙТО

Сант-Агата, 8 ноября 1885 г.

Дорогой Бойто,

не останется никаких сомнений. Заключение вашего письма превосходно.

Главная цель: единство камертона. Уступить только в том случае, если иначе поступить нельзя; не без того, однако, чтобы заявить открыто, громко и во всеуслышание об ошибочности со стороны научной—870 колебаний. Вы говорите ясно и гладко и легко сумеете доказать правильность отстаиваемого положения. Можно было бы, конечно, при поддержке наших консерваторий заявить, что мы придерживаемся камертона в 864 колебания, считая его наиболее правильным, но эта настойчивость могла бы показаться придиркой, мелочностью и дать повод поднять нас на смех, что было бы сразу подхвачено нашими братьями из-за Альп.

Заключение. Уступить, если невозможно, повторяю, поступить иначе, но добиться единства и т. д.

Напишите мне из Вены обо всех результатах. Посылая вам поклоны Пеппины, желаю вам счастливого пути и говорю вам—прощайте.

Ваш *Дж. Верди.*

#### 419. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Сант-Агата, 20 ноября 1885 г.

Дорогой Арривабене.

...Что касается коварного «Яго» (не «Яго», а «Отелло»), то я действительно много работал над ним за последние месяцы. Это меня развлекало, подбадривало и доставляло мне, говоря по правде, величайшее удовольствие. Что же касается того, чтобы поставить его на сцене, то это уж совсем другое дело. Сделать это будет труднее, чем полностью закончить оперу!

Итак, прощай. Будь здоров. Будь как можно здоровее! Мы с Пеппиной вдвоем желаем тебе этого. Прощай, прощай.

Преданный

*Дж. Верди.*

#### 420. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 11 декабря 1885 г.

Дорогой Арривабене.

...Слышал об успехе Маркетти<sup>1</sup> и очень этому радуюсь; желаю только, чтобы успех этот расширился. Слышал также, что среди многих прекрасных вещей у Маркетти имеются длинноты. Увы! длинноты вызывают скуку, а скуку не выдерживает никто. Когда имеешь несчастье быть композитором, необходимо быть мужественным в высшей степени, мужественным до предела: мужественным потому, что иногда приходится вычеркивать даже то, что действительно хорошо. Нам необходимы сегодня больше чем когда бы то ни было оперы здоровые, не за-

раженные ни болезнью французской, ни болезнью немецкой, почему я и желаю, чтобы эта опера Маркетти продвигалась, продвигалась, продвигалась!

Бедный Маффеи<sup>21</sup> Бедный Маффеи! Он был действительно очень стар? Старше во всяком случае, чем я думал. Но казалось, что он будет жить вечно, таким он был стройным, цветущим, само собой разумеется—относительно... Я видел его в последний раз здесь, у меня в доме, когда он приехал из Нерви, где он в то время жил! — О, мы еще увидимся! Это были его последние слова... Но увы! Это печально! Однако необходимо покориться. Он, по крайней мере, прожил жизнь так, как никто из артистов, прожил жизнь беззаботную, ни разу не омраченную горем, я хочу сказать—настоящим горем!

А теперь прощай. Будь здоров еще долгие годы. Мы чувствуем себя довольно хорошо. Погода была плохой до вчерашнего дня включительно. Дул сильнейший ветер. Сегодня ясно и холодно.

Прощай, прощай. Рукопожатие и поклоны от Пеппини.

Преданный Дж. Верди.

## 421. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Генуя, 11 декабря 1885 г.

Дорогая Кларина,

я на самом деле очень благодарен вам за письмо, которое вы мне написали, но в то же самое время я сконфужен очень—и даже очень! Сконфужен потому, что я должен был написать вам, как только приехал сюда: а вместо этого вы меня опередили. Ах, я на самом деле большой... (определение найдите сами).

Несмотря на то, что я так давно живу на свете и успел всего насмотреться, я очень мало чему научился и, по существу, остался, увы! все тем же крестьянином; так что очень часто прежний деревенский мальчишка из Ле-Ронколе выступает во всем своем величии. Ну!..

Надеюсь, что вы совершенно поправились... И что, несмотря на столько волнений и неприятностей, вы снова

обрели присущую вам душевную силу. Если это действительно так, сохраняйте эту силу и берегите ее. Не утомляйтесь слишком, даже для того, чтобы принимать самых близких ваших друзей...

## 422. К ВИКТОРУ МОРЕЛЮ

Генуя, 30 декабря 1885 г.

«Отелло» не закончен полностью, как это было сказано, но он очень сильно подвинулся к концу. Я не тороплюсь заканчивать эту работу, ибо я никогда не думал— не думаю и сейчас—ставить эту оперу на сцене! Положение наших театров таково, что даже в тех случаях, когда налицо имеется успех, расходы по оплате артистов и постановке так велики, что импресарио должен почти всегда терпеть убытки. Я не хочу поэтому испытывать угрызений совести из-за того, что моя опера стала причиной чьего-то разорения. Таким образом, все остается висеть между небом и землей, как могила Магомета, и я не решаюсь на какие бы то ни было практические выводы.

Прежде чем закончить письмо, хочу разъяснить некое недоразумение. Не думаю, что когда бы то ни было обещал написать партию Яго для вас. Не в моих привычках обещать то, в выполнении чего я не могу быть уверенным. Но я мог, конечно, сказать вам, что партия Яго — одна из тех, которых никому не исполнить лучше вас. Если я так сказал, то я подтверждаю эти свои слова. В них нет, однако, никакого обещания; это только выражение желания, вполне выполнимого в том случае, если какие-нибудь непредвиденные обстоятельства этому не помешают.

Поэтому сейчас не будем говорить об «Отелло» и позвольте мне, мой дорогой Морель, выразить вам мои лучшие пожелания к Новому году и назваться вашим искренним почитателем.

*Дж. Верди.*

1 8 8 6

423. К ВИКТОРУ МОРЕЛЮ

Генуя, 19 января 1886 г.

Дорогой Морель,

среди множества дел, которыми я был завален последние дни, я не имел возможности ответить на ваше любезнейшее письмо от 10-го числа текущего месяца. Все, что вы говорите относительно известного дела, — хорошо<sup>1</sup>, но в данный момент я считаю преждевременным говорить об «Отелло» и, прежде чем принять какое бы то ни было решение, надо, чтобы «Отелло» был мною совершенно закончен.

Поблагодарите хорошенько синьора Карвайо<sup>2</sup>. Уверен в том, что в его театре я, конечно, добился бы исполнения совершенного, способного удовлетворить во всех отношениях любым художественным требованиям. Но вы, зная Бойто, должны понять, что он сделал из «Отелло» либретто с ситуациями наимпечательными. Я же постарался придать его стихам музыкальное выражение самое правдивое и точное. Эти качества (которые могли бы, впрочем, оказаться и недостатками) потерялись бы в большей своей части при переводе. Из этого следует, что «Отелло» в первый раз должен быть поставлен на итальянском языке... Но, повторяю, говорить об этом сейчас было бы преждевременно...

С полным уважением и дружескими чувствами

всегда ваш Дж. Верди.

## 424. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 19 января 1886 г.

Дорогой Арривабене,

как ты хорош! Как ты хорош! Счастлив ты, что сохранился до сих пор свежим, как роза, если, конечно, фотография говорит правду! Я отлично понимаю, что в момент съемки ты хорошенько пригладил бороду, усы, волосы и т. д., и т. д., но в конце концов получился прекрасный большой портрет.

Не могу сказать тебе ничего нового. Пеппину мучит сильный кашель, а я очень страдаю от плохой погоды. В общем, тоска и печаль со всех сторон. Кроме того, я в высшей степени огорчен смертью Понкиелли<sup>1</sup>. Бедный Понкиелли! Такой хороший человек и славный музыкант!

Прощай, тороплюсь. Пеппина кланяется.

*Дж. Верди.*

## 425. К ФРАНЧЕСКО ТАМАНЬО<sup>1</sup>

Генуя, 31 января 1886 г.

Дражайший Таманьо,

рад слышать, что вы с удовольствием исполнили бы партию Отелло; но в то же самое время не могу не жаловаться на тех, которые от моего имени пообещали то, что обещать они не имели права. Я еще не закончил оперу, но даже если бы она была закончена, я еще не вполне уверен в том, что разрешу ее ставить. Я писал исключительно ради собственного удовольствия, без каких бы то ни было намерений относительно постановки, и в данный момент ни я, ни кто-либо другой не сможет подсказать наилучшее разрешение этого вопроса. Кроме того, имеется еще нечто, затрудняющее вопрос о постановке оперы, а именно — подбор артистов для исполнения имеющих в опере партий. Вы знаете лучше меня, что каким бы выдающимся артист ни был, не все партии ему подходят; учитывая это, я не хотел бы делать из артистов жертв, а тем более из вас! Тем не менее, мой дорогой Таманьо (и пусть это пока останется секретом между нами), когда вы вернетесь из Мадрида, мы встретим-

ся в Генуе или где-нибудь в другом месте, и тогда мы с вами поговорим и обсудим все откровенно и честно. В данный же момент не может быть принято никакого решения, ибо я, во-первых, еще не закончил оперу, а во-вторых, еще не решил, будет ли она поставлена на сцене.

Благодарю вас за то любезнейшее письмо, которое вы мне написали, и пользуюсь случаем выразить вам чувства уважения и дружеского расположения.

Ваш *Дж. Верди*.

## 426. К ДЖУЗЕППИНЕ НЕГРОНИ-ПРАТИ

Генуя, 2 февраля 1886 г.

Дорогая синьора Пеппина,

итак, вы находитесь в вечном городе, любуетесь красотами античного мира и наслаждаетесь климатом умеренным и мягким, столь отличным от климата Генуи, где почти всегда дует ветер. *In illo tempore*\* и я провел в Риме три или четыре зимы и всегда чувствовал себя там в смысле здоровья лучше, чем в каком-либо другом городе. Хотел бы снова увидеть те красоты, которые открываешь там на каждом шагу; но теперь это для меня почти невозможно.

Знаете ли вы, дорогая Пеппина, что вы заставили меня немного смеяться... нет, не смеяться... но я состроил маленькую гримасу в минорном тоне, читая вашу фразу: «Кто думает об этих бедных мучениках...» и т. д. Вы еще верите в благодарность? Благодарность—бремя даже для простых смертных: можно ли себе представить, что ее будут чувствовать люди из правительства и тем более толпа деляг, населяющих Монтечиторио!<sup>1</sup>

Я поеду на днях в С.-Агата, чтобы распорядиться о возобновлении работ, приостановленных из-за мороза, и затем вернусь сюда как можно скорее. Здоровье мое ничего себе, несмотря на мои...

Не будем говорить об этом.

---

\* Во время оно (лат.).

## 427. К АНДЖЕЛО МАЗИНИ<sup>1</sup>

Генуя, февраль 1886 г.

В ответ на ваше любезное письмо от 30 января могу только повторить вам то, что я уже говорил другим относительно «Отелло». Я не закончил оперу. Закончу ли я ее и когда—этого я и сам не знаю. Что же касается исполнителей, то я не могу сказать, кому может подойти эта опера, пока я ее совершенно не закончу.

Поэтому, синьор Мазини, устраивайте ваши дела так, как вы найдете это для себя наилучшим, не рассчитывая на неопределенные возможности «Отелло».

Благодарю вас за любезные по отношению ко мне слова вашего письма и прошу вас принять поклоны от

*Дж. Верди.*

## 428. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 8 февраля 1886 г.

Нет смысла слушать Беллинчioni<sup>1</sup> в двух актах. Чтобы отдать себе отчет в ее качествах и в ее недостатках, а также в том, что она выдерживает—надо прослушать ее в целой опере. Я не мог бы судить о ней в «Травиате». Даже у посредственной артистки могут оказаться качества, которые найдут применение в этой опере, и та же артистка может оказаться безусловно плохой во всех других операх. Если бы вы написали мне на сутки раньше, я приехал бы сегодня вечером. Момент был подходящим. Таким образом можно было остановиться на чем-то, а в случае если бы мне не понравилась Беллинчioni, можно было начать думать о ком-нибудь другом. А так понапрасну теряется время и я... не работаю. То же и в отношении теноров: вы находите, что все легко, а я нахожу, что все очень трудно. Я писал, не имея в виду того или иного исполнителя, и теперь, присматриваясь к этой написанной мною партии, не нахожу никого, кто подошел бы мне. По предложению Корти<sup>2</sup> мне написал Мазини: я ответил ему, чтобы он совсем не думал об «Отелло». Вечера (также по предложению Корти) пришел ко мне Де-

войод<sup>3</sup>: я ответил ему так же, как и Мазини... Многие писали мне, и я им вовсе не ответил... Тем временем мы не двигаемся и, что еще хуже, все это раздражает, волнует, а время проходит! Ах, время, время! Учтите, дорогой Джулио, что если мне не удастся до лета сделать то немалое, что мне еще осталось,—постановка «Отелло» в Ла-Скала будет невозможна. Сообщите содержание этого письма Корти, а самое письмо — сохраните: я не хочу, чтобы потом говорилось: мы надеялись, мы думали и т. д.»...

Прощайте, прощайте.

## 429. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 19 марта 1886 г.

Дорогой Арривабене,

я собираюсь ехать в Париж!!! Что ты на это скажешь? Ты будешь, конечно, ошеломлен, но не меньше моего! Я встречу святого Джузеппе по дороге и поблагодарю его за те пожелания, которые ты мне прислал...<sup>1</sup> и не говори мне ужасных слов... последний раз! Кто знает, сколько раз ты будешь поздравлять меня! И это неплохо—ни для тебя, ни для меня!

Итак, я еду в Париж и действительно сам не знаю—зачем. Отчасти, чтобы послушать Мореля, отчасти, чтобы посмотреть, остались ли французы такими же безумными, отчасти, наконец, для того, чтобы проветриться. Это дело пятнадцати, самое большое — двадцати дней.

«Отелло» двигается; медленно, но двигается! Кончу ли я его? Может быть, и да! Будет ли он поставлен? Ответ затруднителен даже для меня самого! Пока что иду вперед и—аминь!

Прощай, мой дорогой Арривабене, и будь здоров на долгие годы. Пеппина кланяется и приводит в порядок тряпки к отъезду.

Преданный Дж. Верди.

## 430. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 28 апреля 1886 г.

Дорогой Арривабене,

два слова второпях, чтобы поблагодарить тебя за твою забавную записку и пожелать и тебе еще двадцать пять раз встретить пасху! Мы уезжаем завтра утром в С.-Агата, и я этим очень доволен. Немного тишины после Парижа и после Милана! Сколько хлопот!

Прощай, прощай. Пеппина тебе кланяется.

Твой Дж. Верди.

## 431. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

Сант-Агата, 22 июля 1886 г.

Дорогой Гисланцони,

благодарю вас за вашу добрую и всегда мне дорогую память и за книгу, которую вы мне прислали. Это вещь, написанная вами... и я прочту ее с величайшим удовольствием! Кроме того, собрание юмористических и сатирических отрывков является книгой полезной! Они так редки теперь—книги подобного рода!

Вы, конечно, знаете о бедной графине Маффеи! Я приехал в Милан вовремя, чтобы повидать ее, но в самый момент ее смерти! Бедная Кларина! Такая хорошая и добрая и наделенная здравым смыслом! О, я, конечно, никогда ее не забуду! Это была дружба, длившаяся 44 года! Бедная Кларина!

## 432. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Буссето—Сант-Агата, 23 июля 1886 г.

Дражайшая Мария,

мне всегда дороги ваши письма, но в данный момент последнее ваше письмо было для меня настоящим утешением!

Я потерял дражайшего друга, дружба с которой длилась 44 года! Графиню Клару Маффеи, которую вы, может быть, знали понаслышке! Добрую, умную, любящую... старого друга, на которого можно было положиться!.. Бедная Кларина! И так, один за другим, уходят все! В Милане из людей моего возраста осталось, может быть, всего двое или трое!! Печально! Печально!

А вы, бедная Мария, извините меня за то, что я печалю вас моими жалобами! Вы, наверно, очень довольны тем, что взяли к себе сестру; и так, окруженная всеми, кто вам дорог, вы радостно проживете жизнь. Желаю чтобы она была долгой и счастливой, как вы того заслуживаете.

Ах, «Отелло»?!! Не верьте тому, что пишут газеты. Все возможно, но нет ничего верного. Я еще ничего не обещал... И не имею желаний обещать что-либо... Увидим! Вернувшись недавно из Монтекатини, мы не двинемся никуда до зимы, когда поедем в Геную и, может быть, в Милан...

### 433. К ФРАНКО ФАЧЧИО

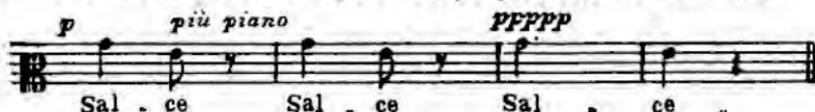
Сант-Агата, 2 сентября 1886 г.

Дорогой друг,

синьора Панталеони<sup>1</sup> только что уехала, пообещав мне вернуться приблизительно в середине октября, когда будет совершенно переписана и даже напечатана ее партия. Я передал Джулио четвертый акт, в котором партия Дездемоны является главной и наиболее трудной. В песне об иве трудности грандиозные как для композитора, так и для артистки-исполнительницы. Нужно было бы, чтобы эта последняя, подобно пресвятой троице, обладала тремя голосами: одним для Дездемоны, другим для служанки Барбары и третьим голосом для слов ива, ива, ива.

Голос синьоры Панталеони, привыкшей к партиям неистовым, очень часто звучит немного слишком резко на верхах; она вносит в них, я бы сказал, слишком много металла. Если бы она могла привыкнуть петь немного

более головным звуком, ей было бы легче смягчить звук, и голос звучал бы более уверенно и точно. Я посоветовал ей поупражняться в этом, и вы, пользуясь вашим влиянием, должны бы дать ей тот же совет. Кстати, неверно то, что нота *re*, как она говорит, является нотой неудобной. Есть точка, в которой это *re* удается ей отлично.



Эта фраза повторяется три раза. Последний раз у нее получается хорошо: два предыдущих хуже...

Я высказал вам откровенно свои соображения, и скажу вам еще, что, хотя партия Дездемоны не совсем хорошо подходит к ее манере произносить и к ее голосу, однако, при ее большом таланте, при ее сценическом инстинкте, доброй воле и тщательных занятиях ей удастся исполнить партию превосходно... Учтите при этом, что некоторые места подходят ей как нельзя лучше! Сам не знаю, что написал вам в такой спешке. Постарайтесь понять сами. Прощайте. Пеппина кланяется.

Ваш Дж. Верди.

#### 434. К ФРАНКО ФАЧЧИО

Сант-Агата, 29 октября 1886 г.

Дорогой друг,

как вы знаете, синьора Панталеони уехала вчера. Она превосходно выучила всю свою партию, и, если звезда и настроение публики не будут враждебны опере в вечер премьеры, синьора Панталеони произведет впечатление, можно сказать, везде. Она превосходна в квартете и еще более хороша в дуэте и в финале третьего акта и во всем четвертом. Незачем бояться ноты *re* на букве «а» в слове *salce*\*; эти *re* получатся превосходно, если она будет делать их не так резко и совершенно головным звуком; я вообще посоветовал ей петь таким образом и во многих других местах.

\* *Iva* (ит.).

Если можно против чего-нибудь возразить, так это только против сцены первого акта. Здесь хотелось бы исполнения более легкого, воздушного и, скажем прямо, полного неги, как того требуют ситуация и текст. Синьора Панталеони исполняет свои соло превосходно, но слишком определенно, слишком драматично. Впрочем, у нас будут еще репетиции, и мы сумеем найти верное выражение этого момента. Пусть это пока останется между нами. Если же вы будете проходить с ней ее партию, напомните ей, чтобы она как можно больше пела головным звуком.

А теперь, мой дорогой Фаччио, убедительно прошу вас тщательно пройти партию с Таманьо (когда он вернется). Таманьо до такой степени не точен в чтении музыки, что ему необходимо пройти партию с подлинным музыкантом, который сумеет заставить его выдерживать ноты согласно их длительности и идти в темпе. Что же касается выразительности, окраски, замедлений, ускорений и т. д., то этим мы займемся позже, когда я выскажу все свои пожелания в отношении пения, сцены и т. д., и т. д.

А теперь спешу послать вам сердечный привет.

Ваш Дж. Верди.

#### 435. К АРРИГО БОЙТО

1 ноября 1886 г.

Дорогой Бойто,

он закончен!

Здоровья нам (и ему!!).

Прощайте.

Дж. Верди.

#### 436. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Сант-Агата, 1 ноября 1886 г.

Дорогой Джулио.

...Из последнего письма Торнаги<sup>1</sup>, писавшего: «Джулио чувствует себя гораздо лучше», я заключаю, что вы

сейчас совершенно поправились, и пишу вам, желая сообщить, что «Отелло» совершенно закончен!!! В самом деле закончен!!! Наконец-то!!!! Я не решаюсь выслать его по почте, ибо в нем слишком много новых тетрадей и беда, если они пропадут! Поэтому мы сделаем, как и в прошлый раз. Пошлите Гариньяни<sup>2</sup> в Фиоренцуола (ибо сейчас мне было бы неудобно доехать до Пьяченцы — пришлось бы встать слишком рано или вернуться домой слишком поздно). Условимся на среду 3 ноября. Гариньяни должен будет выехать из Милана прямым поездом в 11.40 и будет в Фиоренцуола в 2 часа пополудни. Он поедет обратно тотчас же и будет в Милане уже в 5.05. Я буду в Фиоренцуола к двум часам, и в нашем распоряжении будет полчаса, чтобы побеседовать, в случае если в этом возникнет необходимость. Понятно? Если это вас устраивает, пришлите мне сразу телеграмму с одним словом: «Хорошо», и я, повторяю, буду в Фиоренцуола со всеми бумагами в среду в 2 часа пополудни.

Прощайте, прощайте и будьте здоровы...

#### 437. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Сант-Агата, 4 ноября 1886 г.

Дорогой Арривабене,

что за чертовщина приходит тебе в голову... И что ты такое говоришь?! Гони от себя печаль и думай только о том, чтобы поправиться. Я понимаю, что возраст... но, в конце концов, ты же здоров, сухощав, без отеков... в чем же дело?.. И потом, теперь в моде жить до 90, до 115, до 130 лет; я прочел вчера вечером об одной женщине, умершей в этом возрасте и оставившей двух сыновей, ребятшек в возрасте 85 и 94 лет! Поэтому гони прочь меланхолию и скорее поправляйся, чтобы я мог обнять тебя будущей весной, когда, закончив все свои работы, приеду в Рим.

Я немного устал, но чувствую себя неплохо. Я совершенно закончил «Отелло»! Теперь... *A la grâçe de Dieu*\*. Вперед!

\* Что бог даст (фр.).

Пеппина кланяется, а я пожимаю тебе обе руки с прежней любовью.

Преданный *Дж. Верди*.

### 438. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Сант-Агата, 4 ноября 1886 г.

Дорогой Джулио,

итак, займемся теперь серьезно вопросами исполнения и постараемся не попасть впросак. И сразу же рождается вопрос значительно более серьезный, чем он показался сначала: это вопрос о Таманьо.

Объясню.

Панталеони знает всю свою партию наизусть, и, когда мы дойдем до репетиций с чембало, мне уже почти не придется говорить ей о колорите, о выразительности и т. д.

Морель, когда выучит музыку, угадает сам все остальное, и с ним тоже я не предвижу никакой или, во всяком случае, мало работы.

Не так обстоит дело с Таманьо. Даже когда он хорошо выучит музыку, останется очень много работы над интерпретацией и выразительностью. Те замечания, которые я неминуемо должен буду делать ему (тенору, стоящему 5 000 лир!), могут задеть (в особенности, в присутствии Мореля) его самолюбие и вызвать его недовольство! Таким образом рождаются дурные настроения, маленькие обиды, надутые физиономии, едкие словечки... И тогда— брррр!... Не знаешь, чем это все может кончиться.

Это безусловная опасность, опасность, которую необходимо избежать любой ценой! Как быть? Если бы это произошло раньше, я мог бы пригласить Таманьо сюда, в С.-Агата! Но теперь, как мог бы он проводить время? Я не могу заставить его петь целый день; и после нескольких часов занятий пришлось бы опять-таки мне самому так или иначе заниматься им, либо болтая, либо играя на бильярде, либо гуляя с ним, либо вообще топчась туда-сюда. Все это меня очень, очень утомляло бы; а мне в данный момент действительно незачем утомляться еще больше! Это было бы для меня невозможно.

Другой комбинацией было бы пригласить его в Геную. Мы могли бы поторопиться с отъездом и быть в Генуе между 15 и 20 текущего месяца. Тем временем Таманьо мог бы хорошо выучить ноты с Фаччио и числу к 20 приехать в Геную. Он мог бы остановиться в «Лондоне» или «Милане», гостиницах, расположенных неподалеку, и приходить ко мне часов в 12 утра; занявшись, примерно, часика два, он мог бы пойти совершить маленькую прогулочку, с тем чтобы вернуться часам к 6 и пообедать с нами. После обеда мы выпили бы хороший кофе, выкурили бы хорошую сигару и после девяти можно было бы повторить то, что мы выучили утром. Эта комбинация была бы превосходной, но я не смею предложить ее Таманьо. У меня не хватит смелости заставить его истратить примерно сотню лир после того, как я видел его путешествующим во втором классе вместе с маленькой дочкой, как раз из Генуи в Милан! Что скажете на это вы? Что можно придумать?

Вы, являющийся также муниципальным советником, может быть, сумеете дать мне... совет?

Подумайте над этим и подумайте серьезно! Займитесь для меня этим делом.

### 439. К АРРИГО БОЙТО

Генуя, 18 декабря 1886 г.

Дорогой Бойто,

благодарю вас за две стихотворных строки. Я уже передал Гариньяни последние акты «Отелло».

Бедный «Отелло»!—

Он больше не вернется сюда!!!

Если вы сегодня пойдете слушать Эммануэля<sup>1</sup>, черкните мне завтра два слова и скажите, очень ли я ошибся! Прощайте, прощайте.

1 8 8 7

440. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Милан, гостиница «Милан», 7 января 1887 г.

Дражайшая Мария,

я уже начал репетиции и надеюсь, что к концу месяца мы будем готовы. В театральных делах назначать точно ничего нельзя, но премьера, повторяю, состоится либо в последних числах января, либо в самых первых числах февраля.

Что касается ложки, то Джулио тотчас заплатил за нее 1200 лир из моих денег, ибо предосторожность требовала, чтобы деньги были внесены сразу. Имеется квитанция, в которой сказано, что ложка продана на премьеру «Отелло». Деньги вышлете мне или Джулио или лучше всего привезете их с собой, когда приедете...

441. К ГРАФУ СИЛЬВИО АРРИВАБЕНЕ

21 января 1887 г.

Глубоко взволнованный, я получил то, что завещал мне на память мой бедный Оппрандино<sup>1</sup>. Подарок для меня особенно драгоценен, благодаря стихам и тем словам, которые его сопровождают. Дружба почти полувековая, искренняя, верная, множество событий и бесконечное количество воспоминаний, общих для нас обоих, делают для меня эту потерю особенно горестной, непоправимой!

С опечаленным сердцем шлю вам свою благодарность и остаюсь

преданный

*Дж. Верди.*

Синьору графу Сильвио Арривабене,  
22, Лунг'Арно делле Грацие,  
Флоренция.

#### 442. К ФРАНКО ФАЧЧИО

19 августа 1887 г.

Маэстро Франко Фаччио,  
Большой театр, Брешиа.

Благодарю за телеграмму и за письмо и приношу извинения за то, что не ответил сразу. Я в высшей степени занят, хотя и не сочинением опер, а приведением в порядок всех моих дел для того, чтобы потом... жить спокойно, если смогу!!

Ну!.. Итак, «Отелло» продвигается даже без создателей?!!<sup>1</sup> Я до такой степени привык слышать прославление этих двух, что стал почти считать «Отелло» их собственностью. Вы теперь отняли у меня поэтическую иллюзию, сообщив, что Мавр продвигается без участия знаменитостей! Возможно ли? Скажу вам еще, что я был очень обрадован, когда узнал, что в Брешии так же, как до этого в Венеции, публика была в первый вечер скуповата... Молодцы,— сказал я сам себе,— это публика прогрессивная! Она выразила свое недоверие по отношению к композитору прежнего времени; она совершила поступок, свидетельствующий о похвальном и страстном стремлении к новому, к прекрасному. Все это было логично и справедливо; но теперь, поскольку публика ходит в театр и аплодирует... увы! у меня опускаются руки. Теперь я потерял всякое доверие! В конце концов, мне не остается ничего другого, как только вместе с вами радоваться тому, что вы заставили двигаться старую лодку!

Прощайте, мой дражайший Фаччио! Передаю вам поклон от имени Пеппины, которая чувствует себя хорошо, и дружески жму ваши руки.

*Дж. Верди.*

## 443. К АРРИГО БОЙТО

Сант-Агата. 5 октября 1887 г.

Дражайший Бойто,

если вы обещаете не ставить мне этого ни в заслугу, ни в грех, я укажу вам несколько имен, пришедших мне в голову первыми. Их больше шести, но хороших композиторов в ту эпоху так много, что не знаешь, кому отдать предпочтение<sup>1</sup>.

- \* Палестрина *in primis et ante omnia* \*
- Виктория<sup>2</sup>
- Лука Маренцио (композитор стиля чистейшего)<sup>3</sup>
- 1500-е гг. Аллегри (тот, который написал «Misere-te») <sup>4</sup> и многие другие композиторы того века, за исключением Монтеверде<sup>5</sup>, который плохо располагал голоса.
- В начале 1600-х гг. \* Кариссими<sup>6</sup>
- Кавалли<sup>7</sup>
- Позднее Лотти<sup>8</sup>
- \* Скарлатти Алессандро (у которого имеются сокровища также и в гармонии)
- \* Марчелло
- Лео
- В начале 1700-х гг. \* Перголези<sup>9</sup>
- Иомелли<sup>10</sup>
- Позднее \* Пиччини<sup>11</sup> (первый, кажется мне, писавший квинтеты, секстеты и т. п., автор первой подлинной комической оперы «Чеккина»).

Если вам на самом деле нужно только шесть имен, мне кажется, что следует предпочесть те, которые обозначены звездочкой.

Далее мы имеем: Паизиелло, Чимарозу<sup>12</sup>, Гульельми Пьетро<sup>13</sup> и т. д., и т. д.; затем Керубини и т. д.

Желаю вам удачи, и если вы ее добьетесь, сделаете святое дело; ибо я не говорю о школах, которые все могут быть хороши, но говорю о молодежи, которая воспринимает школу вкривь и вкось, о молодежи, которая, по существу, сбита с пути; и, если музыка существует и соот-

\* В первую очередь и прежде всего (лат.).

ветствует вашему определению, необходимо на самом деле изучать немного просодию и декламацию и расширить свой умственный кругозор настолько, насколько это требуется для понимания того, что понимать надо.

Когда хорошо понимаешь, что предстоит положить на музыку, когда знаешь, какой надо изваять характер или какую выразить страсть, труднее дать увлечь себя каким бы то ни было странностям и преувеличениям, вокальным или инструментальным.

Сообщите мне о себе и о том, что вы сделали и чего добились.

Второпях жму вашу руку и передаю поклон от Пеппины.

*Дж. Верди.*

#### 444. К ФРАНКО ФАЧЧИО

Милан, 11 октября 1887 г.

Дорогой Фаччио!

Это плохо, что, проезжая через Борго, вы не слезли с поезда и не заехали в С.-Агата. Мы повидали бы вас с тем большим удовольствием, что вы никогда не можете нам помешать, а теперь меньше, чем когда бы то ни было. Мои дела не очень меня занимают, а работа... для бедных<sup>1</sup> не мешает мне спокойно спать (если спать мне хочется). Когда она будет закончена, знаете, что скажут? — «О, только-то?.. Он мог бы раскошелиться и на большее!» и т. д., и т. д. Но надо гнать пессимистические мысли, ибо незачем ими печалить вас.

#### 445. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

Генуя, 26 декабря 1887 г.

Дорогой Гисланцони.

Оплакиваю несчастья, постигшие вашу семью, но вы, человек талантливый и умный, не должны допустить, чтобы горести свалили вас. Горе господствует в мире, и никто не может избежать его.

## 446. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Сант-Агата, 9 ноября 1888 г.

Дорогой Джулио.

Вижу, что газеты начали говорить о некоем юбилее!!! Помилосердствуйте! Среди множества ненужных и бесполезных вещей, происходящих на свете, такой юбилей — вещь самая ненужная, и я, сделавший в своей жизни столько бесполезного, ненавижу бесполезное в любой форме. Кроме того, это — нечто невыполнимое и подражание иностранщине, нечто, заставляющее предположить то, чего на самом деле нет, то, чего быть не может и быть не должно! — В театрах, где имеется постоянная труппа, такой юбилей (и там, безусловно, ненужный) — вещь возможная; у нас он носил бы характер начинания жалкого, смехотворного. Разговор идет о приглашении в качестве участников — артистов первоклассных. Гм!! Патти, являющаяся подлинной артисткой, могла бы в минуту безумия согласиться на это; но другие, даже если бы они не ответили отказом сразу, нашли бы в последнюю минуту обязательства, призывающие их в другие места, включительно до земель, никому не известных.

Вы, являющийся — когда вы этого захотите — человеком с головой, выступите с двумя строками против этого намерения, указав на его невыполнимость и бесполезность. Вам, человеку авторитетному в такого рода делах, поверят; а если все-таки потребуется пойти на некоторые уступки, предложите отпраздновать юбилей 50 дней после моей смерти. Трех дней достаточно, чтобы предать забвению

людей и события! Великий поэт сказал: «Небо! Умер тому назад два месяца и не позабыт еще?!» Я рассчитываю только на три дня.

#### 447. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Сант-Агата, 12 ноября 1888 г.

Дорогая Мария!

Вот уже много дней, как я получил через Больдини<sup>1</sup> ваше дражайшее и любезнейшее письмо, а я, великий грешник, до сих пор еще не ответил вам. Но не думайте, что это произошло из-за лени, ибо вам я пишу всегда с величайшим удовольствием. Мне кажется тогда, что я возвращаюсь лет на пятнадцать назад к периоду творческой жизни, о котором я помню всегда и о котором буду помнить все то время, что мне еще осталось жить.

Итак, я не отвечал вам прежде всего потому, что у меня была куча дел, не оставляющих мне ни минуты свободного времени. Моя крошечная больница, которую я захотел открыть, прежде чем уехать из здешних мест, потребовала от меня огромного количества времени для разработки подробностей, самых тщательных и мельчайших; затем я занимался маленькими личными делами, а чем меньше и ничтожнее дела, тем больше с ними хлопот, длиннейших и скучных. Так прошло много времени в делах, может быть, не важных, но таких, которые я должен был сделать обязательно.

А вы, моя дорогая Мария, что поделываете? Поете ли? Слышал о том, что голос ваш по-прежнему великолепен, и если вы держите его в порядке, то вы поступаете очень хорошо. А где вы будете этой зимой? Мы останемся здесь еще несколько дней, чтобы закончить все дела, а затем по обыкновению поедem в Геную...

1 8 8 9

448. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 6 января 1889 г.

Дорогой Джулио.

Скажите синьору Корти, что, если «Отелло» нуждается в значительных изменениях... пусть эти изменения пишет сам Корти!<sup>1</sup>

Очень жалею, что позволил себе вмешаться со своими советами в это возобновление «Отелло» в Ла-Скала.

Ущерб нанесен... впрочем, этому можно помочь: не надо только несколько считаться ни с письмом, написанным вам мною по этому поводу, ни с бесполезными разговорами, которые я по этому же поводу вел с синьором Корти.

Теперь я хотел бы для удовлетворения моего маленького тщеславия, чтобы «Отелло» был возобновлен в том же виде, как и раньше, даже с фальшивящими контрабасами, с неудачной Эмилией.. и т. д., и т. д.

Всегда ваш

*Дж. Верди.*

449. К КАМИЛЛУ БОЙТО<sup>1</sup>

Генуя, 14 января 1889 г.

Многоуважаемый Камилл Бойто!

Посылаю сегодня же адвокату Дина<sup>2</sup> договорный бланк, который будет возвращен вам самим адвокатом, как только он с договором ознакомится.

Мне кажется, что ничто в этом договорном бланке не может вызвать возражений, кроме фразы, гласящей: «с целью начать работы как можно скорее» и т. д., которую я подчеркнул карандашом<sup>3</sup>.

Итак, вы сможете, едва только адвокат вернет вам договорный бланк, написать договор на мое имя. С 20-го числа текущего месяца деньги будут в вашем распоряжении, и вам надлежит только предупредить меня за 48 часов о том, что я должен быть в Милане такого-то числа...

Чрезвычайно обрадован известиями об Арриго. Жена моя благодарит, и также благодарю вас за все и я. Всегда преданный вам

*Дж. Верди.*

#### 450. К АЛЕССАНДРО ДИНА

Генуя, 14 января 1889 г.

Прошу вас рассмотреть проект прилагаемого при сем договора и, в случае возникновения каких-либо возражений, сообщить о них профессору Камилло Бойто. Я отметил карандашом небольшой параграф в конце третьей страницы, ибо он, как мне кажется, накладывает на меня обязательство, выполнение которого я в данный момент взять на себя не могу.

Извините за беспокойство. Остаюсь преданный вам

*Дж. Верди.*

#### 451. К БОРРАНИ

Генуя, 16 января 1889 г.

Многоуважаемый синьор Боррани,  
заведующий больницей в Вилланова.

Считаю нужным поставить вас в известность, что я получил сведения о больнице в Вилланова и хочу верить и надеюсь, что сведения эти не соответствуют действительности. Вот что говорится:

1. Что питание отпускается скупо.
2. Еще более скупо отпускается вино (в погребе, между тем, имеется его достаточное количество).
3. Что молоко оплачивается дешевле настоящей стоимости и потому недоброкачественно.
4. Что употребляется масло самого низкого сорта, непригодное как для приготовления пищи, так и для освещения.
5. Что была попытка приобрести рис, наполовину испорченный, и макароны почерневшие.
6. Что заставляют оплачивать расходы по погребению даже тех, у кого средств на это нет.
7. И многое, многое другое, что я для краткости не перечисляю.

Находясь вдали, не могу сказать на это ничего и не могу этому верить или не верить; но во всяком случае эти известия очень меня огорчили, так как я вижу, что не достиг цели, которую преследовал, пожертвовав часть своего имущества на создание этого благотворительного учреждения. Я знаю, что больница хорошо обеспечена решительно всем, и нет необходимости в излишней экономии. Но скажу вам по правде: вместо того, чтобы подвергать себя этим неприятностям, я предпочел бы больницу закрыть с тем, чтобы все разговоры о ней прекратились.

Но я надеюсь, что все это неправда, и вы сумеете доказать мне это в двух словах и как можно скорее.

С полным уважением остаюсь преданный

*Дж. Верди.*

## 452. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 2 февраля 1889 г.

Дорогой Джулио,

в «Saffaro» перепечатаны две статьи: Д'Аркэза из «Орипионе» и Тома из «Fanfulla» по поводу известного юбилея!

Не буду повторять того, что я написал вам в письме от 9 прошедшего ноября; скажу только, что, если бы я два года тому назад мог заподозрить существование подоб-

ного проекта, я бы потребовал специального параграфа в договоре на «Отелло», параграфа, запрещающего приведение в исполнение этого проекта. Теперь же могу только просить вас, как издателя и владельца моих опер, не выдавать партитур для предполагаемого исполнения. Не требуется ничего другого, как только опубликовать две строки: «По настоятельному желанию Маэстро, не могу выдать партитуры для исполнения и т. д. и т. д..!»

Если вы откажете мне в этом одолжении, я твердо решил опубликовать в одной из иностранных газет, наиболее распространенных в Европе, письма, которые я написал вам по этому поводу, с прибавлением двух слов, подтверждающих мое отрицательное отношение к этому делу,  
Остаюсь всегда вашим

*Дж. Верди.*

P. S. Ответ мне нужен быстро, каков бы он ни был.

#### 453. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 4 февраля 1889 г.

Дорогой Джулио.

...Мне скажут, что этот финал<sup>1</sup>, так же как и хор второго действия, не производит впечатления. Вполне возможно, что кто-нибудь другой написал бы их лучше, я же этого не сумел. Однако, к несчастью, я убежден в том, что они не произвели впечатления потому, что по той или иной причине исполнение ни разу не было хорошим, а интерпретация не соответствовала моим намерениям. После представления я пожалел (жалею об этом и сейчас), что я с самого начала не был более строгим и требовательным. Что поделаешь! Очень многое меня не удовлетворяло, но я думал, что в 74 года я не имею права позволить себе бурных вспышек темперамента, как во времена «Аиды» или даже «Силы судьбы». Один раз в жизни я захотел сыграть роль сдержанного человека... Это не привело ни к чему хорошему... больше никогда не буду повторять этой ошибки.

Итак, еще раз: репетируйте в соответствии с моими указаниями! Повторяю. Репетируйте и не говорите сразу: это невозможно... Почему?... Репетируйте, репетируйте, это не может повредить.

#### 454. К АРРИГО БОЙТО

Генуя, 6 марта 1889 г.

Дорогой Бойто.

Уезжая из Милана, я бросил в огонь кое-какие бумаги, в число которых попала и эта несчастная гамма<sup>1</sup>. Первая часть ее у меня имеется, что же касается второй, то я забыл модуляции и расположение голосов, особенно на этих трех нотах:



Если вы ее не сожгли, пришлите мне гармонизацию ля и соль. Вы скажете, что не стоит заниматься таким вздором, и будете совершенно правы. Но что поделаешь? К старости, говорят, делаешься ребенком: этот вздор напоминает мне мои восемнадцать лет, когда мой учитель занимался тем, что заставлял меня ломать голову над подобными ба-сами.

Кроме того, мне кажется, что из этой гаммы можно было бы сделать отрывок со словами, например, Ave Maria, прибавив на субдоминанте в теноре и в сопрано ту же самую гамму с другими модуляциями и другим расположением голосов. Было бы, однако, трудно естественно вернуться к основному тону.

Итак, еще одно «Ave Maria»? Оно было бы четвертым! Я мог бы, таким образом, надеяться на то, что после смерти буду канонизирован...

## 455. К АРРИГО БОЙТО

Генуя, 11 марта 1889 г.

Дорогой Бойто.

Благодарю вас за то, что вы подготовили почву для разговора с синьором Эдвардс<sup>1</sup>: мне будет, таким образом, легче ответить ему отказом. — На родине Шекспира нас упрекали бы за то, что мы пропустили первый акт; но не будет никаких придирок к вам по поводу *сredo* Яго. — Кстати, именно вы являетесь главным виновником этого *сredo* и отвечать за него придется вам!<sup>2</sup>

Теперь вам не остается ничего другого, как написать музыку на *сredo* католическое — нечто четырехголосное в стиле Палестрины; само собой разумеется, после того, как вы кончите «того другого»... назвать которого я не смею<sup>3</sup>.

## 456. К ИОСИФУ ИОАХИМУ<sup>1</sup>

7 мая 1889 г.

Глубокоуважаемый Иосиф Иоахим,  
Председатель музыкального общества  
«Дом Бетховена» в Бонне.

Хотя я по характеру своему не расположен принимать участие в каких бы то ни было празднествах, вызывающих внимание прессы, но не могу в данном случае отказаться от предложенной мне чести! Дело касается Бетховена!

Остаюсь, синьор председатель, преданным вам

*Дж. Верди.*

## 457. К АРРИГО БОЙТО

Монтекатини, 7 июля 1889 г.

Дорогой Бойто.

Я сказал вчера, что напишу вам сегодня, и выполняю свое обещание, рискуя вам надоест.

Пока витаешь в мире идей, все улыбается, но, как толь-

ко ставишь ногу на землю и переходишь к действиям практическим, рождаются сомнения и неприятности.

Делая набросок «Фальстафа», подумали ли вы об огромной цифре моих лет? Знаю, что вы ответите, преувеличенно расхваливая состояние моего здоровья, — состояние якобы хорошее, отличное, крепкое... Пусть это так на самом деле; несмотря на это, согласитесь, что меня можно было бы упрекнуть в большой дерзости, если бы я взял на себя выполнение такого обязательства. А если бы я не выдержал напряжения? А если бы я не смог закончить музыки? Тогда оказалось бы, что вы понапрасну затратили и время и труд! За все золото на свете я бы не допустил этого! Эта мысль для меня невыносима; и тем более невыносима, когда я думаю о том, что, занимаясь «Фальстафом», вы должны будете — я не говорю отказаться — но во всяком случае отвлечь ваши мысли от «Нерона» и тем самым отдалить момент его появления. В этой задержке обвинили бы меня, и громы и молнии людского злорадства пали бы на мои плечи!

Скажите теперь, возможно ли превозмочь все эти препятствия? И можете ли вы противопоставить моим словам неопровержимый аргумент? Я этого желаю, но этому не верю. Тем не менее подумаем над этим (только не делайте ничего такого, что могло бы повредить вашей карьере); и если вы найдете хоть что-нибудь неоспоримое, а я найду способ сбросить с плеч хоть десяток лет, тогда... Какая радость! Иметь возможность сказать публике: «Мы еще здесь!! Вперед!»

Прощайте, прощайте.

## 458. К ФРАНКО ФАЧЧИО

Монтекатини, 14 июля 1889 г.

Маэстро Франко Фаччио.

Лицеум Театр. Лондон<sup>1</sup>.

Из телеграмм и от Муцио я имел сведения об «Отелло» в Лондоне. Теперь и вы подтверждаете мне эти сведения, и это доставляет мне удовольствие, хотя в моем возрасте и при современном состоянии музыки успех моей



Дж. Верди в 1889 г.

C. Boito

E' finito!

Salvo a Mioi...

Ed anche a Lin!!  
A Mio

Verdi

Письмо Верди к Бойто об окончании «Отелло»

оперы не имеет ровно никакого значения. Вы говорите о победе итальянского искусства. Вы заблуждаетесь! Наши молодые композиторы не являются хорошими патриотами! Если германцы, исходя от Баха<sup>2</sup>, дошли до Вагнера, то они шли путем подлинных германцев — и это хорошо. Но мы, потомки Палестрины, совершаем, подражая Вагнеру, преступление против музыки и занимаемся делом бессмысленным и даже вредным. Знаю, что в Лондоне с большой похвалой отзывались о Бойто, и это доставило мне самое большое удовольствие, ибо похвалы, расточаемые «Отелло» на родине Шекспира, стоят очень дорого. Итак — поклон, поздравления и рукопожатие.

*Дж. Верди.*

1 8 9 0

459. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 1 января 1890 г.

... Поблагодарите от моего имени всех подписавшихся под телеграммой из Мадрида<sup>1</sup>. Я хотел бы также сказать (если бы это было мне позволено), что все немного обезумели.

В конце концов, о чем идет речь? О музыкальном произведении (подумаешь, какое дело!), в котором юноша дебютирует впервые с комическим сюжетом!..

А дальше что? Когда опера будет закончена? А дальше? Сумею ли я ее закончить? А дальше? А дальше? А дальше?.. Сколько «а дальше» я мог бы сказать вам? Но предпочитаю умолчать о них, ибо, написанные пером, они приобрели бы характер мало комический!..

460. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Генуя, 1 января 1890 г.

Когда я получаю ваши письма, — это для меня радость! Я забываю на мгновение мои преклонные годы и переношусь мысленно к тем радостным, счастливым временам, которых не забыли и вы, несмотря на блеск вашего теперешнего положения. И то, что вы их не забыли, является самой большой похвалой вашим достоинствам, которые я всегда в высшей степени ценю!

Они прошли, эти бурные времена волнений, страхов,

надежд... всегда столь желанных и дорогих! И вы не забыли старого маэстро, который желает вам самых больших благ и пожимает вам обе руки с глубочайшим дружеским чувством.

*Дж. Верди.*

#### 461. К АЛЬДО НОЗЕДА<sup>1</sup>

Генуя, 1 апреля 1890 г.

Многоуважаемый синьор Альдо Нозеда.

Я никогда не чувствовал такой нежности к своим произведениям, чтобы бояться выпускать их из портфеля, желая ласкать их и любоваться ими. — Все, что я когда-либо написал, было опубликовано. Впрочем... вношу поправку!.. Лет 60 тому назад, еще раньше, чем я приехал в Милан, я положил на музыку некоторые хоры из трагедий Манцони и оду «Пятое мая» (они никогда не увидят света).

Кроме того, в эти последние дни я гармонизовал некий нелепый бас, найденный мной на страницах «Музыкальной газеты». Это нечто, о чем говорить не стоит. Сейчас пасха, и я нашел нужным покаяться во всем. — Больше грехов в моем портфеле нет!

Поздравляю вас, синьор Председатель, с успехом Оркестрового общества<sup>2</sup>, которому желаю дальнейшей удачи.

Остаюсь всегда ваш

*Дж. Верди.*

#### 462. К ВИКТОРУ МОРЕЛЮ

Генуя, 21 апреля 1890 г.

Дорогой Морель.

Я прочел присланный вами набросок. Великолепно! Он сделан по комедии Шекспира «Укрощение строптивой», только здесь пропущен пролог, из которого можно было бы извлечь маленькую пьесу. Французский поэт сделал либретто очень ловко. Комедия очень забавна; это настоя-

щая итальянская опера-буфф. Счастливи композитор, который возьмется за эту комедию! Но, чтобы написать ее, были бы нужны композиторы конца прошлого века или начала нашего — Чимароза, Россини, Доницетти и т. д. Композиторы современной эпохи являются слишком большими любителями гармонии и инструментовки, и у них нет героической смелости отойти на второй план, когда это нужно, и более того: не писать музыки, когда в ней нет надобности. Теперь музыку пишут всегда и прежде всего сочиняют гармонию, инструментовку и ищут оркестровых звучностей, забывая (за редкими исключениями) о точности выражения, о скульптурной лепке характеров, о силе и правдивости драматических ситуаций. Что касается меня, то я могу сказать вам только одно: увы! слишком поздно. Возвращаю вам рукопись. Благодарю. Надеюсь видеть вас по возвращении вашем из Америки отягченным славой и золотыми монетами.

#### 463. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Сант-Агата, 4 ноября 1890 г.

Дорогой Джулио.

В данный момент никак не могу собраться с мыслями и ничего не соображаю. Мой бедный Муцио<sup>1</sup> еще 25 октября написал мне буквально следующее: «Я привел в порядок все мои дела». Я знаю, что он человек порядка и, несомненно, позаботился обо всем; однако, если бы оказалось, что чего-то не хватает, попросите синьора Пизу<sup>2</sup> сделать на мой счет все, что нужно, самым приличным образом.

Мы с Пеппиной в совершенном отчаянии! Если бы мне не было 77 лет... да еще в такие холода... но мне 77 лет!!! Прощайте.

#### 464. К МАРКИЗУ ДЖИНО МОНАЛЬДИ

Генуя, 3 декабря 1890 г.

Что я могу сказать вам? Вот уже сорок лет, как мне хочется написать комическую оперу, и пятьдесят лет, как

я знаю «Веселых виндзорских кумушек»; однако... обычные «но», которые находятся повсюду, всегда препятствовали приведению в исполнение этого моего желания. Теперь Бойто устранил все «но» и написал для меня лирическую комедию, не похожую ни на какую другую. Я развлекаюсь тем, что пишу на нее музыку без каких бы то ни было намерений, не зная даже, закончу ли я ее... Повторяю: я развлекаюсь...

Фальстаф — негодай, совершающий всевозможные дурные поступки... но внешний вид их забавен. Это тип! Они так редки — типы! Опера абсолютно комическая!

Аминь...

## 465. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Генуя, 6 декабря 1890 г.

Ваши письма, моя дражайшая Мария, всегда для меня утешение, но последнее — в этот момент, столь для меня печальный, — было подлинной поддержкой, бальзамом. В течение примерно двух недель я потерял двух моих самых старых друзей!

Сенатор Пироли<sup>1</sup>, человек образованный, прямой, искренний, честности безупречной. Друг постоянный, неизменный в течение шестидесяти лет. Умер!

Муцио<sup>2</sup>, известный вам как дирижер оркестра в Париже, когда шла «Аида». Друг искренний, преданный примерно в течение пятидесяти лет. Умер!

И оба были моложе меня!! Печальная вещь — жизнь!

Предоставляю вам самой судить о том, как я пережил и переживаю это горе! Поэтому у меня очень мало желания писать оперу, которую я начал, но из которой написал очень мало.

Не обращайтесь внимание на болтовню газет. Кончу ли я ее? Или не кончу? Кто знает! Пишу без каких бы то ни было планов, без определенной цели, единственно только для того, чтобы занять чем-то несколько дневных часов.

Здоровье Пеппины так же, как и мое, довольно хорошо, несмотря на годы.

Тысяча приветствий герцогу. Прощайте, моя дорогая Мария. Не забывайте старого медведя, который шлет вам сердечное рукопожатие.

#### 466. К ЭУДЖЕНИО КЕККИ<sup>1</sup>

Генуя, 30 декабря 1890 г.

Что я мог бы сказать вам? Все, что касается «Фальстафа», уже сказано и сказано даже больше, чем есть на самом деле. Вот что правда. Бойто написал для меня либретто буфф, либретто комическое — называйте его как угодно. Либретто очень забавно, и я развлекаюсь тем, что истязую его музыкой. Мало или почти ничего из музыки не написано. Когда я ее кончу? Кто знает! Кончу ли вообще? Ну!! Вот это чистая, истинная правда.

## 467. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 1 января 1891 г.

Дорогой Джулио.

...Поговорим теперь о «Фальстафе»; мне, действительно, кажется, что все планы — безумие, чистое безумие! Объясню. Я принялся писать «Фальстафа» исключительно для времяпрепровождения, не задаваясь никакими мыслями, не строя никаких планов; повторяю еще раз — для времяпрепровождения! Только для этого! Теперь же разговоры, которые ведутся вокруг этого, предложения, которые вам делают, слова, которые стараются у вас вырвать, могут превратиться в конце концов в обещания и обязательства, за которые я никак не хочу отвечать. Я говорил вам и повторяю: «Пишу для времяпрепровождения». Я говорил вам, что музыка готова приблизительно наполовину... но надо понимать, что она готова приблизительно наполовину только в наброске, и в этой половине не готово еще главное — доделка и налаживание вокальных ансамблей, не считая инструментовки, которая будет для меня в высшей степени утомительной работой. Наконец, чтобы сказать все одним словом — целого 1891 года не хватит, чтобы довести дело до конца. В таком случае, зачем же строить планы и давать обещания, хотя бы даже словами самыми неопределенными? Кроме того, если бы я почувствовал себя даже в самомалейшей степени связанным, я лишился бы ощущения независимости и не смог бы сделать ничего хорошего. Когда я был молодым — хотя и болезненным, — я мог просиживать за столом от десяти

до двенадцати часов, работая без передышки; и я не раз принимался за работу в 4 часа утра и сидел до 4-х часов пополудни, проглотив одну-единственную чашку кофе и работая не переводя дыхания. Теперь я этого не могу. Тогда я мог приказывать своему телу и времени. — Теперь, увы! — не могу!..

Итак, вывод. Лучше всего говорить сейчас и говорить дальше решительно всем, что я не могу и не хочу давать ни одного хоть самомалейшего обещания по поводу «Фальстафа». Если «Фальстаф» будет — то будет, и... будь, что будет.

«Perseveranza» обещала опубликовать 1 января приложение, посвященное «Фальстафу». Приложение это сюда не дошло. Будьте так любезны выслать мне его. О «Фальстафе» говорили уже так много и не очень хорошо; кто знает, не нашла ли «Perseveranza» возможности сказать нечто хорошее...

## 468. К АМБРУАЗУ ТОМА

Генуя, 23 января 1891 г.

Мой дорогой маэстро.

Так как я на несколько дней уезжал из Генуи, то только по возвращении своем узнал о смерти оплакиваемого Делиба<sup>1</sup>.

Так как мне известно участие, которое вы проявляли по отношению к этому славному музыканту, я обращаюсь к вам, маэстро, для выражения моего искреннего соболезнования. Потеря этого композитора вдвойне горестна, ибо он благодаря своим блестящим достоинствам высоко держал знамя французского музыкального искусства.

Прошу вас принять, мой дорогой маэстро, вместе с соболезнованием по поводу смерти бедного Делиба выражение моего глубокого уважения и чувства искренней преданности.

*Дж. Верди.*

## 469. К БОРРАНИ

Генуя, 22 апреля 1891 г.

Многоуважаемый синьор Боррани,  
заведующий больницей в Вилланова.

Вернувшись из С.-Агата, я нашел ваше уважаемое письмо, в котором вы просите освободить вас от обязанностей заведующего больницей в Вилланова!

Понимаю, что (судя по тем неприятностям, от которых страдаю я сам) эти обязанности лежали на вас тяжелым бременем. — Вы, очевидно, не смогли сгладить трения, возникшие среди начальствующего персонала больницы, особенно трения между врачом, приходским священником, сестрами и т. д., и т. д., и отсюда все зло. Я не хочу знать, чья здесь вина, но, к сожалению (и вы это знаете), трения эти существуют и очень ярко выражены! — Между тем в убежище милосердия все должно было бы дышать миром, тишиной, величайшей готовностью оказывать помощь и утешение несчастным страдальцам, и не должны были бы иметь места недовольство, ненависть и мелочная обидчивость, которые были бы смешны, если бы не оказывались вредными для больных. Уважение, которое каждый должен был бы чувствовать к учреждению, основанному в помощь страдающему человечеству, должно было бы внушать чувства более высокие, более святыя, особенно же тем, на ком лежит благородная обязанность врачевать и вылечивать больных. Все это ужасно... и, к несчастью, все это еще будет продолжаться...

Я благодарен вам за то, что вы хотите выполнять свои обязанности до назначения нового заведующего; так же как благодарен вам за усердие и умение, проявленные вами в течение этих двух долгих лет, и за старания, приложенные вами во время возведения части построек.

В надежде, что, несмотря на эти неприятности, наши личные взаимоотношения ни в чем не изменятся, остаюсь с подлинным уважением

преданный Дж. Верди.

## 470. К АРРИГО БОЙТО

Генуя, 26 апреля 1891 г.

Дорогой Бойто.

Я должен тотчас ехать в С.-Агата по своим делам и не смог бы сейчас приехать в Милан. Мы укладываем чемоданы: завтра утром уедут слуги, а послезавтра в 7 утра уедем и мы с тем, чтобы к трем часам пополудни быть в С.-Агата.

Кстати, я не мог бы оказаться вам полезным в вопросе о назначении дирижера оркестра в театре Ла-Скала. Так как я мало бываю в театре, то не знаю лучших дирижеров. Во всяком случае, я не придерживаюсь того мнения, что следует объявить конкурс; дирижер узнаётся за пультом. Лучшими сейчас считаются оба Манчинелли<sup>1</sup> и Маскерони<sup>2</sup>.

Кажется, я говорил вам о том, что однажды к Пеппине пришла Луиза-Кора<sup>3</sup> и рассказала, что муж ее отказался бы от сокровищ Мадрида и Лондона, лишь бы ему найти постоянное место, почетное и прилично оплачиваемое. Как оказалось потом, это было желанием только самой Луизы-Коры. Поэтому, раз отпадает Луиджи Манчинелли, лучшими остаются Манчинелли Марино и Маскерони. И из этих двух я остановил бы выбор на Маскерони по целому ряду причин, и главным образом потому, что он слывет неутомимым работником (а в Ла-Скала необходим именно неутомимый работник), слывет человеком добросовестным, не имеющим ярко выраженных симпатий и, что еще лучше, антипатий.

Но выбрать дирижера еще не достаточно. Надо чтобы он был независим по отношению к импресарио и чтобы он нес полную ответственность за музыкальную часть и отвечал за нее перед комиссией, перед импресарио, перед публикой. Кроме того, нужен хороший хормейстер, подчиненный дирижеру, стоящему во главе всей музыки, хормейстер, который занимался бы не только преподаванием, но следил бы за тем, как мизансцены поставлены режиссером, и который во время представления лично сам (или его помощник), одетый в костюм и загримированный, пел бы вместе с хором.

Затем необходим заведующий сценой, также подчиненный дирижеру, стоящему во главе музыки.

И в заключение: следовало бы выработать репертуар определенный и приличный и не ставить (как это делалось в последние годы) опер случайных так же, как были случайными и певцы, исполнявшие эти оперы. Или певцы для опер, или оперы для певцов.

Следовало бы пригласить две постоянные труппы на весь сезон и законтрактовать их вовремя с тем, чтобы к открытию сезона было бы две готовые оперы. Таким образом можно было бы избежать недовольства публики, недовольства, продолжающегося иногда в течение целого сезона.

Все это было бы очень хорошо, но... всегда имеется «но»!! Все дело в том, чтобы найти «Человека»!

Напишу вам из С.-Агата. Прощайте. Поклон от меня и от Пеппины.

Преданный Дж. Верди.

#### 471. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Сант-Агата, 9 июня 1891 г.

Вы шутите, мой дорогой Джулио! И мне приятно знать, что вы в хорошем настроении. Как же так? Шесть или семь месяцев тому назад никто не думал о «Фальстафе» и о «Маститом Старце из С.-Агата». Театр существовал, как всегда, переходя от провалов к успехам (этих последних немного), а сейчас вы вдруг говорите мне, что было бы неплохо поставить оперу, даже если бы театр лишился денежной поддержки!! Оставьте шутки. Несвоевременно сейчас говорить о «Фальстафе», который подвигается очень медленно; кстати, я все больше и больше убеждаюсь в том, что огромные размеры Ла-Скала повредили бы впечатлению. Сочиняя «Фальстафа», я не думал ни о театрах, ни об исполнителях. Я писал для собственного удовольствия на свой страх и риск и думаю, что вместо Ла-Скала «Фальстафа» следовало бы поставить в С.-Агата.

Повторяю, поговорим при свидании.

## 472. К АРРИГО БОЙТО

10 сентября 1891 г.

...Вношу поправку. Неправда, что я закончил «Фальстафа». Я работаю над тем, что пишу партитуру всего того, что сделано, так как боюсь забыть характер инструментовки некоторых отрывков...

## 473. К ФЕРДИНАНДУ РЕЗАСКО<sup>1</sup>

Сант-Агата, 21 октября 1891 г.

Многоуважаемый синьор Резаско.

У меня нет ничего не изданного, что я мог бы предложить вам для специального сборника Генуя—Иберия. Но поскольку вы заговорили со мной о земледелии, в котором я являюсь простым дилетантом, то я скажу, что хотел бы, чтобы эта благороднейшая наука была бы более распространена среди нас. Какой источник богатства для нашей родины!

Поменьше музыкантов, адвокатов, медиков и т. д. и побольше земледельцев: вот то, чего я от всей души желаю моей стране...

## 474. К ДЖУЗЕППЕ ГАЛЛИНЬЯНИ<sup>1</sup>

Милан, 15 ноября 1891 г.

Дорогой Галлиньяни.

Жалею о том, что не смог быть на ваших концертах духовной музыки<sup>2</sup>. Знаю, что они прошли хорошо, и очень этому радуюсь. Особенно радуюсь тому, что был исполнен Палестрина — подлинный глава духовной музыки и предвечный отец музыки итальянской.

В нашу эпоху смелейших гармонических дерзаний исполнять Палестрину невозможно, но, если бы его лучше знали и изучали, мы писали бы больше, как итальянцы, и были бы лучшими патриотами (в музыке, конечно). Продолжайте в Парме то, что вы так хорошо начали здесь, и вы сделаете дело подлинно художественное.

Ваш Дж. Верди

1892

#### 475. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Генуя, 3 января 1892 г.

Дражайшая Мария!

Пеппина и я немного больны! Она вот уже несколько дней в постели с катаром желудка и тошнотой; я—с сильным кашлем, который не дает мне покоя. Итак, мы плохо закончили год и плохо начали новый!

Извините поэтому за то, что я не отвечаю подробно на ваше дражайшее, любезнейшее письмо. Был рад узнать хорошее о вас, о вашем сыне....

И рад, что с вами Бетти, которой прошу кланяться очень, очень, очень.

#### 476. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 10 февраля 1892 г.

Опять «Отелло» в Ла-Скала?!!!

После убийства его в последний раз я надеялся, что об «Отелло» не будут говорить в Ла-Скала, по крайней мере, в течение десяти лет... Но этот ваш импресарио, превышая свои полномочия, распоряжается вашей собственностью, даже не предупредив вас ни единым словом... Надеюсь, что вы накажете его хотя бы в том, что касается проката. Если бы я был собственником «Отелло», я потребовал бы за прокат оперы 100 000 лир, чтобы оправдать

дерзкую фразу, брошенную против меня одним из ваших сыщиков в вестибюле театра Карло Феличе: «Мы платим маэстро Верди сотни тысяч лир за прокат, пусть он заплатит за билет для своего слуги». И все это потому, что мой слуга позволил себе заглянуть сквозь стекла двери, ведущей в партер. Был настоящий скандал!!!

В Милане у вашего импресарио будет сбор благодаря двум артистам: Морель и де Негри<sup>2</sup>; остальное будет предоставлено воле божьей и пойдет так, как это всегда было в Ла-Скала с самого первого раза.

Вина была тогда моя: хоть я и останавливался на всем том, что мне не нравилось, но дурные традиции все равно остались. Значит, осталось зло, существующее и поныне. Кажется невероятным, что так и не нашли Дездемону, которая сумела бы извлечь все возможности из дуэта третьего акта и из соло в третьем финале, столь драматичном. Сценическое оформление — я не хочу этими словами умалять личные заслуги Феррарио<sup>3</sup> — также не служит драме. Например, сцена второго действия поставлена так, что ничего нельзя было понять: нельзя было понять, где и как происходит диалог между Кассио и Яго; нельзя было понять, стоят ли Отелло и Яго во время серенады отдельно от других или вместе со всеми, — в общем, путаница. И так в большей или меньшей степени во всех актах.

Повторяю: «Отелло» был с самого начала плохо поставлен в Ла-Скала и теперь он будет спектаклем, составленным из дуэтов, арий и т. д. на утешение аввениристам, которые будут продолжать кричать, что музыкальная драма, великая драма, подлинная драма имеется только в Германии и во Франции. По этому случаю давайте веселиться! Аминь.

Здоровье наше не очень улучшается. Мы с Пеппиной решили приехать на несколько недель в Милан, чтобы переменить обстановку и уйти от здешнего окружения, столь для нас печального. Но «Отелло» помешал выполнению нашего намерения. Кто знает, может быть, приедем потом! Кстати, если решено поставить «Отелло», поставьте его как можно скорее, сломайте себе на нем шею и пусть больше не говорят о нем...

## 477. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 4 апреля 1892 г.

Дорогой Джулио.

...Нельзя было просить меня о большей жертве! Эта выставка моей персоны (как бы вы ни старались ее обставить) всегда — сценический эффект, подлинная театральность, которая мне очень, очень противна. Но я клянусь и еще раз клянусь (поскольку существовал только один Россини), что я никогда больше не принесу подобной жертвы ни для кого, ни за что на свете, ни для одной страны<sup>1</sup>.

Приеду в Милан в среду либо в 9.55, либо после двух двадцати. Надо было бы организовать для меня — будь то днем, будь то вечером — по крайней мере, две репетиции. Одну с певцами-солистами и хором, другую с солистами, хором и оркестром. — Я бы хотел, чтобы в оркестре было, по крайней мере, 4 арфы. Возможно ли это? Выберите как можно тщательнее певцов-солистов. Фраза молитвы коротка, но она совершенна. Исполнить ее надо также совершенно. Завтра напишу или протелеграфирую комиссии. Тем временем предупредите ее. Прощайте.

## 478. К ГАНСУ БЮЛОВУ<sup>1</sup>

Генуя, 14 апреля 1892 г.

Глубокоуважаемый маэстро Бюлов!

На вас нет даже тени греха! И неуместно говорить о раскаянии или о прощении! Если ваши прежние убеждения отличались от теперешних, вы поступили прекрасно, выразив их в свое время, и я никогда бы не решился на это жаловаться. Кстати, кто знает... может быть, вы тогда были правы.

Как бы там ни было, это ваше неожиданное письмо, написанное музыкантом столь талантливым и столь значительным в артистическом мире, доставило мне большое удовольствие! И вовсе не в связи с удовлетворением моего личного тщеславия, а потому, что я увидел, как художники, подлинно выдающиеся, судят, не считаясь с предрассудками школ, национальности, времени.

Если художники Севера и Юга имеют тенденции различные, — это хорошо, что они различны! Все должны бы держаться характерных особенностей, присущих каждому народу, как это прекрасно сказал Вагнер. Блаженны вы, являющиеся до сих пор сынами Баха! А мы? Мы тоже, будучи потомками Палестрины, были когда-то представителями школы великой... и национальной! Теперь же она превратилась в подражательную, и ей грозит гибель!

Если бы мы могли вернуться назад!..

Жалею о том, что не смогу присутствовать на музыкальной выставке в Вене, где, не считая счастливой возможности встретиться с большим количеством знаменитых музыкантов, я мог бы с особенным удовольствием пожать руку вам. Надеюсь, что мой преклонный возраст послужит моим оправданием перед господами, столь любезно меня пригласившими, и они извинят меня за мое отсутствие.

Ваш искренний почитатель

*Дж. Верди.*

#### 479. К ДЖУЗЕППЕ ГАТТЕСКИ<sup>1</sup>

Сант-Агата, 1 июня 1892 г.

Многоуважаемый синьор Гаттески!

Я получил для «Фальстафа» все фотографии, которые вы были так любезны прислать мне, и благодарю за них. Не знаю, сможем ли мы использовать их практически, но я во всяком случае всегда смогу извлечь из них большую пользу.

#### 480. К РАФФАЭЛЛО БАРБЬЕРА<sup>1</sup>

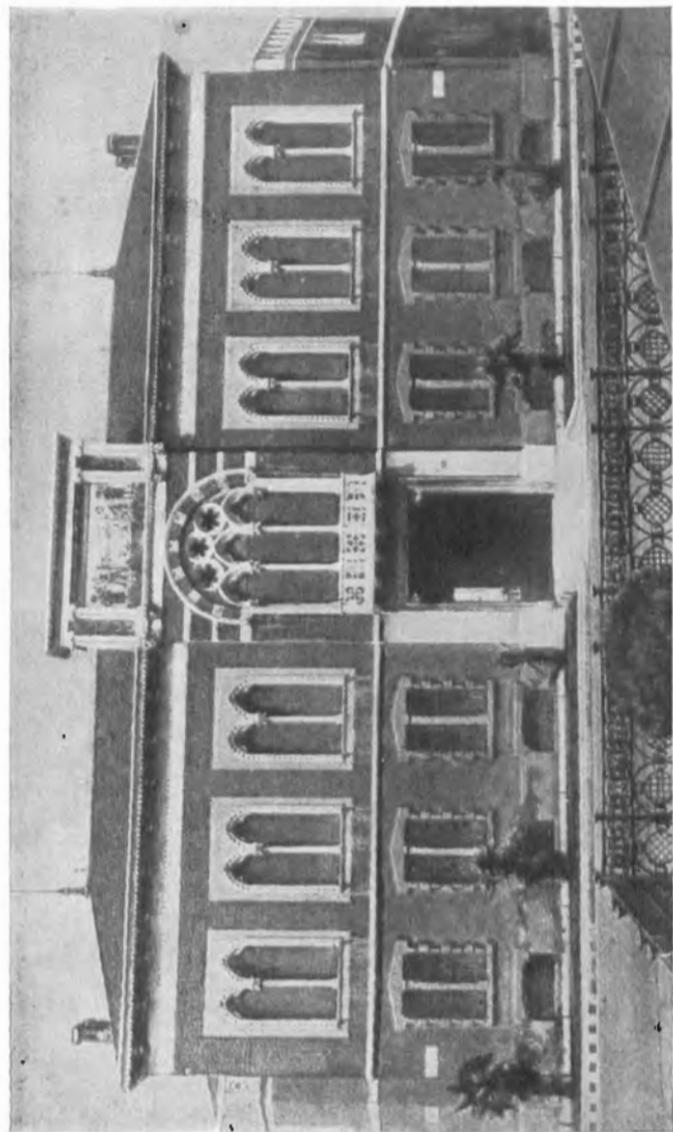
Буссето, 14 июня 1892 г.

Синьор Барбьера.

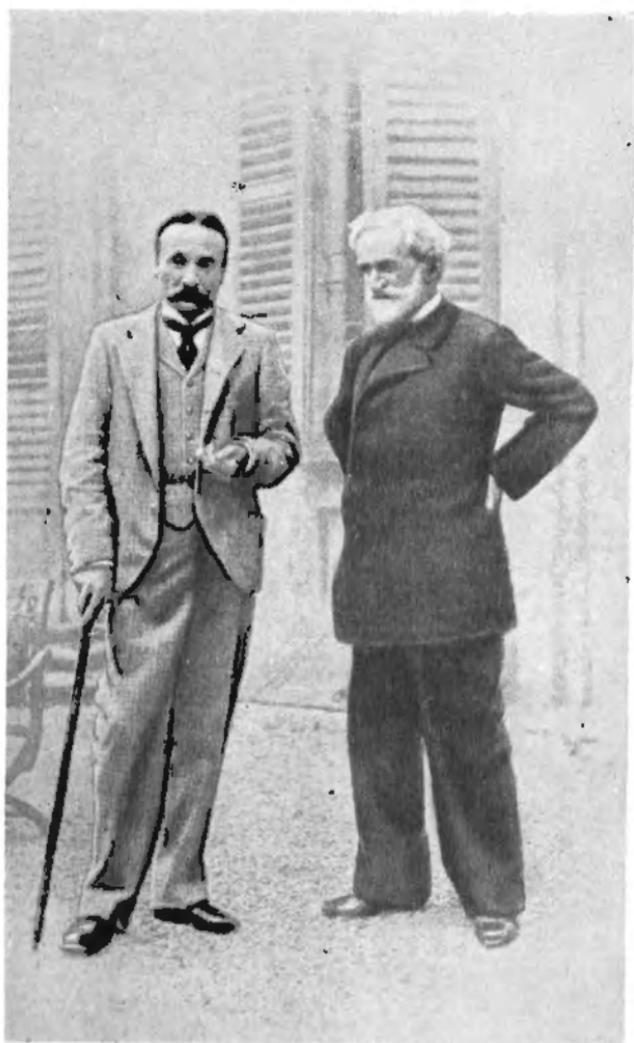
Мало, очень мало могу я сказать вам о бедной графине Кларине Маффеи.

Я был представлен ей в первые месяцы 1842 года.

С того времени наши дружеские взаимоотношения были



Фасад «Дома отдыха для музыкантов»



А. Бойто и Дж. Верди в период работы над «Фальстафом»

до самой смерти графини Маффеи всегда одинаково равными и постоянными.

Письма, которыми мы обменивались за столь долгий промежуток времени с большей или меньшей регулярностью, не имеют никакого значения и не заслуживают упоминания.

Остаюсь с самым искренним уважением преданный вам

*Дж. Верди.*

## 481. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Сант-Агата, сентябрь 1892 г.

Дорогой Джулио.

Не желая терять времени на писание писем и телеграмм, скажу вам, что вы все сбились с пути и потеряли голову. Я один в здравом уме и не могу позволить, чтобы кто-то другой лишал меня того, что принадлежит мне. Меня не могут обязать ставить «Фальстафа» так, как это нравится другим.

1-е — я не желаю преувеличенной оплаты исполнителей.

2-е — не желаю платных репетиций,

3-е — не желаю быть обязанным ставить «Фальстафа» там, где это угодно другим.

Что касается первого пункта, то я не хочу, чтобы, даже несмотря на успех, импресарио терпел убытки, ставя новую оперу, написанную мной.

Что касается второго, то платные репетиции оказались бы прецедентом пагубным... созданным специально для «Фальстафа».

И, наконец, третье: представьте себе, например, что после исполнения в Ла-Скала я счел бы нужным сделать кое-какие изменения; мог ли бы я допустить, чтобы какой-нибудь исполнитель сказал мне: «Но у меня нет времени ждать ваших переделок потому, что я хочу сейчас же исполнить эту оперу в Мадриде, в Лондоне» и т. д., и т. д. Ей-богу, это было бы слишком унижительно! Я сказал вам, что вы все потеряли голову. Разве не видит

Морель, что, если либретто «Фальстафа» хорошо, а музыка терпима, он, исполняя роль неподражаемо, станет — именно в силу этого — исполнителем единственным, без каких бы то ни было оговорок, для него — ненужных, а для других — обидных? Мадам Морель, столь умная, но сейчас немного раздраженная, не согласится со мной<sup>1</sup>; но через какой-нибудь месяц она скажет сама: «Le Maître avait raison»\*.

Поставим все на соответствующие места. Я прошу только предоставить мне возможность оставаться хозяином того, что принадлежит мне, и не хочу никого разорить. И прибавлю: если бы меня поставили перед дилеммой—или соглашайтесь на эти условия, или сжигайте партитуру — я тотчас стал бы готовить огонь и самолично положил бы на костер «Фальстафа» и его брюхо.

Прощайте, прощайте.

Ваш Дж. Верди.

Р. С. Очень меня беспокоят все эти претензии.

## 482. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Сант-Агата, 18 сентября 1892 г.

Дорогой Джулио.

Посылаю вам клавир с некоторыми замечаниями и либретто, которое в напечатанном виде кажется еще лучше.

Вы задаете мне ряд вопросов по поводу появления и ухода актеров. Нет ничего легче и проще этой мизансцены, если художник оформляет сцену так, как я это видел в то время, когда писал музыку.

Не нужно ничего другого, как только большой и настоящий сад с аллеями, насаждениями и частым кустарником, расположенным так, чтобы за ним можно было прятаться, появляться и опять скрываться, когда действие и музыка этого требуют.

Таким образом, мужчины имели бы свое отдельное

---

\* «Маэстро был прав» (фр.).

место и могли бы впоследствии занять также и то место, где были женщины. Таким образом, и женщины могли бы к концу действия занять то место, где находятся мужчины. Не говорите ничего никому (даже Бойто) об этой моей пачкотне, но наблюдайте за тем, совпадают ли намерения Гогенштейна<sup>1</sup>, хотя бы отчасти, с моими.

Тито<sup>2</sup> сказал мне, что Гогенштейн предложил поставить ширму к кулисе, «ибо естественно и логично, чтобы ширма упиралась в стену». — Ничего подобного: здесь дело идет о ширме, так сказать, введенной в действие, и она должна находиться там, где этого требует действие; тем более, что Алиса в определенном месте говорит: ставьте туда, ставьте сюда, еще больше раскройте и т. д., и т. д.

Сцена во время 2-го финала должна быть почти совершенно пустой для того, чтобы ничто не мешало действию, и для того, чтобы были четко видны все три группы действующих лиц: те, что у ширмы, те, что у корзины, и те, что у большого окна. Повторяю: не говорите ничего никому, ибо я не хочу никому навязываться и желаю, чтобы другие нашли лучшее... но, с другой стороны, я не допущу ничего, в чем я не буду убежден полностью и во всех подробностях.

Я собирался отправить это письмо на почту, когда пришло ваше от 17-го числа. Я—и вместе со мной Пеппина — искренно огорчены несчастьями, постигшими ваш дом, и сочувствуем огорчениям вашим и вашей Джудитты<sup>3</sup>. Сказать в этом случае нечего, кроме того, что надо вооружиться терпением и мужеством.

Что касается «Фальстафа», то я не хочу никаких обязательств, но обещаю издателю Рикорди разрешить поставить «Фальстафа» в Ла-Скала во время карнавального сезона 1892/93 года в том случае, если будет подобрана указанная мною труппа, оставляя за собой право заменить того или иного актера, которого найду неудовлетворительным на репетициях. Премьера «Фальстафа» сможет состояться в самых первых числах февраля, если театр будет в полном моем распоряжении для репетиций, начиная со второго января 1893 года.

Что же касается самих репетиций, то они будут проводиться так, как это делалось и раньше. Единственное, че-

го я никогда не мог добиться в Ла-Скала, так это генеральной, проведенной так, как следовало бы ее проводить в данном театре. На этот раз я буду непреклонным. Жаловаться я не буду, но, в случае если не будет выполнено все, что обусловлено, я уйду из театра, а вы должны будете изъять из театра партитуру.

Оставим Пароли<sup>4</sup> на своем месте. Партия Бардольфа<sup>5</sup> может быть более значительна, чем партия Кайюса<sup>6</sup>.

Что касается флейты, — то дело идет о пустяке: о *ребемоле с ми-бемолем*! Загляните в партитуру в сцене «Чести».

Бас-кларнет in A был уже и в «Отелло». Он необходим в «Фальстафе», особенно в третьем акте, когда женщины поют вроде литании

«Domine fallo casto»\*,

и нужен также охотничий рог, настоящий охотничий рог, старинный, без вентиляей, в низком строе As. Инструмент должен быть довольно большим по размеру, но тем легче будет на нем играть. На сегодня хватит.

Окончательно ли приглашена Паскуа<sup>7</sup>?

А как обстоит дело с Чезари<sup>8</sup>?.. Насколько мне известно, его не будет в этом году в Ла-Скала. Постарайтесь сообщить мне что-либо по этому поводу.

Прощайте, прощайте.

Ваш Дж. Верди.

## 483. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Сант-Агата [Сентябрь] 1892 г.

Дорогой Джулио.

...Разные люди говорили мне, что Мазини не имел бы ничего против того, чтобы петь в «Фальстафе». Чего же лучше!.. Но прежде всего следовало бы разузнать, точно ли это, действительно ли точно, и, в случае если это действительно так, следует сказать ему прямо и честно, что партия эта не имеет того значения, какого он, может быть,

\* «Боже, очисти грешника» (ит.).

ожидает, того значения, которое имеют партии Фальстафа, Форда, Алисы и т. д. Это — партия грациозная, комическая, блестящая, с некоторыми напевными эпизодами, — таков, например, сонет, поющийя в полночь в Виндзорском лесу. Если в этом месте музыка удалась, он, Мазини, мог бы произвести огромное впечатление. В общем, вся роль имеет характер изящно-блестящий и проходит во многих сценах, не будучи при этом утомительной. Это — партия (за исключением сонета), состоящая из музыки, слов, игры и т. д. Итак, разыщите Мазини и объясните ему хорошенько все, а после этого сообщите обо всем мне...

#### 484. К ВИКТОРУ МОРЕЛЮ

Генуя, 31 октября 1892 г.

Дорогой Морель,

либретто «Фальстафа» уже у вас. Как только музыка будет напечатана, вы получите клавир. Изучайте, вдумывайтесь, сколько хотите, в стихи и слова либретто, но не слишком занимайтесь музыкой. Вам, наверно, покажется странным то, что я говорю сейчас; но если музыка по-настоящему характерна, если образ действующего лица хорошо схвачен, если выражение слова в пении точно, музыка получается естественно, рождаясь, так сказать, сама собой.

Может быть, вы столкнетесь с некоторыми техническими трудностями, но трудностей в интерпретации для вас быть не должно. Может быть, надо будет найти кое-какие нюансы, колорит и т. д., но все это трудно уловить по фортепьянному переложению; это мы поищем с вами вместе...

#### 485. К ДЖУЗЕППИНЕ ПАСКУА

Генуя, 5 ноября 1892 г.

Милейшая синьора Паскуа.

Посылаю вам, как обещал, первые корректурные листы «Фальстафа», которые прошу вернуть мне, как только вы их прочтете.

Во второй половине второго действия имеется ваше соло, представляющее кое-какие трудности, сгладить которые надо прежде, чем музыка будет напечатана. Следует исполнять это соло *prestissimo*, вполголоса, на одном дыхании, артикулируя ясно и четко. Посылаю вам эти несколько тактов и напишите мне, что вы о них думаете.

In - fin per far - la  
 splo - ci - a, vi cre' - de en -  
 .tram . . be in - na - mo - ra - te  
 cot . . te Del - le bel - lez - ze  
 Su e. E - lo ve - dre - te

Кланяюсь вашему мужу.

Остаюсь с полным уважением

*Дж. Верди.*

\* Чтоб довершить все дело,  
 Сказать взяла я смелость,  
 Что к жирной той особе  
 Пылаете вы обе. Теперь он будет... (ит.).

## 486. К ВИКТОРУ МОРЕЛЮ

Генуя, 8 ноября 1892 г.

Дорогой Морель,

я всегда восхищаюсь углубленной работой вообще и особенно восхищаюсь той работой, которую вы проводите и будете проводить над образом Фальстафа. Но будьте осторожны! Преобладание в искусстве элемента размышления — признак упадка. То есть это значит, что, когда искусство превращается в науку, получается нечто нелепое, не являющееся уже ни наукой, ни искусством. Стараться — хорошо! Перестараться — плохо! Вы сами во Франции говорите: «Не ищите полдень в четырнадцать часов». Это очень правильно!

При вашем большом таланте актера-певца, при вашем необыкновенном умении произносить слово образ Фальстафа после того, как вы выучите роль, окажется уже созданным, и вам не придется ломать над ним голову...

1 8 9 3

487. К КАМИЛЛУ БЕЛЛЕГУ<sup>1</sup>

Милан, 9 февраля 1893 г.

Мой дорогой мосье Беллег.

Я получил ваше письмо, доставившее мне большое удовольствие, но в то же самое время я очень жалею о том, что вас не будет здесь сегодня. Впрочем, вы, может быть, от этого только выиграете.

Итак, сегодня вечером «Фальстаф»!<sup>2</sup>

Не знаю, сумел ли я найти выражение веселья, выражение точное и, главное, искреннее... Увы! Теперь в области музыки пишут вещи прекрасные, и кое в чем (когда не перехватывают через край) чувствуется настоящий прогресс... Но в большинстве случаев теперь пишут неискренне и стараются подражать соседу!..

Но не будемте говорить о политике.

Завтра или послезавтра вы получите клавир и либретто.

488. К ДЖУЗЕППЕ ДЕ АМИЧISУ<sup>1</sup>

Милан, 23 февраля 1893 г.

Дорогой де Амичис.

Я останусь здесь еще несколько дней, дабы урегулировать ряд дел, касающихся «Фальстафа», дел, касающихся печатания, перевода, предполагаемого турне и т. д. Я про-

чел в газетах о демонстрации, угрожающей мне при моем возвращении в Геную.

О, будьте так любезны сходить к барону подесте, которому вы засвидетельствуете мое почтение, и просите его, умоляйте, заклинайте его, чтобы он избавил меня от предполагающейся демонстрации!

Я до того устал, до того измучен, что еле двигаюсь...  
Прошу вас, прошу вас, прошу вас! Ответьте мне!

Я сообщу вам о дне моего приезда. Тем временем ответьте мне как можно скорее.

Пеппина кланяется, а я дружески жму вам руку.

Преданный

*Дж. Верди.*

#### 489. К ДЖУЗЕППЕ ДЕ АМИЧИСУ

Милан, суббота вечером, 26 февраля 1893 г.

Дорогой де Амичис,

надеюсь привести здесь все в полный порядок и быть в четверг вечером на Главном вокзале. Вы больше не писали мне об угрожающей мне в момент моего приезда демонстрации.

Ради бога, сделайте все возможное, чтобы избавить меня от этого! Пойдите вторично к барону синдикку, падите перед ним на колени и т. д.

В прошлый раз, после «Отелло», Боссоло<sup>1</sup> распорядился расклеить по городу афишки, извещающие публику о моем приезде, и, сделав так, он поступил очень плохо. Надеюсь, что сейчас не произойдет ничего подобного, и я смогу спокойно добраться до своего дома... Если же дело обернется иначе, я отправлюсь ночевать в море. Понятно? Собираюсь быть в Генуе в четверт вечером; вы сможете написать мне в среду, и я получу письмо на следующее утро.

Поклоны от Пеппины и до скорого свидания.

Преданный *Дж. Верди.*

## 490. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Генуя, 18 марта 1893 г.

Какое удовольствие я испытал бы, если бы увидел вас на премьере «Фальстафа»! Мне казалось бы, что я вернулся к временам «Анды»! О, прошло много, много лет! Для вас, еще молодой, это ничего не значит, но для меня!! Конечно, я понимаю, что вы должны были отсутствовать, чтобы не отлучаться от мужа. Как я огорчен его нездоровьем! Передайте ему тысячу приветствий от меня и скажите ему, что надо набраться мужества и надеяться на наступающее хорошее время года, которое, несомненно, принесет ему улучшение!..

Вы поймете сами, что сегодня несколько утомительный день, и, как всегда добрая, извините меня за то, что пишу кратко. До следующего раза.

## 491. К ЭДОАРДО МАСКЕРОНИ

Генуя, 23 апреля 1893 г.

Дорогой Маскерони.

Ах! Ах! Ах! Ах! Ах! Вот и я запел, как кумушки, читая ваше письмо! Бедный Фарфарелло!..<sup>1</sup> Кроме стольких неприятностей и забот, еще и опасность потерять сто лир!<sup>2</sup>

Ах! Ах! Ах! Ах!

Я тотчас протелеграфировал Джулио<sup>3</sup>, который тотчас протелеграфировал Нути<sup>4</sup>, который, очевидно, уже погасил долг. Да будет так!

Что же вы не пишете мне о событиях в Арджентине<sup>5</sup>, ни о событиях в партере, а о событиях на сценической площадке!?

Расскажите об этом в другой раз. Это поистине погубленный вечер! Бедный Пионтелли<sup>6</sup> будет плакать кровавыми слезами!

Всего только 30 тысяч лир сбора!!!

А мы?.. А искусство?.. Но что значим мы, что значит искусство! Мы? Бедные статисты, обязанные бить в большой барабан до тех пор, пока нам не скажут: потише там...

Все в нашей жизни насмешка...<sup>7</sup>

Ах, ах, ах, ах!

Джулио пришлет мне фотографические карточки и, представьте себе, я тотчас отправлю одну Дзанарделли<sup>8</sup>; и даже я пошлю ее вам, если вы еще будете в Риме.

Передайте поклоны на сценической площадке всем, кто будет обо мне спрашивать. Возможно, что вам не придется передавать поклонов никому!

Вас я не поздравляю (я уже вас поздравил); и не благодарю, так как надеюсь причинять вам неприятности и в дальнейшем!

## 492. К ЭДОАРДО МАСКЕРОНИ

Генуя, 3 мая 1893 г.

Дорогой Маскерони,

благодарю вас и Пионтелли... Пионтелли и вас... и вас и Пионтелли... (должен ли я продолжать?) за присланную мне телеграмму<sup>1</sup>.

Итак, все молодцы!

А Паскуа выздоровела? А что делает «божественный»<sup>2</sup> и что собирается делать? Я не верю, что Паскуа и Морель сговорились. С какой целью? Терять спектакли... нет, нет... лиры нравятся им обоим.

Сообщите мне, однако, о том, как пойдет дело дальше. Не могу больше беседовать с вами, так как привожу в порядок свои бумаги: складываю чемоданы, чтобы ехать в С.-Агата послезавтра.

Наконец-то!

## 493. К ЭДОАРДО МАСКЕРОНИ

Сант-Агата, 7 мая 1893 г.

Дорогой Маскерони,

я в С.-Агата и дышу полной грудью.

Впрочем, что я говорю! Сколько дела предстоит мне и здесь прежде, чем я приведу все в порядок! Это судьба. Есть люди предопределенные: кому на роду написано

быть всю жизнь пьяницей, кому — рогатым, кому — разбогатеть, кому — впасть в отчаяние. Моя судьба — непрерывно работать! Работать, высунув язык, как бешеная собака, до тех пор, пока меня не пристукнет палкой последний удар. А что, если бы вам было на роду написано откладывать каждый месяц по пяти тысяч лир? Пришлось бы вам каждое первое число спешить в Рим под благословение «бедного папы».

Я знаю очень мало о Венеции<sup>1</sup>. Я получил только две газеты, присланные мне, думаю, Мэг и Куикли<sup>2</sup>, и ряд телеграмм. Если вы считаете нужным прибавить инструменты в квартете, потому что их плохо слышно, сделайте это: только уберите у гобоя



Низкое *си* звучит у гобоев слишком нелепо.

Счастливого путешествия в Вену: не верю в другое счастливое путешествие — в Берлин. С точки зрения художественной, это была ошибка. Я мог запретить эту поездку, но, зная, как Джулио связал себя, я не захотел ставить его в тяжелое положение, хотя он и виноват в том, что поступил слишком самовольно и не считаясь с интересами искусства.

Как поживают кумушки? Нет ревности между старыми и новыми? Что за комедии постоянно рождаются в театре, да и вне его тоже! «Все в нашей жизни насмешка!»

И на этом я кланяюсь вам и иду работать... только не над музыкой!

Нет, нет, нет, нет!! Прощайте.

#### 494. К ЭДОАРДО МАСКЕРОНИ

Буссето—Сант-Агата, 8 июня 1893 г.

Дорогой Маскерони,

заявляю, что я не получил ваших писем из Вены. Последнее ваше письмо было датировано 12 мая из Триеста!<sup>1</sup> После него до меня не доходило почти никаких сведений

о «Фальстафе»; и я на это не жалуясь. Зная свои собственные неприятности,—могу судить о ваших. Кроме стольких забот, еще и сплетни, капризы и даже, как вы говорите, подлости!.. Это плохо, это очень плохо; но не делайте себе иллюзий. И в будущем тоже вы не избегнете подобной среды. Таков театр и таким он будет!

Когда сезон проходит нормально, он заканчивается быстро: одни уходят направо, другие налево — и до свидания; но в таком турне артисты слишком долго находятся вместе, слишком хорошо узнают друг друга. Каждый считает себя незаменимым, каждый считает, что он один имеет право на аплодисменты. Страсти разгораются, разгораются, разгораются, и, в конце концов, каждый воображает невесть что и воображает себя невесть чем! Делать нечего. Лекарства против этого нет. Разве только в моменты величайшего возбуждения попробовать пустить им на голову ледяной душ, да такой душ, который затопил бы сцену, уборные и все остальное!..

#### 495. К ЭДОАРДО МАСКЕРОНИ

Сант-Агата, 15 июня 1893 г.

Дорогой Маскерони,

получил ваше письмо от 13-го и радуюсь вместе с вами овам, имевшим место в Вене и в Берлине. Это успех солидный, подтвержденный фактами, то есть сделанными вам блестящими предложениями из Берлина и Гамбурга. И это очень хорошо!

Вы просите у меня совета? Какого совета? Кто мог бы дать его! Можно совершить большую ошибку, сказав: поезжайте. И такую же ошибку можно совершить, сказав: оставайтесь.

Положение наших театров, конечно, ужасающее. На них никак нельзя рассчитывать! Даже столица не имеет театра! Ла-Скала — единственный театр, в котором еще осталось немного жизни, но никто не сможет поручиться за то, что и этот театр не будет закрыт в ближайшем будущем. Все предложенные за последнее время проекты почти неосуществимы. Заранее выработанный репертуар у

нас с нашей публикой невозможен. Оставьте, например, на два года подряд труппу этого года с лучшими операми их репертуара, с такими исполнителями, как Морель в «Риголетто», в «Гамлете» и т. д. — и увидите, что получится! Необходимо считаться с особенностями характера народа в каждой стране, и у нас приходится терпеть подчас неприличный шум и глупейшие суждения. Это плохо, но это так! Само собой разумеется, что положение театров у нас ужасающее и положение театров германских во многих отношениях значительно лучше, особенно в том, что касается определенности оплаты и пенсии, на которую имеешь право после десяти лет службы. Наряду с этим, однако, имеется репертуар, из-за которого и для которого необходимо изучить язык; имеется враждебность, которая, если и скрыта сейчас, то, несомненно, проявится впоследствии; и тогда — война всех композиторов и некомпозиторов против итальянца.

Все это неизбежно! Хватит ли у вас мужества противопоставить такому количеству зла броню спокойного презрения? Это единственная броня, крепкая и верная, но надеть ее трудно!

Кроме того, имеется нечто большее... Вы сами сказали об этом: воспитание сыновей. Это осложнение, трудно преодолимое. Или оставить на девять месяцев здесь, в Италии дорого стоящую семью и уехать одному; или везти с собой семью, идя на то, что сыновья получат воспитание, которое не будет ни итальянским, ни немецким.

Вы скажете мне, что они будут воспитываться так, как того пожелаете вы. Нет, не делайте себе иллюзий. Ваши сыновья будут дышать тамошним воздухом, и тамошний воздух будет влиять на их тело и на их душу...

И после такой картины вы бы хотели моего совета!! Да избави меня боже от этого!

## 496. К ЭДОАРДО МАСКЕРОНИ

Сант-Агата, 10 августа 1893 г.

Дорогой Маскерони,

мы рождены для страданий! А вы думаете, что можно быть композитором или дирижером оркестра и не съедать

каждый день по кускам собственную душу, кусок на завтрак и кусок на обед!!!!

Все то, что вы мне говорите, я мог вообразить. Я слишком хорошо знаю театры, большие и малые, чтобы не понять тех трудностей, с которыми вы столкнулись, и вы счастливец, если вам удалось их преодолеть, хотя бы частично.

Конечно, конечно, Пини-Корси<sup>1</sup> кончит тем, что заставит воздвигнуть себе золотую статую! Он больше кого бы то ни было будет благодарен за услугу, которую вы ему оказали!!!! Подлинную дружескую услугу<sup>2</sup>!

Об исполнителе главной роли не говорю ничего; о нем расскажете мне вы!<sup>3</sup> Вы напишите мне о нем после премьеры чистейшую правду! Поблагодарите артистов за добрую память и кланяйтесь трем кумушкам. Я говорю трем, потому что не знаю новой, четвертой; в Монтекатини я видел прежнюю<sup>4</sup> в отчаянии оттого, что она не смогла принять участие в турне.

Бедный Каталани<sup>5</sup>!

Хороший человек! И превосходный музыкант! Жаль, жаль! Поздравьте Джулио с теми немногими, но прекрасными словами, сказанными им в память бедняги. Какой позор! И какой упрек по отношению к остальным!!

Засвидетельствуйте мое почтение глубокоуважаемому Дзанарделли и скажите ему, что я с благодарностью вспоминаю о той милости, которой ему удалось добиться для бедного юноши; вместо того, чтобы быть профессионалом — участником вашего оркестра, этот юноша маршировал бы сейчас с австрийским ружьем на плече<sup>6</sup>.

А как вы? Вы должны знать, что мы в С.-Агата, и вы всегда будете желанным гостем — в любом случае, в любое время, в любой час.

## 497. К ЭДОАРДО МАСКЕРОНИ

Буссето—Сант-Агата, 16 августа 1893 г.

Дорогой Маскерони,

вот и это сделано», — сказал тот, который убил своего отца!! Мы не убили никого; разве только немного разо-

драли уши почтеннейшей публике; но поскольку она на это не жалуется — это не плохо!.. Впрочем, вы сообщите мне об этом после пятого или шестого представления; это будет ясно по сбору.

Во всяком случае, передайте все мои поздравления, мои... что я должен еще сказать? В конце концов, кричу всем—женщинам и мужчинам: молодцы, молодцы в высшей степени! А вам — десять очков! Аминь!

Поклон от Пеппины. Жму вашу руку.

*Дж. Верди.*

Р. S. Ах, забыл сказать вам, что я в высшей степени обрадован своим заблуждением относительно исполнителя главной роли! То есть я в высшей степени обрадован достигнутым им успехом. Знаю, однако, что он был загримирован ужасающе! Ах, эти итальянские артисты!!<sup>1</sup> В своей глупой спеси они не снисходят до такой «мелочи» и предпочитают быть плохими, чем поступить по примеру других. А у этого был такой великолепный образец, и в том, что касается грима, — непревзойденный!<sup>2</sup>

#### 498. К БЕНУЧЧИ

Сант-Агата, 1 сентября 1893 г.

Признаю, увы! что около шестидесяти лет тому назад положил на музыку данный «Tantum ergo»<sup>1</sup>!!!

Советую обладателю этого несчастного сочинения бросить его в огонь. Эти ноты не имеют ни малейшей музыкальной ценности и ни тени духовного колорита.

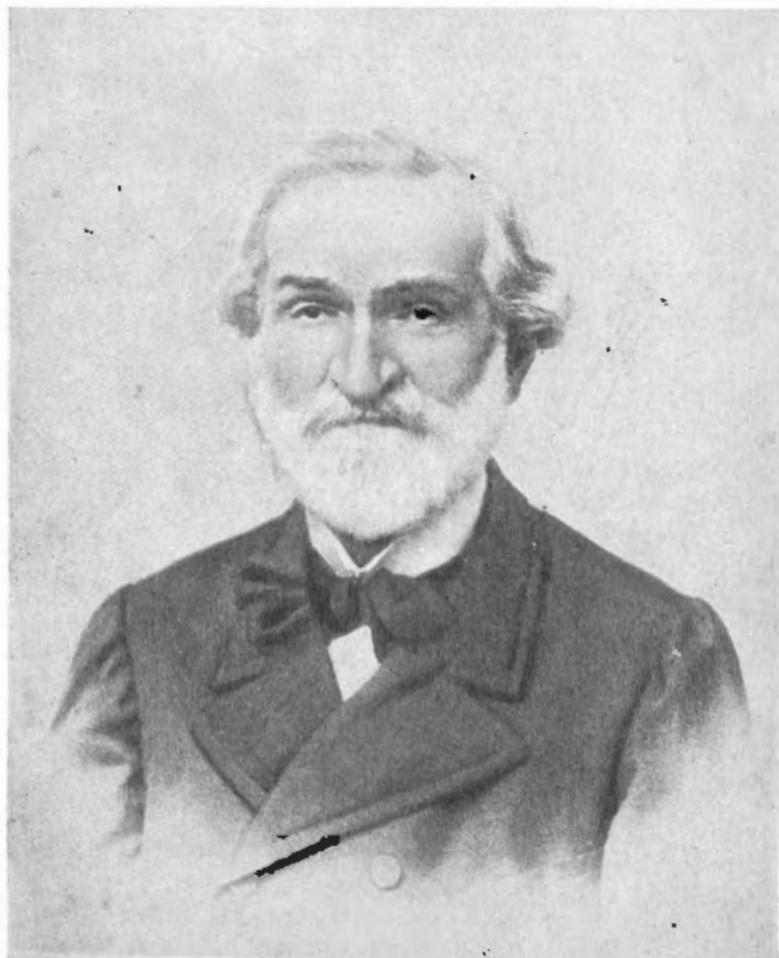
*Дж. Верди.*

#### 499. К ДЖУЗЕППИНЕ НЕГРОНИ-ПРАТИ

Сант-Агата, 10 сентября 1893 г.

Дорогая синьора Пеппина.

... В шараде хороши и правильны первые два стиха; эпитет в третьем ошибочен<sup>1</sup>.



Дж. Верди в 1900 г.  
(последняя фотография)



Рука Дж. Верди (мрамор). Работа скульптора Джiovанни Дюпре

Наше самочувствие таково, каким оно должно быть в нашем юном возрасте. Я еще не совсем пришел в себя после Рима. Я был там всего восемь дней, но какие дни! Я хожу теперь не так быстро, как раньше, и сразу устаю.

Все еще работаю над «Фальстафом». Бойто здесь, и мы вносим последние штрихи во французский перевод. Это работа бесполезная, так как теперь мы, безусловно, не будем поставлены в Париже<sup>2</sup>, но в конце концов этот перевод был начат, и надо было его закончить.

## 500. К СИНЬОРЕ ДЗИЛЛИ<sup>1</sup>

Генуя, 15 декабря 1893 г.

Дорогая синьора Дзилли,

это правда, это правда!

Вот уже целый год прошел с того времени, как мы работали над «Фальстафом», сначала у меня в доме, а затем в фойе театра Ла-Скала. Время чудесное, полное энтузиазма, когда мы дышали только Искусством! И я вспоминаю минуты радостного волнения и также... помните ли вы третий вечер «Фальстафа»? Я распрощался со всеми вами; и вы все были немного взволнованы, особенно вы и Паскуа... Вы представляете себе, что значил для меня мой поклон, говоривший тогда: «Мы больше не встретимся как артисты!!!!» Мы встретились, правда, после того и в Милане, и в Генуе, и в Риме; но я всегда вспоминал тот третий вечер, когда для меня стало ясно:

Все кончено.

Вы — счастливица, ибо у вас впереди еще много лет артистической деятельности; и я желаю, чтобы карьера ваша была всегда блестящей, как вы того заслуживаете...

## 501. К МАЭСТРО ГАЛЛИНЬЯНИ

Генуя, 27 декабря 1893 г.

Дорогой Галлиньяни,

в самом деле? Нет, нет, вы шутите! <sup>1</sup> Вы хорошо знаете, что я не умею, не могу и не должен больше ничего писать под страхом быть интернированным в больницу для умалишенных!! Могу только выслать и вышлю свой взнос; остальное сделаете вы сами.

Одобряю в высшей степени намерение почтить память Палестрины, предвечного отца итальянской музыки.

Вижу среди участников комитета графа Лураби <sup>2</sup>. Говорят, что он страстный поклонник Баха... Исключительно Баха! Вижу, что его оклеветали! Своим участием в комитете чествования памяти Палестрины он доказывает, что является подлинным музыкантом с широкими взглядами, без предрассудков и без предубеждений. Можно восхищаться Бахом и почитать Палестрину, ибо они оба являются подлинными и единственными отцами музыки нашей эпохи, начиная с XVI века и до сего времени. Все происходит от них.

А теперь — здоровья, мужества, удачи!

*Дж. Верди.*

1895

502. К ДИРЕКТОРУ «НЕМЕЦКОГО  
ИЗДАТЕЛЬСТВА» В ШТУТТГАРТЕ

Сант-Агата, 21 июня 1895 г.

Никогда, никогда я не буду писать мемуаров! <sup>1</sup>

Достаточно того, что музыкальный мир столько времени терпел мою музыку!.. Никогда я не приговорю его к тому, чтобы читать мою прозу.

С благодарностью за любезные слова вашего письма и за сделанное мне предложение прошу принять выражение моего искреннего уважения.

*Дж. Верди.*

503. К ПРОФЕССОРУ ПЬЕТРО ГРОККО <sup>1</sup>

Буссето—Сант-Агата, 1 сентября 1895 г.

Глубокоуважаемый профессор Грокко, вам, может быть, не известно, что вблизи деревни, где я живу, в коммуне Вилланова построена несколько лет тому назад больница — правда, маленькая, но вполне достаточная для того, чтобы приютить неимущих больных данной коммуны.

Обслуживание бедняков в той больнице входит в обязанности городского врача.

Так как место городского врача в данный момент вакантно, среди претендующих на него оказался доктор Энри-

ко Чезарони, представивший почетный документ, подписанный Грокко! Подумать только!..

Поскольку имеется такой документ, разговаривать, казалось бы, не о чем; но наш синдик по чрезмерному, может быть, но несомненно похвальному усердию, хотел бы встретиться с вами, чтобы объяснить вам до известной степени условия нашей местности и спросить, среди прочего, сможет ли этот Чезарони, столь молодой и привыкший к большим городам, подчиниться условиям коммуны, состоящей из четырех деревень, жители которых в большинстве бедны, естественно, грубы и до такой степени необразованны, что с трудом поймут прекрасную речь тосканского врача.

Позвольте мне поэтому представить вам нашего синдика, которому вы, глубокоуважаемый и дражащий профессор Грокко, выслушав его, сможете ответить одним словом: «Принимайте» или «Ищите другого».

Теперь мне остается только принести извинения за столько беспокойства, передать поклон от моей жены и засвидетельствовать вам мое глубокое уважение.

Преданный Дж. Верди.

#### 504. К КАТЕРИНЕ ПИГОРИНИ-БЕРИ<sup>1</sup>

Буссето—Сант-Агата, 12 октября 1895 г.

Милейшая синьора Пигорини,

если бы я умел писать так хорошо, как вы, и даже немного хуже... (я не делаю вам комплиментов, ибо письмо, написанное вами Пеппине,—поистине маленький шедевр). Итак, если бы я умел хорошо писать, я наговорил бы вам невесть сколько прекрасных вещей и, оставив в стороне Сан-Доннино, я поговорил бы с вами о других святых, о дьяволах, которых я встречал во множестве, о науке, об искусстве и, наконец, о политике, которую ненавижу с каждым днем все больше и больше! Но, увы! Родившись бедным в бедной деревне, я не имел средств получить настоящее образование: мне поставили под руки жалкий спинет, и через

некоторое время после этого я стал писать ноты; ноту за нотой — и ничего другого, кроме нот!! Вот и всё. Самое горькое в том, что теперь, в 82 года, я очень сильно сомневаюсь в ценности этого множества нот! И я испытываю угрызения совести и отчаяние!..

К счастью, в 82 года остается мало времени для того, чтобы предаваться отчаянию.

Благодарю вас, многоуважаемая синьора Пигорини, за ваши пожелания и остаюсь вашим искренним почитателем

*Дж. Верди.*

## 505. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Генуя, 24 декабря 1895 г.

Я всегда с самым большим удовольствием получаю ваши письма, дорогая Мария, письма, вызывающие в моей памяти большую артистку, милую даму и превосходное сердце. Артистические радости прошли (увы! проходит все), но воспоминания об этом столь дорогом прошлом остаются навсегда, украшают жизнь и помогают переносить напасти, приходящие с возрастом. Об этом вам еще не приходится думать, и пока будьте счастливы, окруженная любовью столь дорогих вам близких!

506. К ДЖИОВАННИ ТЕБАЛЬДИНИ<sup>1</sup>

Генуя, февраль 1896 г.

Вы много говорите в одной из ваших книг о П. Валотти<sup>2</sup>, почитателем которого я являюсь... и к которому я чувствую даже благодарность после учебной работы, проведенной в молодости над его темами. И вдруг читаю, что вы цитируете «Te Deum» \* П. Валотти. Это было полной неожиданностью для меня, ищущего вот уже сколько времени музыку этого гимна и не нашедшего ее ни у кого, кроме нескольких современников Палестрины. Другими «Te Deum», написанными к случаю в конце прошлого века и в начале теперешнего, я не интересуюсь. Но мне бы очень хотелось ознакомиться с «Te Deum» Валотти... независимо от его ценности.

Я знаю несколько старых «Te Deum», слышал немногие современные, и для меня никогда не было убедительным толкование (исключая чисто музыкальную ценность), данное этому гимну в музыке. «Te Deum» исполняется обычно в большие праздники, торжественные и шумные, или во время коронации и т. п. Начало гимна этому соответствует, ибо небо и земля ликуют: «Sanctus, Sanctus Deus Sabaoth» \*\*: но к середине колорит и выражение меняются. «Tu ad liberandum» \*\*\*: Христос рождается от девы и от-

\* «Тебя, бога, хвалим» (лат.).

\*\* «Свят, свят, господь Савзоф» (лат.).

\*\*\* «Пришедший спасти» (лат.).

крывает человечеству *Regnum coelorum*\*. Человечество верит в *Judex venturus*\*\*; взывает: «*Salvum fac*»\*\*\* и кончает молением, взволнованным, печальным, доходящим до ужаса.

Во всем этом нет ничего общего с победами, с коронациями, и потому я хочу знать, сумел ли Валотти, живший в такое время, когда можно было располагать оркестром и владеть гармонией довольно богатыми,—найти выражение и колорит этому гимну и были ли у него намерения иные, чем у его предшественников.

## 507. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Генуя, 21 марта 1896 г.

Хотел написать вам тотчас, едва получив ваше драгоценнейшее письмо... затем хотел сделать это позавчера... затем вчера!.. Невозможно!

Я очень рад тому, что нашлась, наконец, минута покоя, чтобы сказать вам, как велико было мое удовольствие получить известия от вас; особенно же я доволен тем, что известия эти радостны... У вас сын, которым вы довольны, у вас муж, состояние здоровья которого много лучше, чем раньше... с вами ваша сестра... вы окружены роскошью и всякими благами. Чего вы можете желать еще?

Но вы заслужили эти блага, и я радуюсь этому от всего сердца.

Не так обстоит дело с нами, ибо старость для нас очень тяжела...

Пеппина почти совсем не выходит и двигается с трудом из-за большой слабости в ногах. Мое состояние немного лучше, но я чувствую, что силы мои убывают... это естественно... Так должно быть!

---

\* Царство небесное (лат.).

\*\* Судья грядущий (лат.).

\*\*\* «Спаси, господи» (лат.).

А теперь—я благодарю вас за ваши пожелания и за пожелания графа; не забудьте передать тысячи и тысячи приветствий вашей сестре.

Я вместе с Пеппиной кланяюсь всем, а вам целую обе руки.

Всегда преданный *Дж. Верди.*

## 508. К КАМИЛЛУ БЕЛЛЭГУ

Генуя, 17 апреля 1896 г.

Дорогой Беллэг,

я очень благодарен вам, дражайший Беллэг, за вашу книгу «Портреты музыкантов», которую вы были так любезны прислать мне.

Мне были известны портреты Палестрины, Марчелло и Перголезе.

Из последних, присланных вами, мне нравятся больше всего портреты Россини и Вагнера... за исключением, однако, «Полишинеля». Россини был колким, язвительным, иногда злым, но полишинелем — никогда. Вы приводите это слово, как сказанное кем-то другим... в таком случае не прав этот другой.

Великий человек будущего... говорите вы. О, он явится непременно, но еще не пришло время. В направлении и тенденциях современности остается изжить очень многое, прежде чем наступит пресыщение этой музыкой, столь грубой и вздутой, музыкой, которая лопается и ничего не рождает.

Сердечное рукопожатие от преданного

*Дж. Верди.*

## 509. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Сант-Агата, 8 мая 1896 г.

Дорогой Джулио,

когда я в Милане делал вклад в 150 тысяч лир в Народный банк, то вы, говоря о постройке убежища и о его бу-

душем, сказали мне: «Подумайте, маэстро!» Вот я и подумал—и понял, что могли бы возникнуть неожиданности, способные создать препятствия к продолжению работ по постройке дома. Чтобы избежать этого, я считаю, что было бы лучше вложить в банк полностью ту сумму, которая необходима для этой постройки.

Раз бумаги сейчас стоят твердо, я мог бы продать Южных акций с тем, чтобы образовалась сумма в 400 тысяч лир. Скажите мне поэтому, смог ли бы я сразу продать в Милане 400 Южных акций, например, и сделать в Народный банк новый вклад, дополняющий сумму, необходимую для возведения упомянутой постройки.

Жду ответа как можно скорее и кланяюсь вам; тороплюсь.

Преданный Дж. Верди.

#### 510. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Сант-Агата, 10 мая 1896 г

Дорогой Джулио,

в ответ на ваше уважаемое от 9-го текущего месяца подтверждаю распоряжение о продаже четырехсот Южных акций согласно договоренности с синьором Джузеппе Пиза.

Дж. Верди.

1897

511. К КАМИЛЛУ БЕЛЛЭГУ

Сант-Агата, 28 ноября 1897 г.

Мой дорогой Беллэг,

бедный маэстро<sup>1</sup>!.. Да, бедный, очень бедный!! После полувековой совместной жизни я один, один, один; без семьи, в ужасающем одиночестве... и мне 85 лет<sup>2</sup>!!

Благодарю, дорогая мадам Габриель<sup>3</sup>, благодарю, мой дорогой Беллэг, за ваши добрые слова. Жалейте меня... Прощайте...

512. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Сант-Агата, 23 декабря 1897 г.

Пишу с трудом, и вы простите меня за то, что слов так немного. Тем не менее это слова старого друга, который вас любит, уважает и будет вас любить, пока будет жив! Надеюсь, что, несмотря на мой лаконизм, вы будете по-прежнему сообщать мне о себе, что всегда доставит мне радость.

Поблагодарите герцога и вашего сына, передайте им мои пожелания, а вам я желаю всех возможных благ!

1 8 9 8

513. К ПОЛЮ ТАФФАРЕЛЛО<sup>1</sup>

Милан, 24 января 1898 г.

Мой дорогой господин Таффанель, я получил ваше письмо от 21-го и считаю, что числа 7 и 8 апреля намечены очень удачно<sup>2</sup>. У господина Рикорди спешно печатается партитура, а также партии — оркестровые и хоровые. Скажите мне, когда следовало бы их выслать в Париж. Я сегодня очень тороплюсь, но я напишу вам через несколько дней обо всех сочинениях, о необходимых хорах и о длительности каждого сочинения. Если мои 84 года и мое здоровье позволят, я приеду в Париж восхищаться вами к концу марта.

С уважением и дружескими чувствами

*Дж. Верди.*

514. К ЭДОАРДО МАСКЕРОНИ

Милан, 27 января 1898 г.

Дорогой Фарфарелло,

я получил ваше подробное письмо о генеральной репетиции<sup>1</sup>. Я получил после первого представления вашу телеграмму, в которой было сказано: «Пишу». Я не получил этого «пишу», и потому пишу сам, чтобы поблагодарить вас за сообщения и порадоваться вместе с вами.

Я уже не помню «Фальстафа», и если он прошел хорошо, то это заслуга ваша и ваших генералов, капитанов и т. д. Я пробуду здесь еще дней пятнадцать и затем поеду на несколько недель в Геную; а куда поеду потом — не знаю...

Пишу мало и с трудом потому, что дрожит рука; но я еще могу приветствовать вас от всего сердца и выразить благодарность за все.

## 515. К ЭДОАРДО МАСКЕРОНИ

Милан 28 января 1898 г.

Дорогой Фарфарелло,

я отправил письмо в 6 часов вечера, а в 8 часов пришло ваше письмо, подтверждающее все то отрадное, что вы писали мне о генеральной репетиции. Это хорошо; но я в некоторых отношениях весьма прозаичен и всегда смотрю в кассу. Итак, загляните в кассу после шестого представления—это единственный безошибочный показатель!

Во всяком случае... это заслуга ваша, и вы можете поздравить себя и ваших генералов и капитанов—мужчин и женщин. Тем более, что эти капитаны в юбках, как говорят, очень хороши.

Я останусь здесь, не знаю сколько времени. Погода относительно хорошая, и теперь нет надобности ехать в Геную из-за климата; пребывание там было бы для меня еще более печальным!

Здоровье мое по-прежнему. Я не болен, но я слишком стар!! Проводить жизнь, ничего не делая!

Это очень тяжело.

## 516. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 24 марта 1898 г.

Дорогой Джулио,

посылаю вам сегодняшней «Caffago». Все это — правда<sup>1</sup>. Я очень доволен тем, что в Париж едет Бойто. Я не смогу ни проигрывать новые сочинения, ни давать длительные

объяснения, но будет очень хорошо, если мы просмотрим их вместе и сделаем пометки в разных местах.

Поэтому до свидания, до воскресенья, но до этого напишите мне. Беспредельная благодарность вам обоим.

Преданный

*Дж. Верди.*

### 517. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 3 апреля 1898 г.

Дорогой Джулио,

о, если бы я предполагал, что в концертах в Орёга по-прежнему участвуют те же хоры из консерватории!!!

Бойто пишет мне обо всем в несколько розовом свете, но я знаю очень хорошо, что многое звучать не будет... чего не должно было бы быть.

### 518. К КАМИЛЛУ БЕЛЛЭГУ

Милан, 2 мая 1898 г.

Дорогой Беллэг,

я отвечаю с опозданием, ибо я захотел прочитать с большим вниманием вашу книгу «Les Musiciens»\*, книгу прекраснейшую, глубоко продуманную и мастерски написанную. Я буду говорить только о музыке, единственно о музыке. Вместе с вами аплодирую трем колоссам: Палестрине, Баху, Бетховену; и когда я подумаю о том, как скудны и убоги были во времена Палестрины средства выражения как мелодические, так и гармонические, — сам Палестрина кажется мне подлинным чудом.

Все думают то же, что и вы, относительно Глюка, но я не могу не считать, что, несмотря на его могучее драматическое чувство, он не во многом был сильнее лучших своих современников, а как музыкант он, несомненно, уступал Генделю.

\* «Музыканты» (фр.).

Прекрасны силуэты Шопена, Шуберта, Сен-Санса и т. д., и т. д., и особенно великолепен и возвышен силуэт святой Цецилии.

О Россини и Беллини вы говорите многое, что, может быть, и является правдой, но я — признаюсь — не могу не считать «Севильского цирюльника» по богатству подлинной музыкальной мысли, по необыкновенному комическому воодушевлению, по правдивости декламации самой прекрасной оперой-буфф из всех существующих. Восхищаюсь вместе с вами «Теллем», но сколько возвышенного и совершенного имеется и в других операх Россини!

Беллини беден — это правда — в части инструментовки и в гармонии!.. Но он богат чувством печали, чувством индивидуальным, ему одному присущим! Даже в его операх, менее известных, в «Иностранке», в «Пирате», имеются мелодии такие длинные, длинные, длинные, каких никто не писал до него. И какая у него правдивость и сила декламации, например, в дуэте между Поллионом и Нормой! И какая возвышенность мысли в первой фразе вступления к «Норме», в фразе, за которой через несколько тактов следует другая фраза:



плохо инструментованная, но такая прекрасная и небесно-чистая, что никто не написал подобной.

Заметьте, мой дорогой Беллэг, что я не думаю (избави меня боже от этого!) выносить суждения. Я просто высказываю свои впечатления!..

Вы говорите с огромной благожелательностью об «Отелло» и «Фальстафе»... Автор на это не жалуется, а Джузеппе Верди с признательностью жмет вам руки и благодарит вас. Прошу вас передать почтительные поклоны вашей любезнейшей и милейшей супруге. Остаюсь вашим искренним другом

*Дж. Верди.*

## 519. К ДЖУЗЕППИНЕ НЕГРОНИ-ПРАТИ

Монтекатини, 23 июля 1898 г.

Вот уже несколько дней, как я собирался ответить на ваше прекраснейшее, дражайшее и печальнейшее письмо, но и я тоже не смог бы написать вам ничего особенно радостного!..

Жизнь — страдание! Когда мы молоды, то незнание жизни, движение, развлечения, эксцессы отвлекают и чаруют нас, и мы, перенося понемногу добро и зло, не замечаем, что живем. Теперь мы узнали жизнь, мы ее почувствовали, и страдание нас гнетет и давит. Что делать? Ничего. Жить большими, измученными, изверившимися до тех пор, пока...

## 520. К АРРИГО БОЙТО

Милан, 15 декабря 1898 г.

Дорогой Бойто,

в заседании, которое будет сегодня в Ла-Скала, выступит Джулио с просьбой о запрещении исполнения моих духовных сочинений. Выступите и вы в защиту этого и пусть оставят в покое эти бедные духовные сочинения. Почему? —спросите вы. Во-первых, потому что я не верю в действительность этих сочинений в Ла-Скала, имея в виду общее настроение и создавшееся положение, и, во-вторых, потому, что имя автора слишком старое и наскучившее имя... я сам чувствую скуку, когда называю себя! Прибавьте к этому еще и замечания газет... впрочем, я могу, конечно, и не читать их!

Итак, поручаю себя вам и прощайте.

*Дж. Верди.*

1 8 9 9

## 521. К ЭДОАРДО МАСКЕРОНИ

Генуя, 28 октября 1899 г.

Дорогой Маскерони,

с величайшим удовольствием получил ваше письмо после долгого молчания.

Отвечу вам кратко, ибо у меня дрожит рука и писание меня утомляет. Как будто бы меня не утомляет чтение, хождение и какие бы то ни было занятия!

Сказывается молодость!!

Знаю о ваших перипетиях; по крайней мере, о некоторых, и вы, хотя и не такой старый, как я, должны уже хорошо знать этот чертов мир, от которого имеешь только горести и неприятности! Если вы не можете надеть панцирь равнодушия, наденьте панцирь презрения.

Кончаю—и до свидания прежде, чем вы уедете в Америку, где я желаю вам всякого блаженства.

P. S. С удовольствием получу вашу мессу, когда вернусь, и прочту ее, как сумею; не выскажу о ней, однако, своего суждения... ибо, избави боже кого бы то ни было от суждений состарившихся композиторов...

Прощайте.



Похороны Дж. Верди  
(Милан, 26 февраля 1901 г.)

1900

522. К ДЖУЗЕППЕ ДЕ АМИЧИСУ

Милан, 7 декабря 1900 г.

Дорогой де Амичис,

вот уже два дня, как я в Милане, и останусь здесь несколько недель, отчасти по делам, отчасти по привычке, отчасти с тем, чтобы побездельничать. Попозже поеду в Геную.

Пока что благодарю вас и приношу извинения за все хлопоты, которые я постоянно вам причиняю.

О себе скажу мало. Здоровье мое как обычно. Врачи не говорят, что я болен, а между тем все меня утомляет: не могу ни читать, ни писать, вижу плохо, слышу еще того хуже, и ноги почти совсем меня не держат. Ах, если бы ноги мои были еще крепкими, я был бы еще счастливым и проводил бы время не скучая!

Прощайте, до свидания и еще раз благодарю.

Преданный Дж. Верди.

523. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Милан, 22 декабря 1900 г.

Дражайшая герцогиня,

благодарю тысячи раз за ваше сердечное дружеское письмо. Узнал с большим удовольствием о радостях ваших и вашей семьи. Будьте счастливы всегда!

Что касается меня, то не знаю, что и сказать вам: я не болен, но жизнь и силы убывают с каждым днем. Всё меня утомляет! Это естественно.

Извините за краткость этого письма: пишу через силу. Любите меня, как и я вас.

Кланяйтесь вашим. Каждое ваше письмо—радость для меня. Жму ваши руки.

Преданный *Дж. Верди.*

## ПРИМЕЧАНИЯ

### 1. К ИНЬЯЦИО МАРИНИ

*Милан, 11 июня 1843 г.*

<sup>1</sup> Марини Иньяцио — певец-бас. Верди познакомился с ним, когда в Ла-Скала была поставлена первая опера композитора «Оберто граф ди Сан-Бонифаччио» (17 ноября 1839 г.). Марини исполнял в этой опере роль Оберто. Письмо направлено в Барселону, где в июне 1843 г. Марини гастролировал.

<sup>2</sup> «Набукко» — так называли в Италии оперу Верди «Навуходоносор», поставленную в Милане в театре Ла-Скала 9 марта 1842 г. Эта опера имела огромный, всенародный успех, и благодаря ей имя Верди сразу сделалось известным во всей Италии.

<sup>3</sup> «Ломбардцы» — опера Верди, поставленная в Миланском театре Ла-Скала 11 февраля 1843 г.

<sup>4</sup> Мерелли Бартоломео (1793—1879) — импресарио театра Ла-Скала.

### 2. К ДЖУЗЕППИНЕ АППИАНИ

*Венеция, 12 декабря 1843 г.*

<sup>1</sup> Аппиани Джузеппина — миланская дама, красавица, рано овдовевшая. В ее салоне собиралось общество, оживленное и шумное, главным образом артистическое. Джузеппина Аппиани была близким другом Г. Доницетти. Верди познакомился с ней в 1842 г. после успехов «Набукко». Переписка композитора с Джузеппиной Аппиани продолжалась до 1854 г.

<sup>2</sup> «Эрнани» — опера Верди (по одноименной драме Виктора Гюго). Премьера оперы «Эрнани» состоялась в Венеции в театре Ла-Фениче 9 марта 1844 г.

<sup>3</sup> Либретто «Эрнани» было написано работавшим в венецианском театре Ла-Фениче поэтом-либреттистом Франческо Мариа Пиа-ве (1810—1876). Перу Пиаве принадлежат либретто одиннадцати вердиевских опер. Либреттист Пиаве был связан с Верди узлами тесной дружбы.

<sup>4</sup> Лёве София (1815—1866) — певица-сопрано. Блестящая, но избалованная успехами артистка. Прославилась капризами и взбалмошным характером. Ушла со сцены в 1847 г., выйдя замуж за князя Лихтенштейна.

#### 4. К ДЖУЗЕППИНЕ АППИАНИ

Венеция, 10 марта 1844 г.

<sup>1</sup> Гуаско Карло — певец-тенор.

#### 5. К ФРАНЧЕСКО МАРИИ ПИАВЕ

Милан, 12 апреля 1844 г.

<sup>1</sup> Вернер Фридрих Людвиг (1766—1823) — немецкий поэт. Речь идет о трагедии Вернера «Аттила».

<sup>2</sup> Де-Сталь Анна Луиза Жермена (1766—1817) — знаменитая французская писательница. Интерес Верди к книге де-Сталь «О Германии» понятен. В этой книге писательницей очень смело и решительно ставится жгучий в то время вопрос о правах каждого народа на политическую и духовную независимость.

#### 6. К ФРАНЧЕСКО МАРИИ ПИАВЕ

Милан, 22 мая 1844 г.

<sup>1</sup> Речь идет об одобрении папской цензурой либретто оперы «Двое Фоскари».

Премьера оперы «Двое Фоскари» (либретто Пиаве по одноименной трагедии Джорджа Байрона) состоялась 3 ноября 1844 г. в театре Арджентина в Риме.

<sup>2</sup> Пачини Джiovанни (1796—1867) — итальянский композитор-эпигон, бездумный и необыкновенно плодовитый. Написал большое количество опер на самые разнообразные сюжеты: «Карнавал в Милане», «Аделанда и Коминджио», «Ливонский плотник», «Синьор Маркantonio», «Багдадская невольница», «Юность Генриха IV», «Весталка», «Атала», «Последний день Помпеи», «Ниобея», «Маргарита Анжуйская», «Иоанна д'Арк», «Королева Кипра», «Звезда Неаполя», «Сяфо», «Скоморох» и т. д. При жизни композитора большинство втих опер с успехом шло на сценах больших и малых театров Италии.

<sup>3</sup> «Лоренцино деи Медичи» — трагедия итальянского поэта и драматурга Джузеппе Ревере (1812—1889), по которой Пиаве написал либретто, понравившееся Верди.

#### 7. К САЛЬВАТОРЕ КАММАРАНО

Милан, 23 мая 1844 г.

<sup>1</sup> Каммарано Сальваторе (1801—1852) — пользовавшийся широкой известностью неаполитанский поэт, либреттист, художник.

Его перу принадлежат лучшие либретто опер Доницетти, Меркканде и др. Для Верди написал либретто опер: «Альзира», «Битва при Леньяно», «Луиза Миллер», «Трубадур». Смерть Каммарано в июле 1852 г. прервала сотрудничество Верди и либреттиста.

<sup>2</sup> Речь идет о либретто, написанном Каммарано по трагедии «Заира» Франсуа Мари Вольтера (1694—1778).

Премьера оперы «Альзира» состоялась 12 августа 1845 года в Неаполе в театре Сан-Карло.

<sup>3</sup> Тадолини Эуджения (р. 1810)—итальянская певица-сопрано. Училась во Флоренции. С 1827 г. с успехом выступала в Венеции и других городах Италии. В 1830 г. переехала в Париж, где до 1834 г. пела в театре Итальянской оперы. В 1834 г. вернулась на родину и продолжала выступать на сценах наиболее значительных оперных театров. Выдвигалась среди многих современных ей итальянских певиц тем, что была хорошей драматической актрисой и умела создавать впечатляющие сценические образы. Ушла со сцены в 1850 г.

<sup>4</sup> Бишоп Анна (1814—1884)—английская певица-сопрано. Выступила впервые в Лондоне как концертная певица и до 1843 г. исполняла почти исключительно немецкую классическую музыку—произведения Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена. Итальянским пением стала заниматься поздно. Приехала концерттировать в Италию в 1843 г. Произвела в Неаполе настолько сильное впечатление, что была приглашена примадонной в театр Сан-Карло. Пробыла там два сезона, после чего вернулась к концертной деятельности, продолжавшейся до 1883 г. Объездила, концертруя, Европу и Америку. Выступала в Австралии и в Индии. Пела на языках многих народов.

## 8. К ВИНЧЕНЦО ЛУККАРДИ

*Венеция, 11 февраля 1846 г.*

<sup>1</sup> Луккарди Винченцо (1808—1876) — скульптор, профессор скульптуры в академии св. Луки в Риме. Один из друзей Верди.

<sup>2</sup> «Любовный напиток» — талантливая опера пользовавшегося европейской известностью итальянского композитора Гавтано Доницетти (1797—1848).

## 9. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Венеция, 18 марта 1846 г.*

<sup>1</sup> Мaffей Клара (1814—1886). Прославилась в Милане своим салоном, в котором с 1834 г. стали собираться лучшие представители итальянского общества: патриоты, жаждавшие освобождения Италии от австрийского владычества, передовые люди, представители науки и искусства. Дружба Верди с Кларой Мaffей началась в 1842 г. и продолжалась до самой смерти Клары. Обмен письмами между композитором и Кларой Мaffей продолжался более 40 лет.

<sup>2</sup> Премьера оперы «Аттила» состоялась в венецианском театре Ла-Фениче 17 марта 1846 г.

<sup>3</sup> По свидетельству венецианского врача Джиагинто Намиаса, Верди тяжело болел гастрической лихорадкой и весь январь 1846 г. пролежал в постели.

<sup>4</sup> Маффеи Андреа (1798—1885) — муж Клары Маффеи (в 1846 г. супруги разошлись по обоюдному соглашению), поэт и переводчик, познакомивший итальянское общество с целым рядом лучших образцов английской и немецкой литературы. Перевел «Потерянный рай» Мильтона и «Каина» Байрона. Работал над переводами «Идиллий» Гесснера, драм Шиллера, стихотворений Гете, Томаса Мура, Виктора Гюго. Принимал участие в работе над либретто оперы Верди «Разбойники» (по Шиллеру).

## 10. К ФЕЛИЧЕ ВАРЕЗИ

*Милан, 25 августа 1846 г.*

<sup>1</sup> Варези Феличе (1813—1889) — певец-баритон. Верди очень ценил Варези за осмысленную манеру пения и за то, что Варези был хорошим актером. Варези исполнил ряд ролей в операх Верди (Макбет, Риголетто, Жермон и т. д.).

<sup>2</sup> Ланари Алессандро — импресарио флорентинского театра Ла-Пергола, где 14 марта 1847 г. состоялась премьера оперы Верди «Макбет».

## 11. К АЛЕССАНДРО ЛАНАРИ

*Милан, 22 декабря 1846 г.*

<sup>1</sup> Барбьери-Нинни Марианна (1820—1887) — певица-сопрано. Отличалась чрезвычайно уродливой внешностью, но была превосходной, темпераментной и смелой актрисой с необыкновенно сильным и выразительным голосом. Верди по достоинству оценил артистическое дарование М. Барбьери и остановил свой выбор на ней для исполнения труднейшей роли леди Макбет. М. Барбьери оставила книгу воспоминаний («Le Memorie di una Cantatrice»), на страницах которой рассказывает о репетициях и постановке вердиевского «Макбета».

## 12. К ДЖИОВАННИ РИКОРДИ

*Милан, 29 декабря 1846 г.*

<sup>1</sup> Рикорди Джiovанни (1785—1853) — основатель ставшего всемирно известным музыкального издательства в Милане. Начал свою деятельность оркестрантом в театре Ла-Скала, был переписчиком нот и суфлером.

#### 14. К АЛЕССАНДРО ЛАНАРИ

*Милан, 24 января 1847 г.*

<sup>1</sup> Санквирико Алессандро (1777—1849)—знаменитый театральный художник. До 1832 г. был художником-сценографом театра Ла-Скала.

<sup>2</sup> Гайец Франческо (1792—1882)—итальянский художник, уроженец Венеции. Глава итальянской романтической школы живописи. Наибольшей известностью пользовались его картины «Карманьола», «Двое Фоскари», «Прощание Ромео и Джульетты», «Беглецы из Парги» (эпизод из истории восстания греков против турок) и др., а также ряд отличных портретов. Среди них портреты А. Манцони, М. д'Адзелно, Дж. Россини и др. Большая часть творческой деятельности Гайеца протекала в Милане.

#### 15. К ФЕЛИЧЕ ВАРЕЗИ

*(Конец января) 1847 г.*

<sup>1</sup> Эдгар Равенсвуд — действующее лицо в опере Донизетти «Лючия ди Ламмермур», возлюбленный Лючии (тенор).

#### 16. К ФЕЛИЧЕ ВАРЕЗИ

*4 февраля 1847 г.*

<sup>1</sup> Дженнаро — действующее лицо в опере Донизетти «Луcretia Борджиа», сын Луcretии (тенор).

#### 17. К АНТОНИО БАРЕЦЦИ

*Флоренция, 25 марта 1847 г.*

<sup>1</sup> Барецци Антонио (1787—1867) — зажиточный негоциант из города Буссето, страстный любитель музыки, председатель Городского филармонического общества. Обратил внимание на музыкальные способности маленького Верди и помог ему получить музыкальное образование. Верди был женат на дочери Антонио Барецци, Маргерите, умершей в 1840 г.

#### 18. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Лондон, 27 июня 1847 г.*

<sup>1</sup> В июне 1847 г. Верди поехал в Лондон, приглашенный импресарио Бенжаменом Лумлей (1811—1875) для того, чтобы разучить и поставить на сцене Her Majesty's Theatre (Театра Ее Величества) свою новую, специально для этого театра написанную оперу «Разбойники» (по Шиллеру на либретто Пиаве, дополненное Андреа Маффеи).

<sup>2</sup> Орёга — самый значительный и старый (основан в 1671 г.) парижский театр оперы и балета, называвшийся также Академией музыки или Театром Большой Оперы (Grand Opéra). Оперные представления в этом театре шли только на французском языке.

<sup>3</sup> Лукка Франческо (1802—1872) — миланский издатель, соперничавший с Рикорди. Не давал покоя Верди, желая получить, подобно Рикорди, право на издание новых опер Верди. Сумел вырвать у композитора обещание написать для него, Лукка, оперу «Корсар» (на либретто Пиаве по одноименной поэме Джорджа Байрона). Пользуясь своим правом, Лукка заставил Верди написать обещанную оперу, несмотря на то, что композитор, охладев к сюжету, предлагал издателю заменить «Корсара» другим либретто. Настойчивостью своею Лукка вызвал гнев Верди и разрыв налаживавшихся между композитором и издателем деловых взаимоотношений.

«Корсар» — единственная опера Верди, написанная им поневоле, без любви и увлечения, единственная опера, к судьбе которой композитор был равнодушен, единственная опера — в первые годы деятельности композитора, — разучивать и ставить которую композитор не поехал, а послал вместо себя своего ученика Эммануэла Муцио. Премьера оперы «Корсар» состоялась 25 октября 1848 г. в Триесте, в театре Гранде. Успеха опера не имела.

<sup>4</sup> Линд Женни (1820—1887) — знаменитая певица, шведка по происхождению, стяжавшая громкую славу в Европе и Америке. Была особенно любима в Англии, где вызывала подлинно фанатический энтузиазм. За необыкновенную виртуозность в колоратуре была прозвана «шведским соловьем». Пела главным образом партии лирические. В 1846 г. в Лондоне исполнила партию Амелии в опере Верди «Разбойники».

<sup>5-6</sup> «Сомнамбула», «Норма» — оперы, прославленного итальянского композитора Винченцо Беллини (1801—1835).

## 19. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Париж, 6 сентября 1847 г.*

<sup>1</sup> Клазоне — местечко в горах близ Бергамо, родина Клары Марфеи.

<sup>2</sup> Верди договорился с новыми директорами парижской Большой Оперы Рокепланом и Дюпоншелем о постановке на сцене этого театра оперы «Ломбардцы», переработанной согласно требованиям французской Большой Оперы. Либреттистами французского текста оперы были Гюстав Вагз и Альфонс Ройе. Переработанные «Ломбардцы» под названием «Иерусалим» («Jérusalem») были поставлены на сцене театра Большой Оперы в Париже 26 ноября 1847 г.

<sup>3</sup> По-видимому, Верди имеет в виду драму Александра Дюма-отца (Alexandre Dumas-père, 1803—1870) и Огюста Макè (Auguste Maquet, 1813—1888) «Le Chevalier de Maison-Rouge» («Кавалер де Мэзон-Руж»). В драме этой, премьера которой состоялась 3 августа 1847 г. в просуществовавшем всего один год Историческом театре А. Дюма, особенным успехом пользовались эффектно поставленные сцены, где выступает революционный французский народ (действие пьесы относится к 1793 г.).

<sup>4</sup> «Парижский тряпичник» — драма в 5 актах и 12 картинах Феликса Пиа (Felix Pyat). Поставлена впервые в Париже в театре Порт-Сен-Мартен 11 мая 1847 г.

## 20. К ФРАНЧЕСКО МАРИИ ПИАВЕ

Париж, 22 июля 1848 г.

<sup>1</sup> Ферруччио Франческо (1489—1530) — бесстрашный флорентийский гражданин и военачальник. Возглавлял борьбу народа с тиранией властителей из рода Медичи, заручившихся помощью войск императора Карла V. Мученически погиб в Гавинане вследствие измены командовавшего частью войск республики кондотьера — предателя Малатесты Бальони. Ферруччио — главный герой романа Гвераци «Осада Флоренции» (см. примеч. 2).

<sup>2</sup> Гвераци Франческо Доменико (1805—1873) — итальянский писатель и политический деятель. В своем историческом романе «Осада Флоренции» (1836) обличал тиранню папства, прославлял республиканскую доблесть, патриотизм, гражданское мужество и призывал к национально-освободительной борьбе и объединению Италии.

<sup>3—5</sup> Лодовико Мартелли, Мария Беннинтенди, Дживованни Бандини, изменник Малатеста, Данте да Кастильоне — действующие лица в романе Гвераци «Осада Флоренции».

## 21. К ДЖУЗЕППИНЕ АППИАНИ

Париж, 24 августа 1848 г.

<sup>1</sup> В марте 1848 г. восставший итальянский народ изгнал из Милана австрийцев-оккупантов. Когда в августе войска фельдмаршала Радецкого снова захватили Милан, патриотам грозила непосредственная опасность со стороны австрийской полиции. Дабы избежать репрессий, Клара Маффеи бежала в Швейцарию. В Швейцарию же бежали и многие завсегдатаи ее салона.

<sup>2</sup> Томмазо Никколо (1802—1874) — итальянский филолог, поэт и политический деятель. Когда в августе 1848 г. Манин стал главой революционного правительства Венеции, Томмазо был отправлен в Париж просить военной помощи против австрийцев. Миссия его не увенчалась успехом.

<sup>3</sup> Пиччиотти Винченцо (1812—1879) — итальянский адвокат и политический деятель.

<sup>4</sup> Каркано Джулио (1812—1884) — поэт и писатель. В своих рассказах и новеллах тяготел к изображению жизни простых людей из народа. Начал свою деятельность в 1841 г. книгой стихов, а в 1843 г. перевел трагедию Шекспира «Король Лир». Встретился с Дж. Верди в 1842 г. в салоне Клары Маффеи и с этого времени был связан с композитором узлами крепкой дружбы. Как патриот, преданный делу освобождения Италии от иноземного гнета, вынужден был в 1848 г. бежать вместе с другими патриотами в Швейцарию.

<sup>5</sup> Муцио Эмануэле (1821—1890) — единственный ученик Верди, посредственный композитор, добросовестный дирижер, впоследствии отличный педагог, работавший со многими видными вокалистами. С молодых лет и до смерти — преданнейший друг Верди. С 1843 по 1848 г. находился при Верди почти неотлучно, исполняя

обязанности секретаря-помощника; переписывал партии, помогал в черновой работе при разучивании и постановке опер. В марте 1848 г. с оружием в руках боролся с австрийцами на улицах Милана. Когда австрийцы снова заняли Милан, Муцио должен был бежать из пределов Ломбардо-Венецианского королевства.

## 22. К САЛЬВАТОРЕ КАММАРАНО

Париж, 24 сентября 1848 г.

<sup>1</sup> Еще в 1945 г., уступив настояниям импресарио неаполитанского театра Сан-Карло, Винченцо Флауто, Верди обязался написать оперу для Неаполя к июню 1847 г. (срок этот был затем перенесен на конец августа 1848 г.). Когда в начале 1848 г. Верди облюбовал сюжет «Битвы при Леньяно» и Каммарано согласился сделать для композитора либретто, Верди, памятуя о принятых им на себя обязательствах, предложил дирекции театра Сан-Карло будущую оперу. В дирекции неаполитанского театра тем временем произошли перемены. Флауто, попав в сети ловко сплетенной интриги, должен был спешно уйти из театра, а новый импресарио Гильом не поторопился ответить Верди на его предложение. И тогда композитор, приехав 1 июня 1848 г. в Париж, сообщил в дирекцию театра Сан-Карло, что считает договор расторгнутым и себя свободным от каких бы то ни было обязательств по отношению к театру. Между тем дела в Сан-Карло пришли в упадок, и Флауто по приказу свыше был срочно водворен в театр в качестве импресарио. И, конечно, первое, что Флауто постеснялся сделать, это напомнить Верди о том, что ему надлежит сдать в дирекцию обусловленную договором от 1845 г. оперу. Верди, считая договор расторгнутым, ответил отказом, но на это свое заявление ответа не получил. Однако не стал он получать и продолжения либретто «Битвы при Леньяно» и писем от Каммарано. Что же произошло? А вот что. Дирекция театра нашла способ заставить Верди все же написать оперу. Композитор был вне пределов досягаемости, это правда, но Каммарано, который участвовал в договоре 1845 г. в качестве либреттиста вердиевской оперы, был здесь. Он и оказался тем человеком, благодаря которому дирекция могла рассчитывать «справиться» с Верди. Талантливый либреттист, материально не обеспеченный и обремененный большой семьей, находился в полной зависимости от дирекции театра. Ему и пригрозили не только увольнением, но даже заключением в тюрьму, в случае если Верди откажется написать оперу для Сан-Карло. Узнав об этой интриге, Верди до глубины души возмущался, но, понимая, что с неаполитанским правительством шутки плохи, и желая выручить попавшего в беду либреттиста, композитор согласился сразу же после того, как закончит «Битву при Леньяно», написать оперу и для Сан-Карло (О самой «Битве при Леньяно» речи уже быть не могло, так как о ней велись переговоры с театром Арджентина в Риме, где опера должна была пойти в карнавальном сезоне 1849 г.).

<sup>2</sup> Стихотворный текст либретто «Битвы при Леньяно».

<sup>3</sup> Каммарано ответил на просьбу композитора тем, что сделал для него набросок либретто «Осады Флоренции» (по роману Гверацини). Но неаполитанская цензура не пропустила этой работы, и

Каммарано взял основой для новой «короткой и увлекательной» драмы сюжет шиллеровской пьесы «Коварство и любовь». Опера была названа «Луиза Миллер».

### 23. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Париж, 3 октября 1848 г.*

<sup>1</sup> Речь идет о перемирии, предательски заключенном между главнокомандующим австрийской армией в Италии фельдмаршалом Радецким и пьемонтским королем Карлом Альбертом.

<sup>2</sup> Кавеньяк Луи Эжен (1802—1857)—французский реакционный политический деятель. В октябре 1848 г. (то есть в то время, когда Верди писал письмо Кларе Маффей) Кавеньяк был главой правительства Второй республики.

<sup>3</sup> Гизо Франсуа Гийом (1787—1874)—французский буржуазный историк и реакционный политический деятель; в 1840—1848 гг. фактически руководил внешней и внутренней политикой Франции.

### 24. К ДЖУЗЕППЕ МАДЗИНИ

*Париж, 18 октября 1848 г.*

<sup>1</sup> В июле 1848 г. Джузеппе Мадзини (1805—1872), стремившийся направить все лучшие силы итальянского народа на пользу революции, натолкнул молодого, но уже успевшего прославиться поэта и активного участника революционного движения, генуэзца Гоффредо Мамели (1827—1849) на сочинение боевого военного гимна.

Этот военный гимн («*Suona la tromba*») был опубликован в августе 1848 г., и Мадзини просил Верди написать на него музыку. Верди не мог отказать Мадзини, с которым познакомился в Лондоне в 1846 г., и музыку к военному гимну «*Suona la tromba*» написал. Однако военный гимн с музыкой Верди не только не стал популярным, но даже остался почти неизвестным. Может быть, он действительно «опоздал». Дело в том, что почти за год до того, как Верди отправил Мадзини музыку к гимну Мамели «*Suona la tromba*», тот же Мамели (в ноябре 1847 года) написал вдохновенное стихотворение-гимн («*Fratelli d'Italia*»). Гимн этот, тотчас по его сочинении положенный на музыку безвестным музыкантом по фамилии Новаро, мгновенно облетел страну, распевался народом в домах и на улицах и стал подлинным гимном революционной Италии. Фамилию ничем не примечательного маэстро Новаро почти тотчас забыли, а гимн «*Fratelli d'Italia*» перешел в историю под названием «*L'Inno di Mameli*» («Гимн Мамели»).

К истории мамелиевского гимна «*Fratelli d'Italia*» можно прибавить любопытную подробность. Когда с годами слава Дж. Верди проникла в самые отдаленные уголки его родной страны, в народе прошел слух (получивший со временем довольно широкое распространение), что музыка к гимну Мамели «*Fratelli d'Italia*» написана не кем иным, как самым любимым и прославленным итальянским композитором. Так популярна и любима была вердиевская музыка, что гимн, отвечавший революционным стремлениям народа и глубоко проникший в народные массы, приписывали, как нечто само собой разумеющееся, Джузеппе Верди.

Музыка гимна Верди «Suona la tromba» написана в As-dur. Гимн начинается оркестровым вступлением (тринадцать тактов); затем следует хоровая часть (тридцать один такт). Заканчивается гимн оркестровой кодой (шесть тактов музыки при переходе ко второй строфе и десять тактов при окончании гимна).

Гимн «Suona la tromba» был первоначально опубликован в Милане Паоло де Джорджи (Paolo de Giorgi), а затем в 1898 г. издателем Рикорди в сборнике, в который вошли пять патриотических песен: «Suona la tromba» («Звучит труба...»), «Ai Lombardi» («К ломбардцам»), «Bandiera tricolore» («Трехцветное знамя»), «Giovanni argentati» («Юноши-патриоты»), «Fratelli d'Italia» («Братья-итальянцы»).

## 25. К САЛЬВАТОРЕ КАММАРАНО

*Париж, 23 ноября 1848 г.*

<sup>1</sup> Речь идет о получении либретто третьего акта оперы «Битва при Леньяно» (премьера оперы «Битва при Леньяно» состоялась 27 января 1849 г. в театре Арджентина в Риме).

<sup>2</sup> Меркаданте Саверио (1797—1870)—итальянский композитор, автор многих опер, пользовавшихся успехом. Среди них: «Донна Каритеа», «Весталка», «Измаилия», «Разбойники», «Клятва». С 1837 г. Меркаданте был в Неаполе директором консерватории. В 1848 г. состоял художественным консультантом при главном неаполитанском оперном театре Сан-Карло.

## 26. К САЛЬВАТОРЕ КАММАРАНО

*Париж, 17 мая 1849 г.*

<sup>1</sup> Речь идет о наброске либретто оперы «Луиза Миллер». Премьера оперы «Луиза Миллер» состоялась 8 декабря 1849 г. в театре Сан-Карло в Неаполе.

## 27. К ВИНЧЕНЦО ЛУККАРДИ

*Париж, 14 июля 1849 г.*

<sup>1</sup> Речь идет о взятии Рима французскими войсками 2 июля 1849 г.

## 28. К САЛЬВАТОРЕ КАММАРАНО

*2 января 1850 г.*

<sup>1</sup> Гуттиерес Гарсиа Антонио (1813—1884) — испанский драматург. Его трагедия «El Trovador» («Трубадур»), поставленная в Мадриде в 1836 г., принесла ему широкую известность. Следующие написанные за «Трубадуром» пьесы не имели успеха, и в 1844 г. Гуттиерес уехал из Испании в Америку. Сначала он поселился на Кубе, а затем переехал в Юкатан. Через два года Гуттиерес вернулся на родину, где получил место директора Национального археологического музея и продолжал работать для театра. Сюжеты для

своих пьес Гуттиерес искал главным образом в преданиях отечественной истории. Наибольшим успехом пользовались его драмы «Симон Бокканегра», «Поединок насмерть», «Хуан Лоренцо», «Донна Уррака» и особенно «Каталонская месть».

### 31. К Ч. Д. МАРДЗАРИ

*Буссето, 24 августа 1850 г.*

<sup>1</sup> Ч. Д. Мардзари — председатель управления спектаклями Большого театра Ла-Фениче в Венеции.

<sup>2</sup> Подразумевается драма Гюго «Король веселится», на сюжет которой Верди предполагал написать оперу того же названия.

<sup>3</sup> Санкиолли Джулия — посредственная певица-сопрано.

### 32. К Ч. Д. МАРДЗАРИ

*Буссето, 5 декабря 1850 г.*

<sup>1</sup> Так было названо либретто оперы «Риголетто» после того, как цензура запретила название «Король веселится».

<sup>2</sup> «Стиффелно» — опера Верди на либретто Пиаве. Премьера ее состоялась 16 ноября 1850 г. в Триесте. Опера провалилась главным образом из-за того, что содержание ее было совершенно искажено цензурой.

### 33. К Ч. Д. МАРДЗАРИ

*Буссето, 14 декабря 1850 г.*

<sup>1</sup> Всегда настороженная австрийская полиция требовала изъятия из любого театрального представления малейшего намека на то, что можно было рассматривать как призыв не только к восстанию, но даже к неповиновению властям. Так было с рогом Эрнани. Верди требовал, чтобы рог этот звучал прямо со сцены. Граф Мочениго, директор театра Ла-Фениче, испугавшись того, что звук рога на сцене произведет неуместно сильное впечатление и может быть понят как некий «призыв», пробовал протестовать против «нововведения», мотивируя свой отказ поставить трубача на сцене тем, что рог со сцены театра Ла-Фениче прозвучит впервые и публике это новшество покажется «смешным». Композитор был непреклонен, и ему удалось настоять на своем.

### 34. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*Буссето, 29 марта 1851 г.*

<sup>1</sup> Де Санктис Чезаре — неаполитанский негодяй, любитель театра и музыки, враждавший постоянно в кругу людей искусства. Был другом Каммарано и горячим поклонником творчества Верди.

<sup>2</sup> Речь идет о либретто оперы «Трубадур».

<sup>3</sup> Себастиани — дирижер в неаполитанском театре Сан-Карло.

<sup>4</sup> А р а т и Марко — неаполитанский певец-бас. Отличался необыкновенно маленьким ростом и добродушным характером. Был горячим поклонником Верди. Исполнял почти исключительно роли «злодеев»: Вурм («Луиза Миллер»), Спарафучиле («Риголетто»), Сильва («Эрнани»), Том («Бал-маскарад») и т. д.

<sup>5</sup> Д е Б а с с и н и Ахилл (1819—1881) — певец-баритон, пользовавшийся широкой известностью. Несколько сезонов подряд пел в России, где пользовался большим успехом. А. Н. Серов хвалил его за «исправность интонаций» и считал его певцом «образованным и даровитым, с прекрасным голосом и прекрасной наружностью». Серов считал, что де Бассини особенно удавалось исполнение роли Макбета (опера шла в России под названием «Сивард Саксонец»). «Роль Сиварда, — пишет Серов, — принадлежит, без сомнения, к самым лучшим и самым эффектным в репертуаре г. Дебассини».

### 36. К САЛЬВАТОРЕ КАММАРАНО

*Буссето, 9 сентября 1851 г.*

<sup>1</sup> 30 июня 1851 г. в Видаленцо, вблизи Сант-Агата, умерла мать Верди—Луиджия Уттини.

<sup>2</sup> Д е Д ж и у л и Тереза (1820—1877) — певица, лирическое сопрано. Обладала голосом светлым и подвижным. Пела партию Абигаиль в «Набукко» в Милане в театре Ла-Скала после отъезда первой исполнительницы этой роли Джузеппины Стреппони. Была трогательной Луизой Миллер.

<sup>3</sup> Ф р а с к и н и Гавтано (1816—1887)—знаменитый итальянский тенор. Голос его отличался необычайной силой, красотой тембра и выразительностью. Фраскини создал яркие вокальные образы в операх Верди. В его репертуаре были главные теноровые партии в самых разнообразных операх: в «Эрнани», «Аттиле», «Трубадуре», «Битве при Леньяно», «Риголетто», «Силе судьбы».

<sup>4</sup> К о л л и н и Филиппо (1811—1863) — певец-баритон с очень мощным, звучным голосом. Неоднократно исполнял главные роли в операх Верди («Навуходоносор», «Макбет»). Пел в Риме на премьере «Битвы при Леньяно».

<sup>5</sup> Ф р е ц ц о л и н и Эрминия (1818—1884) — знаменитая певица-сопрано с сильным, прекрасным, выразительным голосом. В 22 года (в 1840 г.) стала «беспорной» примадонной. Выдающаяся исполнительница женских партий в операх Верди. Пела в «Ломбардцах», «Джиованне д'Арко», «Трубадуре», «Риголетто», «Травиате».

<sup>6</sup> К о л е т т и Филиппо (1811—1894) — певец-баритон, вдумчивый интерпретатор ролей вердиевского репертуара. Особенно отличался в «Двоих Фоскари», «Трубадуре», «Разбойниках».

<sup>7</sup> Г а б у с с и Рита — славилась как выдающаяся драматическая певица.

### 37. К ВИНЧЕНЦО ЛУККАРДИ

*Буссето, 1 декабря 1851 г.*

<sup>1</sup> А н д ж и о л и н и — дирижер оркестра в римском театре Аполло.

### 38. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*Буссето, 3 мая 1852 г.*

<sup>1</sup> Пенко Розина (1823—1894)—певица-сопрано, уроженка Неаполя. Выступила впервые на сцене в возрасте 17 лет. Объездила театры Дании, Швеции, Германии и в 1852 г. вернулась в Неаполь.

### 39. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*Буссето, 19 июля 1852 г.*

<sup>1</sup> Яковаччи Винченцо — импресарио римского театра Аполло.

### 40. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*Буссето, 5 августа 1852 г.*

<sup>1</sup> Бардаре Леоне Эммануэле (1820—?) — неаполитанский поэт-либреттист. Писал главным образом для композиторов Неаполя. После смерти Каммарано доработал оставшееся незаконченным 3-е действие «Трубадура».

### 41. К КАРЛО АНТОНИО БОРСИ

*Буссето, 8 сентября 1852 г.*

<sup>1</sup> Борси Карло Антонио был мужем певицы Терезы де Джули. Он обратился к Верди с просьбой написать для его жены романс, который можно было бы вставить в партию Джильды в опере «Риголетто».

### 42. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*Буссето, 5 ноября 1852 г.*

<sup>1</sup> Ферри Гаэтано (1816—1881)—певец-баритон.

### 45. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*1 января 1853 г.*

<sup>1</sup> Романи Феличе (1780—1865) — самый прославленный итальянский либреттист первой половины XIX в., автор либретто многих лучших опер Беллини и Доницетти. Стихи его отличались классической чистотой формы, внешним изяществом и благозвучием, как бы заранее обусловившим ритм и характер музыки, которую предстояло писать композитору. Поэтическое творчество Романи было абсолютно чуждо Верди, искавшему в музыке выражения новых чувств и страстей — глубоко жизненных и правдивых.

#### 46. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*Буссето, 1 января 1853 г.*

<sup>1</sup> Де Санктис в письме к Верди (от 23 октября 1852 г.) в шуточной форме просит композитора выручить его из беды. Он пообещал многим «синьоринам» достать для их альбомов автограф Верди и теперь, чтобы «не оказаться лугоном», просит композитора прислать ему «четыре листка бумаги» и на каждом по две строчки музыки с его подписью.

#### 48. К ЭММАНУЭЛЕ МУЦЦИО

*7 марта 1853 г.*

<sup>1</sup> Премьера «Травиаты» состоялась в Венеции 6 марта 1853 г. в театре Ла-Фениче.

#### 51. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*12 марта 1853 г.*

<sup>1</sup> Боломьеизе Доменико (1819—1891) — неаполитанский драматург и либреттист, автор целого ряда исторических драм и большого количества либретто.

<sup>2</sup> «Статира» — оперное либретто, отвергнутое Верди, в том же году было положено на музыку композитором Меркаданте. Опера «Статира» была в 1853 г. поставлена в неаполитанском театре Сан-Карло.

#### 52. К АНТОНИО СОММА

*Санкт-Анато, 22 апреля 1853 г.*

<sup>1</sup> Сомма Антонио (1810—1863) — венецианский адвокат-литератор, патриот, преданный делу освобождения Италии от австрийского владычества, уважаемый автор ряда драматических произведений. Особую популярность стяжали в свое время трагедия Сомма «Паризина», поставленная с успехом во многих драматических театрах Италии и исполненная лучшими актерами того времени (Густаво Модена, Каролина Интернари), и драма «Кассандра», написанная для знаменитой трагической актрисы Аделанды Ристори.

Антонио Сомма некоторое время был либреттистом Верди. Работал тщательно, длительно и безрезультатно над либретто оперы «Король Лир» и написал либретто оперы «Бал-маскарад». Это последнее либретто было настолько искажено цензурой, что Сомма не считал возможным подписаться под ним. Фамилия либреттиста оперы «Бал-маскарад» так и оставалась неизвестной и обычно обозначалась буквами NN.

<sup>2</sup> Имеются в виду, очевидно, лирическая поэма «Освобожденный Иерусалим» итальянского поэта Торквато Тассо (1544—1595) и поэма «Неистовый Орланд» крупнейшего итальянского поэта Лодовико Ариосто (1474—1533).

<sup>3</sup> «Рюи Блаз» — драма Виктора Гюго, поставленная впервые в Париже в театре Ренессанс 8 ноября 1838 г.

<sup>1</sup> Дон Чезаре (Дон Сезар де Базан) — действующее лицо из драмы Гюго «Рюи Блаз».

<sup>2</sup> Сорделло — легендарный итальянский герой, современник Данте, боровшийся с тиранией в Вероне и Мантуе.

### 53. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*Буссето, 16 мая 1853 г.*

<sup>1</sup> «Нищая» — драма в двух действиях французского драматурга Сен Бриа (Saint Briac — «La Mendicante»); издана в Париже в 1853 г.

<sup>2</sup> Действующие лица в драмах Гюго «Эрнани», «Мария Тюдор», «Лукреция Борджиа», «Марион Делорм», «Король веселится».

### 61. К АНТОНИО СОММА

*Париж, 19 ноября 1853 г.*

<sup>1</sup> Итальянский театр — существовавший в Париже с 1789 г. постоянный оперный театр, где неизменно выступали итальянские оперные группы и гастролировали самые знаменитые певцы и певицы. Все поставленные в этом театре оперные произведения исполнялись на итальянском языке.

<sup>2</sup> Это письмо не сохранилось.

<sup>3</sup> Розане — имя шекспировской Реганы в либретто Сомма.

<sup>4</sup> Мика — имя шута в либретто Сомма.

### 62. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*Париж, 4 декабря 1853 г.*

<sup>1</sup> Верди был связан договором, заключенным с директором парижской Большой Оперы Нестором Рокепланом на написание оперы на французский текст.

<sup>2</sup> Скриб Эжен (1791—1861) — популярнейший французский драматург, мастер легкого диалога и занимательной интриги, самый прославленный либреттист своего времени. Постоянно сотрудничал с Обером, Буальдье, Герольдом, Галеви, Мейербером, Адольфом Аданом. Писал либретто для Керубини, Россини, Доницетти, Тома, Гуно, Оффенбаха и для многих других композиторов. Был чрезвычайно плодовит (оставил около 350 драматических произведений — комедии, мелодрамы, водевили). Необыкновенно ловко приспосабливался ко вкусам буржуазной публики своего времени и в совершенстве владел умением создавать выигрышные роли. Драгаматургия Скриба, блестящая, но лишенная глубины страстей и силы обобщений, была по существу своему чужда творческим стремлениям Дж. Верди.

<sup>3</sup> Речь идет о либретто Скриба «Сицилийская вечерня».

<sup>4</sup> Монте Солитаро (Сан-Розалия) — название местности в горах вблизи Палермо, где находится пещера-храм, связанный с легендой о св. Розалии, уроженке Палермо, жившей якобы в XII в. По преданию, Розалия молодой девушкой покинула семью и удали-

лась в пещеру (Монте Солитаро), где и умерла, прожив многие годы в посте и молитве. В 1624 г. Розалия была канонизирована, и с того времени в честь святой был установлен день празднования ее памяти. Ежегодно 11 июля со всей Сицилии в Монте Солитаро съезжался народ, паломники, гости, иностранные туристы, и после торжественного богослужения, часть которого составляла процессия, обставленная с чисто театральной пышностью, начиналась «светская», народная часть празднования с фейерверками, конными состязаниями, играми, танцами, гулянием, продолжавшимися беспрерывно в течение четырех дней.

### 63. К ВИНЧЕНЦО ЛУККАРДИ

*Париж, 22 декабря 1853 г.*

<sup>1</sup> Де Росси Джуана—итальянская певица-сопрано. Обосновалась в Париже и бывала в Италии только на гастролях. Отличалась эффектной сценической внешностью и была хорошей актрисой, но голос ее в 1853 г. стал заметно сдавать.

### 64. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*Париж, 18 января 1854 г.*

<sup>1</sup> Коттро—балетмейстер в театре Сан-Карло.

<sup>2</sup> Позиллипо—название мыса вблизи Неаполя. Позиллипо врезается в море живописным холмом по направлению к острову Низида.

<sup>3</sup> «Немая из Портичи»—опера Д. Обера, впервые поставленная в Париже в театре Большой Оперы 29 января 1828 г.

### 65. К АНТОНИО СОММА

*Париж, 6 февраля 1854 г.*

<sup>1</sup> Винья Чезаре—известный альенист (психиатр), автор труда о физиологическом и психологическом воздействии музыки, директор Сан-Клементе (дома умалишенных в Венеции). Горячий и преданный друг Верди. Был одним из немногих, оценивших достоинства оперы «Травиата» в тот вечер 6 марта 1853 года, когда опера провалилась в театре Ла-Фениче.

### 66. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*Париж, 16 февраля 1854 г.*

<sup>1</sup> Опера Верди «Трубадур», поставленная в театре Сан-Карло, прошла с огромным успехом и вызвала столь бурный и всеобщий восторг неаполитанцев, что в театре Сан-Карлино, единственном театре Италии, где в то время сохранилась подлинная народная комедия дель арте, знаменитый в анналах этого театра актер и автор пародий и сатирических обзоров Паскуале Альтавила сочинил

и поставил остроумную пародию, озаглавленную «Фанатизм, обурявший слушателей прекрасной музыки «Трубадура».

<sup>2</sup> Марра Винченцо — отличный контрабасист и преподаватель в консерватории в Неаполе.

## 67. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Париж, 2 марта 1854 г.

<sup>1</sup> Клакой назывались во Франции группы людей, которые за известное вознаграждение (первоначально за даровые билеты на спектакль) выражали шумное одобрение или неодобрение той или иной пьесе, тому или иному исполнителю. Первые попытки организации крепкой, заранее подкупленной клаки были сделаны в 1803 г. в связи с неожиданно разгоревшимся и увлекшим парижан острым соперничеством между двумя замечательными актрисами театра Французской комедии (Comédie Française) Катериной Жозефиной Дюшенуа и Маргаритой Жозефиной Жорж.

В 1830 г. клака была уже реальной организацией, от которой зависел успех или провал пьес и актеров, организацией, существовавшей при каждом значительном театре. Оформилась эта организация следующим образом. Бывшие долгое время разрозненными группы оплачиваемых «рукоплескателей» объединились и выбрали вожаков, а затем, почувствовав свою силу, стали за деньги продавать свои услуги и заставляли считаться с собой как с реальной силой не только директоров театров, авторов и исполнителей, но даже самое публику. Клака стала неким негласным «обществом страхования музыкально-драматических успехов», предприятием могущественным и весьма выгодным. Организация оплачивалась дирекциями театров, авторами, произведения которых ставились на театральных сценах, и выступавшими в театрах артистами. Во главе парижской клаки стояли люди ловкие и оборотистые. Стать начальником клаки мог не каждый. Место это покупалось за большие деньги. Так, например, знаменитый в свое время начальник клаки в театре Большой Оперы, некто Огюст, заплатил за свое место 80 000 франков. Организация клакеров выработала свою «теорию и практику искусства успеха», свой устав и свой табель о рангах. Клакеры разделялись на простых «рукоплескателей», аплодирующих по команде, на «знатоков», высказывающихся одобрительно или неодобрительно по ходу действия драмы или оперы, на «смеющихся», на «плакальщиков», на тех, которые кричат бис или да саро, на обрабатывающих настроение публики во время антрактов и до поднятия занавеса и на тех, которые подготавливают успех произведения или его провал в кафе и на улицах. Самой сильной, предприимчивой и дисциплинированной клакой считалась в Париже клака театра Большой Оперы.

Единственным театром, не имевшим своей собственной, оплачиваемой дирекцией клаки был в Париже театр Итальянской оперы. Насмешливые и острые на язык парижане утверждали, что клака в театре Итальянской оперы не нужна потому, что имеется заменяющая клаку итальянская «кликка».

<sup>2</sup> Мейербер Джакомо (1791—1864) — разносторонне одаренный музыкант, пианист, дирижер, композитор, виднейший представитель французской «большой оперы» XIX в., по национальности еврей. Учился музыке в Берлине и Дармштадте. Учителями его были Б. Вебер, К. Цельтер, аббат Фоглер и Муцио Клементи. Первые творческие опыты Мейербера — опера «Дочь Иевфая» (1812, Мюнхен), мелодрама с хорами «Любовь Теодолинды» и комическая опера «Алимелек, или Два калифа» (1813, Штутгарт) прошли без особого успеха. В 1816 г. Мейербер уехал в Италию и остановился в Венеции, где в то время с огромным успехом шел россиниевский «Танкред». Мейербер не только подружился с Россини и оставался его другом до самой своей смерти, он внимательно и вдумчиво прислушивался к музыкальному языку гениального итальянского композитора. Музыка Россини оказалась прекрасным стимулом для развития дарования молодого Мейербера и открыла перед ним новые возможности обработки музыкального материала. В 1818 г. в Падуе с большим успехом была поставлена первая «итальянская» опера Мейербера — «Ромильда и Костанца». С таким же успехом прошла в Турине (1819) «Опознанная Семiramida» («Semiramide Ricoposciuta»), а в начале 1820 г. в Венеции увидела свет рампы «Эмма Ресбургская» («Emma di Resburgo»), вызвавшая подлинный энтузиазм публики. Оперу эту тотчас же поставили на сценах театров Вены, Мюнхена, Дрездена, Франкфурта, Штутгарта. Слава Мейербера росла. Он был приглашен написать оперу для миланского театра Ла-Скала. В ноябре 1820 г. на знаменитой итальянской сцене появилась «Маргарита Анжуйская», а в марте 1822 г. там же — «Изгнанник из Гренады» — опера, вызвавшая горячие споры, приведшие, однако, к полной победе «немецкого маэстро». Наконец 26 декабря 1824 г. в Венеции в театре Ла-Фениче был поставлен «Крестоносец в Египте». Успех этой оперы был огромным, и в течение нескольких месяцев «Крестоносец» обошел не только все театры Италии, но был поставлен и на сцене театра Итальянской оперы в Париже (22 сентября 1825 г.). Мейербер тем временем приехал во Францию и стал пристально изучать стиль и традиции французского оперного и драматического искусства. Написанная им на эффектное либретто Скриба специально для Парижа опера «Роберт-Дьявол», поставленная 22 ноября 1831 г. в театре Большой Оперы, имела успех грандиозный и давно небывалый. В феврале 1836 г. с немалым успехом прошли (также поставленные в театре Большой Оперы) «Гугеноты». Следующая опера Мейербера появилась в декабре 1844 г. На открытии нового Берлинского Королевского оперного театра была поставлена написанная на немецкое либретто опера «Лагерь в Силезии», принятая публикой довольно равнодушно. (Поставленная в 1847 г. в Вене под названием «Виелька» со знаменитой Жени Линд в главной роли, эта же опера, в партитуре которой композитор внес самые незначительные изменения, прошла с большим успехом). В 1846 г. Мейербер сочиняет 13 превосходных музыкальных номеров для драмы «Струензе», написанной братом композитора, драматургом Михаилом Бер, а в апреле 1849 г. на сцене театра Большой Оперы в Париже появляется опера Мейербера «Пророк». В 1851 г. композитор

принимается за новую редакцию «Лагеря в Силезии». В музыку оперы, написанной на новое либретто, входят полностью 6 номеров из предыдущей редакции. Поставленная в феврале 1854 г. на сцене парижского театра Комической Оперы новая опера под названием «Северная звезда» проходит с большим успехом. Наконец 4 апреля 1859 г. на той же сцене театра Комической Оперы появляется последняя поставленная при жизни композитора опера «Праздник в Пловрмеле, или Динора». Что касается «Африканки» (первая редакция которой относится к 1842 г., а последняя — к 1860 г.), то премьеры ее на сцене парижского театра Большой Оперы состоялась почти через год после смерти композитора, а именно — в апреле 1865 г.

Высокое мастерство музыкального творчества Мейербера, умелый выбор и детально обдуманное применение самых разнообразных средств выражения, наряду с колоритной характеристикой изображаемой эпохи, броской декоративностью гармонии и всегда удачно найденной новизной инструментовки, знаменуя собой важнейший этап в истории развития оперной драматургии, обусловили и сильнейшее воздействие мейерберовской музыки на современную ему театральную публику. Однако по существу своему, по внутренней направленности творчество Мейербера является эклектичным и, отличаясь техническим блеском и внешней пышностью, часто свидетельствует о стремлении композитора к самодовлеющим виртуозным ухищрениям и постановочным эффектам.

Кроме опер, Мейербер писал кантаты, оды, гимны, песни, фортепьянные пьесы.

## 68. К АНТОНИО СОММА

*Париж, 31 марта 1854 г.*

<sup>1</sup> Галло Антонио — издатель и владелец нотного магазина в Венеции. Был скрипачом, дирижером и театральным импресарио. Его имя, как импресарио, связано с «реабилитацией» оперы Верди «Травиата». Галло, подобно Винья, оценивший необыкновенные достоинства «Травиаты» уже тогда, когда опера 6 марта 1853 г. провалилась в театре Ла-Фениче, арендовал театр Сан-Бенедетто, подобрал отличных исполнителей, с необыкновенной тщательностью и любовью разработал как музыкальное оформление оперы (всцело сообразуясь с указаниями и пожеланиями Верди), так и художественно-постановочную часть, пригласив в качестве постановщиков Ф. М. Пнаве и художника Бертойя.

## 69. К АНТОНИО СОММА

*17 мая 1854 г.*

<sup>1</sup> Крувелли София Шарлотта (1826—1907) — выдающаяся драматическая певица-сопрано с прекрасным, сильным голосом. Артистка талантливая и темпераментная. Блестала в драматических операх Верди — «Аттиле», «Двоих Фоскари», «Эриани» и т. д. Пользовалась огромным успехом и громкой славой. Была пригла-

шена в Париж в театр Большой Оперы на баснословный гонорар в 100 000 франков за сезон. Верди, скупой на похвалы, считал Крувелли артисткой выдающейся, хотя и «безумной по натуре», и рассчитывал на нее для исполнения роли Елены в опере «Сицилийская вечерня».

<sup>2</sup> Специя Мария — молодая певица-сопрано, создавшая на сцене необыкновенно волнующий и трогательный образ вердиевской Травиаты. Специя была певицей с голосом небольшим, но выразительным. Исполняла вокальные партии продуманно и задумчиво.

## 70. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*Мандр, 26 мая 1854 г.*

<sup>1</sup> Карло Гатти, итальянский биограф Верди, в своей книге «Верди», т. 1, стр. 390, пишет, что в рукописной партитуре «Травиаты», хранящейся в архивах издателя Рикорди в Милане, рукой Верди сделаны следующие пометки: «Обратите внимание на всё соло баса («Puga siccome un angelo...») \*», где изменены многие такты. Затем: «Страница 101: обратить внимание на всю партию баритона, где изменены многие такты». Изменения этого куска, пишет Гатти, касаются столько же вокальной партии, сколько гармонии и оркестровки. Далее, рукой Верди: «На странице 104: отсюда и до Andante в фа миноре («Bella voi siete e giovine...») \*\* необходимо переписать вокальную партию и напечатать всё заново, так как многие такты изменены и в пении и в оркестре». «На странице 113: здесь изменены два такта в партии баса (Гатти отмечает, что Верди называет Жермона то басом, то баритоном.— А. Б.) и одна нота в первых скрипках. Когда же сопрано начинает «Così alla misera ch'è un di caduta» \*\*\*, изменено всё — вокальная партия и оркестр до самого Andante («Dite alla giovine si bella e puga...») \*\*\*\*, которое я транспонировал в ми-бемоль. На странице 125: имеется добавление пустяковое: один так оркестра на словах «Soposca il sacrificio» \*\*\*\*\*. А на странице партитуры рукой Верди написано: «Эту кабалетту изменить целиком, вокальную партию и оркестр». Эти слова Верди относятся к кабалетте арии Жермона, кабалетте, начинающейся словами «No, non udrai rimproveri» \*\*\*\*\*.

---

\* Действие второе. Allegro moderato. Жермон: «Небо послало мне ангела...»

\*\* Действие второе. Andante piuttosto mosso. Жермон: «Вы так прекрасны и молоды...»

\*\*\* Действие второе. Виолетта: «Так — раз упавшей, нет больше спасения...»

\*\*\*\* Действие второе. Виолетта: «Чистой, прекрасной дочери вашей».

\*\*\*\*\* Действие второе. Виолетта: «Что в жертву принесла я...»

\*\*\*\*\* Действие второе. Assai moderato. Жермон: «Забудь минувшее, сын мой...»

## 71. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*Мандр, 6 июля 1854 г.*

<sup>1</sup> Мери Жозеф (1798—1865) — французский поэт, романист и драматург. Пьеса Мери «Битва при Тулузе» была поставлена в Париже в театре Порт-Сент-Антуан 9 апреля 1836 года и прошла с успехом.

<sup>2</sup> О «Корсаре» Верди см. в примеч. 3 к письму 18, стр. 519.

## 72. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*Мандр, 9 сентября 1854 г.*

<sup>1</sup> В Неаполе и его окрестностях свирепствовала холера.

<sup>2</sup> «Французская опера» — «Сицилийская вечерня».

<sup>3</sup> София Крувелли уехала в отпуск.

## 74. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*Париж, 30 октября 1854 г.*

<sup>1</sup> Выступив по возвращении из отпуска в «Гугенотах» Мейербера в роли Валентины и покорив своим исполнением избалованную парижскую публику, Крувелли в середине октября неожиданно скрылась «в неизвестном направлении», никого не предупредив, сорвав назначенные с ее участием спектакли и поставив в большое затруднение как дирекцию театра Большой Оперы, так и Верди, уже начавшего репетиции оперы «Сицилийская вечерня». Вернувшись обратно после трехнедельного отсутствия, Крувелли снова выступила в «Гугенотах» и своим прекрасным исполнением заставила публику простить певиче бесцеремонность, проявленную ею по отношению к завсегдатаям Большой Оперы. Показав себя блестящей и увлекательной Еленой в опере Верди «Сицилийская вечерня», София Крувелли ушла со сцены, выйдя замуж за барона Вижье.

<sup>2</sup> Медори Джузеппина (1828—1906) — певича-сопрано. Пела партию Леоноры в опере Верди «Трубадур» на торжествах открытия нового театра Коммунале в Римини.

## 75. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*Париж, 29 ноября 1854 г.*

<sup>1</sup> «Трубадур» был поставлен в Париже в театре Итальянской оперы.

<sup>2</sup> Борги Аделанда (1829—1901) — певича-контральто. Исполняла в Париже в театре Большой Оперы роль Азучены в опере «Трубадур».

<sup>3</sup> Флоримо Франческо (1800—1888) — неаполитанский историк и музыкальный исследователь, преподаватель пения, композитор. С 1826 г. был хранителем ценнейших архивов неаполитанской консерватории Сан-Пьетро а Майелла. Перу Флоримо при-

надлежит солидный труд: «La Scuola musicale di Napoli» («Неаполитанская музыкальная школа»), опубликованный в двух томах в 1869—1871 гг. и переизданный в новой редакции в четырех томах в 1880—1884 гг. Флоримо был другом Винченцо Беллини.

## 76. К ЛУИ ФРАНСУА КРОНЬЕ

*Париж, 3 января 1855 г.*

<sup>1</sup> Кронье Луи Франсуа (1792—1867) — крупный театральный администратор, начавший свою деятельность литератором-водевиллистом. С 1834 по 1845 г. был директором театра Комической Оперы (Opéra Comique); с 1854 г. по 1856 г.—директором Королевской академии музыки (Grand Opéra).

## 78. К АНТОНИО СОММА

*Париж, 8 января 1855 г.*

<sup>1</sup> Премьера «Трубадура» в театре Итальянской оперы в Париже состоялась 23 декабря 1854 г. и прошла с большим успехом.

<sup>2</sup> Бокарде Карло (1825—1883)—певец-тенор. Исполнитель роли Манрико.

## 81. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*Париж, 17 февраля 1855 г.*

<sup>1</sup> Де Санктис просил Верди написать ему «на память» в виде свадебного подарка «страничку музыки».

<sup>2</sup> Речь идет о хоре на слова: «Клянемся, Италия, ценой любых жертв изгнать за Альпы твоих угнетателей» и т. д.

<sup>3</sup> Премьера «Травиаты» в Неаполе в театре Сан-Карло состоялась в конце октября 1854 г. Состав исполнителей оперы был очень слабым.

## 82. К АНТОНИО СОММА

*Париж, 10 марта 1855 г.*

<sup>1</sup> Парижская Всемирная выставка 1855 г.

## 84. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Париж, 28 июня 1855 г.*

<sup>1</sup> Премьера оперы «Сицилийская вечерня» состоялась в Париже 13 июня 1855 г.

<sup>2</sup> Фиорентини Пьер Анджело (1806—1864) — литератор, уроженец Неаполя, переселившийся в Париж и натурализовавшийся там. Пробовал свои силы во всех литературных жанрах, начиная с новелл и кончая исторической драмой, был соавтором Александра

Дюма-отца в целом ряде итальянских романов. С 1848 г. стал музыкальным критиком и подвизался весьма успешно одновременно в двух газетах «Constitutionnel» и «Moniteur Universel», где в течение 15 лет писал еженедельно под двумя разными фамилиями совершенно различные статьи на одну и ту же тему. Блистал остроумием и беспринципностью. Критиковал легко и не бездарно, подчас жестоко, но всегда изящно. Стяжал величайшую популярность в тогдашнем парижском буржуазном обществе.

<sup>3</sup> Монтасио Эрико — журналист и музыкальный критик, уроженец Тосканы. В 1846 г., будучи редактором журнала «Rivista di Firenze», выступил по поводу постановки во Флоренции оперы Верди «Аттила» как горячий приверженец вердиевского творчества. Защищая композитора от нападавших на него противников, задел людей влиятельных, в результате чего на его журнал был наложен арест. Монтасио переселился в Париж. Приехав в Италию через год (1847) корреспондентом парижской «Театральной газеты», написал об опере Верди «Макбет» рецензию уничтожающую. То же повторилось в Париже после «Сицилийской вечерни».

<sup>4</sup> Скудо Паоло (1806—1864) — переселившийся во Францию венецианец, салонный композитор, автор пользовавшихся успехом романсов и музыкальный критик, сотрудничавший в целом ряде парижских газет и журналов. Оставил не лишённые интереса рецензии и критические статьи.

<sup>5</sup> Ристори Аделанда (1822—1906) — европейски знаменитая итальянская трагическая актриса.

<sup>6</sup> Рашель Элиза (1821—1858) — выдающаяся французская трагическая актриса. С 1838 г. играла в театре Французской комедии (Comédie Française). Яркая представительница возрождения классицизма на французской сцене. Лучше всего удавались Рашель роли в трагедиях Корнеля, Расина, Вольтера. Характерной особенностью исполнительского искусства знаменитой актрисы было стремление к созданию высоких идеализованных образов античных героев. Играла Рашель строго и пластически законченно.

<sup>7</sup> На парижской Всемирной выставке 1855 года были представлены образцы сырья, изделия тяжелой и легкой промышленности, а также произведения искусства всех стран мира. Помещалась выставка во Дворце индустрии.

<sup>8</sup> Вела Винченцо (1822—1891) — итальянский скульптор, по происхождению крестьянин. В 1847 г. в Риме изваял в камне статую Спартака. В 1848 г. участвовал добровольцем в войне за освобождение Италии и отличился в бою при Пескьере. Вернувшись из похода, снова взялся за резец и выполнил статую Спартака в мраморе, удостоенную на Всемирной выставке в Париже в 1855 г. почетного отзыва.

## 85. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*Буссето, 7 февраля 1856 г.*

<sup>1</sup> «Марион Делорм» — драма Виктора Гюго. Поставлена впервые в Париже в театре Порт-Сен-Мартен 11 августа 1831 г.

## 86. К ФРАНЧЕСКО МАРИИ ПИАВЕ

*Буссето, 10 марта 1856 г.*

<sup>1</sup> Некий «Лев» — собака-пудель.

<sup>2</sup> Пеппина (Джузеппина) Стреппиони (1815—1897) — вторая жена Верди, в прошлом — оперная певица. Сценическая карьера ее была блестящей, но кратковременной: она очень скоро потеряла голос. Была первой исполнительницей роли Абигайль в опере Верди «Навуходоносор» (1842).

<sup>3</sup> Баронесса Вижье — недавняя исполнительница роли Елены в опере «Сицилийская вечерня» Софья Крувелли.

## 92. К ЭРКОЛАНО БАЛЕСТРА

*Париж, август 1856 г.*

<sup>1</sup> Балестра Эрколано — старый знакомый Верди, адвокат в Буссето.

<sup>2</sup> Пикколомини Мария (1834—1899) — певица-сопрано. Принадлежала к старинной и знатной итальянской фамилии, насчитывавшей среди своих членов римского папу (Пий II), кардиналов, ученых и выдающихся полководцев, один из которых — Оттавио Пикколомини — увековечен в художественном образе во второй части шиллеровской трилогии «Валленштейн». Мария Пикколомини после долгих споров с родными и родственниками, не допускавшими возможности появления на театральных подмостках представительницы знатной фамилии, сумела настоять на своем и в возрасте 17 лет выступила во флорентинском театре Ла-Пергола в роли Лукреции в опере Доницетти «Лукреция Борджиа». Мария Пикколомини показала себя артисткой вдохновенной и увлекла слушателей безоговорочно. В короткий срок объездила театры Италии и была приглашена в Лондон, где имела успех такой, какого не было ни у кого, за исключением боготворимой англичанами всемирно прославленной Жени Линд. В 1855 г. Мария Пикколомини выступила в Турине в роли Травиаты и создала незабываемо живой и пленительный образ вердиевской героини. В декабре 1856 г. Мария Пикколомини выступила в роли Травиаты в Париже в театре Итальянской оперы все с тем же сопровождавшим ее повсюду головокружительным успехом. Скупой на похвалы Верди признал, что Пикколомини — лучшая исполнительница очень любимой им роли Виолетты. Огромному душевному обаянию певицы поддались и Джузеппина Стреппиони. Между юной артисткой и четой Верди завязалась восторженная дружба, продолжавшаяся, однако, недолго. Артистическая карьера Марии Пикколомини закончилась в 1859 г. Артистка вышла замуж за маркиза Казтани и навсегда покинула сцену.

### 93. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*Париж, 23 августа 1856 г.*

<sup>1</sup> Тедески Фернанда (1826—?) — певица-сопрано. Дебютировала в 1844 г. в Ла-Скала. Состояла в труппе парижского театра Большой Оперы в 1851—1857 годах. С успехом гастролировала в Петербурге.

<sup>2</sup> «Маленькое дело» — процесс с директором театра Итальянской оперы в Париже испанцем Торрибо Кальзадо. Кальзадо, ставя на сцене театра оперы Верди и зарабатывая на сборах большие деньги, отказывался выплачивать композитору причитавшиеся ему авторские.

### 94. К ФРАНЧЕСКО МАРИИ ПИАВЕ

*Энжен, 3 сентября 1856 г.*

<sup>1</sup> Дирекция венецианского театра Ла-Фениче, получив от Верди либретто «Симона Бокканегры», написанное, как это обычно бывало у Верди, прозой, передала либретто на утверждение в полицейское управление. Полицейское управление отказалось рассматривать либретто, пока оно не будет написано стихами, то есть пока не будет зафиксировано на бумаге каждое слово, которое прозвучит в пении со сцены театра. Так как Верди менял слова — их размер и ритм — в процессе работы над музыкой оперы, он, естественно, не мог представить заблаговременно либретто, где было бы неизбежно зафиксировано каждое слово.

### 97. К ВИНЧЕНЦО ТОРЕЛЛИ

*Париж, 11 ноября 1856 г.*

<sup>1</sup> Торелли Винченцо — неаполитанский журналист и музыкальный критик, редактор неаполитанской газеты «Омнибус». В 1847 г. вошел в состав дирекции театра Сан-Карло в качестве секретаря.

<sup>2</sup> Боккабадати Вирджиния (1828—1922) — певица-сопрано.

<sup>3</sup> Премьера «Травнаты» в Париже с участием Марии Пикколомини состоялась в театре Итальянской оперы 6 декабря 1856 г.

<sup>4</sup> Брамбилла Джузеппина (1819—1903) — певица-контральто. Выступала с 1841 г., исполняя долгое время партии второстепенного значения.

<sup>5</sup> Монако — председатель и цензор антрепризы итальянских театров в Неаполе.

### 98. К ВИНЧЕНЦО ТОРЕЛЛИ

*Париж, 7 декабря 1856 г.*

<sup>1</sup> Розина Пенко подписала контракт с театром Сан-Карло еще тогда, когда главным администратором театра был Винченцо Фла-

уто. Один из параграфов контракта гласил, что дирекция обязуется предоставить Пенко роль в новой опере Верди, которая будет поставлена в наступающем сезоне (предположительно в опере «Король Лир»). Вскоре после этого Флауто умер, и новая администрация театра очутилась перед необходимостью выполнить то, что было обусловлено договором. Верди же, поскольку он не давал согласия на внесение упомянутого пункта в договор Пенко,—на участие певицы в новой своей опере («Король Лир») никак не соглашался.

<sup>2</sup> Малибран Мария (1808—1836) — одна из самых выдающихся итальянских певиц-актрис XIX в.

#### 100. К ФРАНЧЕСКО МАРИИ ПИАВЕ

9 февраля 1857 г.

<sup>1</sup> Паоло — действующее лицо в опере «Симон Бокканегра».

#### 101. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Буссето, 26 марта 1857 г.

<sup>1</sup> Премьера оперы «Симон Бокканегра» состоялась в Венеции, в театре Ла-Фениче 12 марта 1857 года.

#### 103. К ВИНЧЕНЦО ТОРЕЛЛИ

Реджио, 14 мая 1857 г.

<sup>1</sup> Гандуччи Изабелла — певица-контральто, хорошая вокалистка, но посредственная актриса.

#### 104. К ВИНЧЕНЦО ТОРЕЛЛИ

Буссето, 17 июня 1857 г.

<sup>1</sup> Фиоретти — певица, колоратурное сопрано, превосходная вокалистка. Гастролировала с большим успехом на сценах Англии, Франции, Испании, Германии. Несколько сезонов подряд входила в состав труппы театра Итальянской оперы в С.-Петербурге.

<sup>2</sup> Гальвани Джакомо (1825—1887) — певец, лирический тенор. Выступил впервые в 1849 г. в Сполето в операх Верди «Разбойники» и «Джованна д'Арко», после чего был приглашен на сцены больших городов Италии (Милан, Рим, Венеция, Неаполь). Объездил, гастролируя, столичные города Европы; был в Лондоне, Берлине, Брюсселе, Мадриде, Париже. Обладал легким, подвижным голосом и считался вокалистом-виртуозом. В операх Верди выступал редко.

#### 105. К ВИНЧЕНЦО ТОРЕЛЛИ

Буссето, 19 сентября 1857 г.

<sup>1</sup> «Казначей короля дон Педро» («Il Tesoriere del Re Don Pedro») — драма испанского драматурга Гарсиа Антонио Гуттиереса.

<sup>1</sup> Пятиактная опера Обера «Густав III, или Бал-маскарад» на либретто Скриба была поставлена в Париже в Королевской академии музыки (театр Большой Оперы) 27 февраля 1833 г. и прошла с большим успехом.

#### 106. К ВИНЧЕНЦО ТОРЕЛЛИ

*Буссето, 14 октября 1857 г.*

<sup>1</sup> Предложение Верди поставить «Бокканегра», «Арольдо» и «Битву при Леньяно» не было принято дирекцией театра Сан-Карло. Что же касается «Густава III», то театральный цензор сразу же потребовал внесения ряда изменений в представленную ему для утверждения драму. Местом действия могла быть избрана любая область на севере, за исключением Швеции и Норвегии. Главное действующее лицо не должно было быть королем и т. д. и т. д.

#### 112. К АНТОНИО СОММА

*Буссето, 26 ноября 1857 г.*

<sup>1</sup> Антонио Сомма, идя навстречу требованиям внутритеатральной цензуры, возражавшей против времени и места действия драмы «Густав III», предложил остановиться на XII в. и на Померании—части Пруссии, являвшейся в XII в. самостоятельным герцогством, столицей которого был город Штеттин.

#### 114. К АНТОНИО СОММА

*Неаполь, 7 февраля 1858 г.*

<sup>1</sup> Верди приехал в Неаполь 14 января 1858 г. с готовой оперой «Месть в домино» («Una Vendetta in Domino» — так был переименован «Густав III»), сочиненной на либретто, написанное стихами. Композитор был уверен, что присланное 21 октября в Неаполь либретто, написанное прозой, одобрено цензурой. Так, по крайней мере, сообщил ему Торелли. На самом же деле, цензурное управление уже 31 октября категорически отказало в утверждении либретто и предложило внести в него ряд изменений. Но дирекция театра Сан-Карло скрыла это от Верди для того, чтобы композитор оперу написал, приехал с законченной работой в Неаполь и здесь, припертый к стене обстоятельствами, оказался вынужденным приспособить к уже написанной музыке продиктованное цензурой либретто.

В день приезда композитора в Неаполь произошло событие, еще усугубившее и без того всегда сложное в Италии дело прохождения через цензуру оперного либретто. 14 января 1858 г. политический эмигрант итальянец Феличе Орсини произвел в Париже покушение на французского императора Наполеона III. Покушение, как известно, было неудачным, Наполеон III остался цел и невредим, но самый факт покушения на императора обусловил в Италии необыкновенный взрыв реакции. Не трудно себе представить, как могла отнестись неаполитанская цензура к оперному либретто, сю-

жетом которого были... заговор и убийство короля! Окончательное, написанное стихами либретто оперы «Месть в домино», представленное Верди в цензуру тотчас по приезде в Неаполь 14 января, не только подверглось искажению; оно было почти целиком написано заново одним из служащих полицейского цензурного управления!

### 115. К ВИНЧЕНЦО ТОРЕЛЛИ

*Неаполь, 14 февраля 1858 г.*

<sup>1</sup> Как нам уже известно, либретто не было одобрено цензурой. Запрет, который повлек бы за собой расторжение контракта, запрет, при котором администрации театра пришлось бы уплатить композитору крупную неустойку, запрет, который, лишив публику новой оперы, заставил бы театр Сан-Карло понести неисчислимые убытки, — такой запрет никак не устраивал дирекцию. Важно было другое: заставить Верди примириться с новым либретто и приспособить к нему написанную им музыку. Поэтому председатель и цензор антрепризы итальянских театров в Неаполе, небезызвестный Монако, предложил подвергнуть композитора аресту и тюремному заключению до тех пор, пока он либо не положит на музыку предложенное ему цензурой либретто, либо не уплатит, кроме неустойки, еще и все расходы, понесенные театром в связи с предполагаемой постановкой его оперы.

В ответ на это Верди подал на администрацию театра в суд, представив на рассмотрение судебной экспертизы документ, озаглавленный «Защита», где в двенадцати подробно разработанных пунктах были изложены все нелепости и искажения, внесенные цензурой в либретто, и причины, по которым Верди считал для себя невозможным выполнение предъявленных к нему цензурой требований.

### 116. К ВИНЧЕНЦО ЛУККАРДИ

*Неаполь, 18 февраля 1858 г.*

<sup>1</sup> Драматическая труппа, исполнявшая в Риме драму Скриба «Густав III».

<sup>2</sup> Васселли — римский адвокат, зять Гаэтано Доницетти, хороший знакомый Верди. Был в Риме представителем и защитником коммерческих интересов издательства Рикорди.

<sup>3</sup> Верди надеялся договориться с дирекцией театра Сан-Карло о том, чтобы вместо «Месть в домино» был поставлен еще неизвестный в Неаполе «Симон Бокканегра».

### 117. К ВИНЧЕНЦО ЛУККАРДИ

*Неаполь, 22 марта 1858 г.*

<sup>1</sup> Винченцо Яковаччи, ловкий импресарио римского театра Аполло, был уверен, что ему, благодаря влиятельным связям,

удастся вырвать у цензуры «Его святейшества папы» разрешение на постановку в Риме «Мести в домино». Яковаччи приезжал в Неаполь договориться с Верди и сумел убедить композитора в том, что затруднений с римской цензурой не будет и опера в Риме будет поставлена.

## 118. К ВИНЧЕНЦО ЯКОВАЧЧИ

*Неаполь, 19 апреля 1858 г.*

<sup>1</sup> Весьма возможно, что римская цензура потому пропустила на сцену пьесу «Густав III», что Скриб, распорядившись весьма развязно с исторической действительностью, превратил событие общественного характера в частное происшествие. Густав III у Скриба убит на балу ревнивым мужем, подозревающим короля в преступной связи с его женой. Что же касается Верди, то он, сохранив увлекательный мотив любви Густава и Амелии, не искажал исторической действительности. Густав III в либретто Верди — Сомма гибнет хоть и от руки Анкарстрема, но по решению людей, карающих правителя за содеянные им жестокости.

<sup>2</sup> Судебное дело, из-за которого Верди не мог выехать из Неаполя, закончилось несколько неожиданно.

Когда в широкие массы неаполитанской публики просочилась правда о том, почему до сих пор не ставится давно ожидаемая новая опера маэстро Верди, это вызвало столь бурное возмущение и столь ярко выраженные, с каждым днем усиливавшиеся противоправительственные демонстрации, что Фердинанд II — король-бомба—собственной персоной повелел дело прекратить, выдать композитору арестованную партитуру его оперы и предоставить ему полную возможность беспрепятственно покинуть пределы Неаполитанского королевства.

## 119. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Буссето, 12 мая 1858 г.*

<sup>1</sup> Импресарио Яковаччи не переставал хлопотать и всячески интриговать, дабы получить разрешение на постановку новой вердиевской оперы и проводил линию свою безуспешно. Под напором деятельного импресарио римская цензура шла на уступки.

## 121. К АНТОНИО СОММА

*Буссето, 6 августа 1858 г.*

<sup>1</sup> Верди приехал в Рим в середине января. Премьера оперы «Бал-маскарад» (окончательное название «Мести в домино») состоялась 17 февраля в театре Аполло. Опера была принята публикой с энтузиазмом.

## 122. К ТИТО РИКОРДИ

*Рим, 4 февраля 1859 г.*

<sup>1</sup> Рикорди Тито (1811—1888) — миланский издатель, сын Дживанни Рикорди, после смерти отца с успехом продолжавший его дело.

<sup>2</sup> Речь идет о довольно шумном провале оперы «Симон Бокканегра» в миланском театре Ла-Скала 24 января 1859 г., то есть два года спустя после премьеры оперы, состоявшейся в Венеции в театре Ла-Фениче (12 марта 1857 г.), когда опера также не имела успеха.

<sup>3</sup> Дж. Верди сохранил на всю жизнь горькие воспоминания о провале своей первой комической оперы «Один день царствования». Шумный провал этот произошел в театре Ла-Скала 5 сентября 1840 г., как бы завершив собой трагический период в жизни композитора. За два года (1838—1840) Верди потерял двоих детей и любимую жену и с провалом оперы потерпел крушение также и в творческой деятельности.

## 123. К ФИЛИППО ФИЛИППИ

*Рим, 9 февраля 1859 г.*

<sup>1</sup> Филиппи Филиппо (1839—1887) — музыкальный писатель, считавшийся одним из наиболее передовых и образованных музыкальных критиков Италии. Состоял главным редактором миланской «Музыкальной газеты» («Gazzetta Musicale»), издаваемой Рикорди. Сотрудничал в газете «Perseveranza».

Был поклонником Вагнера и Мейербера и пропагандистом «искусства будущего». Завсегдатай салона Клары Маффен. Сообщил композитору об интригах его врагов, всячески «подогревавших» неудовольствие публики оперой «Симон Бокканегра» и старавшихся вызвать в театре враждебные Верди демонстрации.

<sup>2</sup> Корси Дживанни (1822—1890) — певец-баритон, в 1859 г. исполнявший роль Риголетто в Итальянском театре в Париже. Пользовался заслуженным успехом на оперных сценах многих европейских театров. В 1870 г. был приглашен преподавателем пения в С.-Петербург. Перенес в России тяжелую болезнь и ампутацию ноги, после чего вернулся на родину.

<sup>3</sup> Путтинати Алессандро — скульптор, завсегдатай салона Клары Маффен.

## 124. К КЛАРЕ МАФФЕН

*Буссето, 23 июня 1859 г.*

<sup>1</sup> Отступавшие под натиском французской армии австрийские войска потерпели ряд поражений (у Монтебелло, у Маджента) и были отброшены за Минчио.

<sup>2</sup> Наполеон III, 8 июня победоносно въехав вместе с королем итальянским Виктором Эммануилом в Милан, обратился к

итальянскому народу с широковещательным воззванием: «Объединяйтесь,— сказал Наполеон III,— с единой целью освобождения вашего отечества... Воспламененные священным огнем патриотизма, будьте сегодня прежде всего солдатами; завтра вы станете свободными гражданами великой страны».

<sup>3</sup> Монтанелли Джузеппе (1813—1862) — адвокат, литератор, профессор права в Пизанском университете, патриот, активно боровшийся за дело национального освобождения и объединения Италии. Сражался в университетском добровольческом отряде в 1848 г. и был тяжело ранен в бою с австрийцами при Куртатоне. Входил после бегства великого герцога тосканского Леопольда Второго (1849) в Триумvirат Тосканы. По возвращении Леопольда был приговорен заочно к пожизненным каторжным работам. Провел 10 лет в изгнании во Франции.

Перевел «Медю» Легуве для знаменитой трагической актрисы А. Ристори. Для нее же написал трагедию «Камма». В 1859 г. смог вернуться в Италию и, тотчас же взяв на плечо ружье, пошел добровольцем сражаться против австрийцев.

## 125. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Буссето, 14 июля 1859 г.*

<sup>1</sup> Наполеон III, напуганный тем, что национально-освободительное движение в Италии приняло широкий размах, и не желая способствовать созданию единой сильной Италии, поторопился заключить в июле 1859 г. Виллафранкский сепаратный мирный договор с Австрией. Согласно договору, Австрия, оставив за собой Венецию, уступила Франции Ломбардию; а в Тоскане и Модене, присоединившихся к Пьемонту, Наполеон III обязался восстановить их государей.

<sup>2</sup> Гарибальди Джузеппе (1807—1882) — подлинно национальный герой, талантливый организатор вооруженной борьбы итальянского народа с завоевателями-австрийцами, с собственными правителями-феодалами и клерикальной реакцией. Сторонник правительства народного, республиканец по убеждению, Гарибальди согласился, однако, принять участие в войне, предпринятой в 1859 г. Виктором Эммануилом против Австрии, видя в этой войне возможность освобождения родины от иноземного владычества.

## 126. К ФРАНЧЕСКО МАРИИ ПИАВЕ

*Сант-Агата, 2 октября 1859 г.*

<sup>1</sup> Мариани Анджело (1822—1873) — выдающийся итальянский дирижер, скрипач, композитор. Родился в Равенне. Учился в Музыкальном лицее в Болонье. 22-х лет стал главным дирижером в Лирическом театре в Мессине, где сразу обратил на себя внимание музыкальной общественности. Был приглашен дирижером придворного театра в Копенгаген (Дания), где работал с огромным успехом до 1848 г. При известии о вспыхнувшей в Италии вой-

не за независимость поспешил на родину, вступил в добровольческий корпус Гарибальди и мужественно сражался против австрийцев. Когда Ломбардия была снова присоединена к Австрии, а отряд Гарибальди, прижатый к швейцарской границе, вынужден был уйти в Швейцарию, Мариани уехал в Турцию и стал главным дирижером итальянского оперного театра в Константинополе. В Италию вернулся в 1852 г. и получил место дирижера в гезуэзском оперном театре Карло Феличе. Мариани был выдающимся и вдохновенным музыкантом, первым в Италии дирижером-интерпретатором, подлинным новатором в дирижерском искусстве. Оркестр под его управлением звучал, как послушный инструмент в руках опытного виртуоза, и Мариани-дирижер достигал эффектов звучности доселе неслыханных. Он первый заговорил об оркестре как об одной из решающих единиц в оперном представлении, и, когда после увертюры к опере публика в театре восторженно приветствовала дирижера громом аплодисментов, Анджело Мариани «подымал» оркестр, чтобы весь коллектив стоя разделял вместе с дирижером и успех и овации. Верди был самого высокого мнения о Мариани, считал его подлинным музыкантом и самым выдающимся дирижером своего времени. К сожалению, в 1868 г. в личных взаимоотношениях гениального композитора и выдающегося дирижера произошел разрыв, в течение нескольких лет назревавший, и до самой смерти Мариани полного примирения между Верди и Мариани не произошло.

<sup>2</sup> 9 октября — день рождения Верди.

<sup>3</sup> Ф. М. Пяве заболел, расстроенный неприятностями по службе. Он состоял с 1844 г. в должности либреттиста и постановщика (Direttore della messa in scena) в венецианском театре Ла-Фениче, но должен был уйти оттуда вследствие происков и интриг, направленных против него.

<sup>4</sup> Все чаще и чаще Верди стремится в уединение Сант-Агата. Многое из того, что происходит в политической жизни Италии, ему непонятно, и в целом ряде писем он настойчиво называет себя крестьянином, как бы подчеркивая этим свою связь не с буржуазией, действия которой часто вызывают в нем протест, а с самим народом.

## 127. К ОБЩЕСТВЕННЫМ ЗАСЕДАТЕЛЯМ

*Сант-Агата, 28 апреля 1860 г.*

<sup>1</sup> После созыва в Турине 2 апреля 1860 г. нового парламента, на открытии которого Виктор Эммануил объявил, что страна должна быть теперь «Италией для итальянцев», король предпринял поездку по новым провинциям, присоединенным к Сардинскому королевству (Пьемонту). Муниципальные советы целого ряда городов атак вновь присоединенных провинций делали королю подарки. Город Буссето, в частности, подарил королю нарезную пушку на лафете с зарядным ящиком и упряжкой лошадей.

## 129. К ФРАНЧЕСКО МАРИИ ПИАВЕ

*Сант-Азата, 3 ноября 1860 г.*

<sup>1</sup> Поставленная в октябре 1860 г. в Болонье под управлением Мариани опера «Бал-маскарад» имела огромный успех. Отметим, что на афишах, оповещавших об этом спектакле, впервые была обозначена фамилия дирижера как художественного руководителя спектакля.

<sup>2</sup> Кларина — Клара Маффеи.

<sup>3</sup> Вентури — один из завсегдатаев салона Клары Маффеи, приятель Верди. Верди просит Пиаве пойти к миланским друзьям потому, что Ф. М. Пиаве уже переехал в Милан: он получил место постановщика в театре Ла-Скала.

## 131. К АНДЖЕЛО МАРИАНИ

*Буссето, 26 января 1861 г.*

<sup>1</sup> Всем присоединившимся к Пьемонту областям было предложено избрать депутатов в Первый парламент объединенной Италии. Избиратели Буссето выдвинули кандидатуру Джузеппе Верди.

<sup>2</sup> Кавур Камилл Бензо (1810—1861) — граф, крупный государственный деятель и дипломат Пьемонта (Сардинского королевства) в период национального объединения Италии.

10 января 1861 г. во время предвыборной кампании Кавур прислал Верди письмо, в котором убеждал композитора не снимать своей кандидатуры на выборах в парламент, ибо «в данный момент,—писал Кавур,—каждый честный гражданин должен быть готовым принести величайшие жертвы, чтобы содействовать общему благу».

<sup>3</sup> Гудзон Джемс — английский посол при Сардинском дворе.

## 132. К АНДЖЕЛО МАРИАНИ

*Буссето, 12 февраля 1861 г.*

<sup>1</sup> 27 января 1861 г. состоялись выборы в Парламент по Борго Сан-Донинно. Дж. Верди прошел 298 голосами при 483 голосовавших.

## 133. К ЭНРИКО ТАМБЕРЛИКУ

*Турин, 5 марта 1861 г.*

<sup>1</sup> Тамберлик Энрико (1820—1889) — знаменитый певец-тенор. Гастролировал с большим успехом в оперных театрах Европы и Америки. Много лет работал в театре Итальянской оперы в С.-Петербурге, где был очень популярен и пользовался неизменным расположением публики. Серов отзывался о Тамберлике весьма благожелательно.

Энрико Тамберлик не принадлежал к тому типу певцов, которых называют певцами-актерами. Он меньше заботился о созда-

нии колоритной роли, нежели об эффектной «подаче» голоса. Славился главным образом грудным *до-диез*, которого публика всех итальянских оперных театров ждала всегда с волнением и интересом.

Тамберлик был посредником в переговорах между Верди и дирекцией императорских театров, обратившийся к композитору в начале 1861 г. с предложением написать оперу специально для театра Итальянской оперы в Петербурге. Верди предложил положить на музыку «Рюи Блаза».

<sup>2</sup> Телеграмма, в которой Тамберлик сообщал, что на сюжет «Рюи Блаза» наложено запрещение.

### 134. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

*Буссето, 20 августа 1861 г.*

<sup>1</sup> Эскюдье Леон (1819—1881) — парижский музыкальный издатель и театральный антрепренер. Вместе с братом своим Мари Леон Эскюдье основал в 1837 г. газету «La France Musicale» («Музыкальная Франция»). Как бы в противовес «Музыкальной газете» Шлезингера (также издававшейся в Париже), пропагандировавшей немецкую музыкальную школу и восхвалявшей Мейербергера, газета братьев Эскюдье выступила на защиту школы итальянской, представителем которой в Париже являлся Россини. Сотрудничество братьев Эскюдье прекратилось в 1860 г. Мари продолжал издавать «Музыкальную Францию», а Леон, основав сразу же в 1860 г. новую газету «L'Art Musical» («Музыкальное искусство»), куда пригласил главным редактором офранцузившегося итальянца Поля Скудо, всецело посвятил себя издательскому делу и театральной антрепризе. Леон Эскюдье был горячим приверженцем творчества Верди и затратил немало сил на издание и пропаганду вердиевских опер во Франции.

<sup>2</sup> Мартинес де ла Роса Франсиско (1789—1862) — испанский писатель, блестящий оратор и политический деятель. В 1813 г. стал председателем либеральных кортесов и вслед за тем, по возвращении Фердинанда VII, был заключен в тюрьму и сослан в Африку. Проживал в Париже то в качестве изгнанника, то в качестве посла испанского двора. Писал политические памфлеты, лирические стихи, героические поэмы, драмы и комедии. Некоторые из них шли на сценах парижских театров (так, например, драма «Абен Хумейя», написанная на французском языке, в 1830 г. была с успехом поставлена в театре Порт-Сен-Мартен).

<sup>3</sup> Анхеле Перес де Сааведра и Ринмарес, герцог де Ривас (1791—1865) — испанский гранд, талантливый литератор, политический деятель, офицер, поэт, драматург, живописец. Участвовал в войне за независимость в 1807 г. Изгнанный из Испании при Фердинанде VII, заочно приговоренный к смертной казни, лишенный титула и имущества, жил изгнанником в Англии, на Мальте и, наконец, во Франции. С приходом к власти королевы Христины был помилован, получил обратно отобранные фамильные владения, титул герцога и вернулся в Испанию. Был сенатором,

академиком, председателем совета министров, в 1850 г.—послом в Неаполе и в 1857 г.—послом в Париже. Уже с 1822 г. дон Анхеле де Сааведра считался одним из лучших драматургов Испании. Среди его многих драматических произведений наибольшей—всемирно европейской—известностью пользовалась драма «Дон Альвар, или Сила судьбы» («Don Alvaro o la Fuerza del sino»), написанная в 1835 г. Драма эта во французском переводе испанского писателя Алькаля Галиани (1789—1865) была издана в Париже в 1855 г.

Работа Верди над оперой «Сила судьбы» послужила поводом для обмена письмами между композитором и герцогом де Ривас.

### 136. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

*С.-Петербург, 29 января 1862 г.*

<sup>1</sup> Лагруа Мария-Эмма (1831—?) — итальянская певица, драматическое сопрано. Выступала на оперных сценах Австрии, Франции, Италии и других европейских стран, побывала и в Бразилии. Сценическая карьера Лагруа была кратковременной из-за слабого здоровья. В России пела всего один сезон.

### 137. К ВИНЧЕНЦО ЛУККАРДИ

*Париж, 27 февраля 1862 г.*

<sup>1</sup> Барбо Каролина (1830—?) — талантливая певица-актриса, с которой по предложению и рекомендации Верди дирекция театра Итальянской оперы в С.-Петербурге заключила договор. Барбо вполне оправдала возлагавшиеся на нее надежды. Она пользовалась в России громадным успехом. А. Н. Серов отзывался о ней восторженно, называя ее «талантливейшей, бесподобной исполнительницей» и «великой артисткой». Барбо приезжала в Россию пять сезонов подряд, и только расстроенное здоровье заставило ее возвратиться во Францию. Последние сведения о ней относятся к 1885 г. Она выступала тогда в труппе оперного театра в Брюсселе (Théâtre de la Monnaie).

### 138. К РЕДАКТОРУ ГАЗЕТЫ «ТАЙМС»

*Лондон, 23 апреля 1862 г.*

<sup>1</sup> Верди был приглашен написать кантату по случаю открытия Международной выставки 1862 г. в Лондоне. Хотя композитор всегда отказывался писать сочинения «к случаю», но в создавшейся ситуации он не считал возможным следовать своему обыкновению, ибо он был приглашен не только как «всемирно знаменитый маэстро Верди», но и как представитель Италии: одновременно с ним были приглашены Обер как представитель Франции, Мейербер как представитель Германии, Беннет (Вильям Стерндайль, 1816—1875) как представитель Англии. Кантата Верди «Гимн наций» («Inno delle Nazioni») была написана композитором на текст 20-летнего поэта Арриго Бойто.

### 139. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Лондон, 2 мая 1862 г.

<sup>1</sup> Арривабене Оппрандино, граф (1805—1887) — литератор, журналист, поэт, художественный критик, разносторонне образованный человек, патриот, преданный делу свержения иностранного ига и идеи объединения Италии. В течение 58 лет неутомимо сотрудничал в целом ряде газет и журналов. В связи с тем, что австрийская и иные цензуры тотчас же закрывали любую газету, если в ней появлялась статья или заметка, свидетельствующая о пробуждении национального самосознания, и в связи с тем, что сотрудникам газеты грозила в таком случае неминуемый арест, Арривабене приходилось часто переезжать из одной области Италии в другую. Он сотрудничал в газетах Милана, Неаполя, Флоренции, Генуи. В 1849 г. обосновался в Турине, а последние годы своей жизни прожил в Риме и около 40 лет (до самой своей смерти в 1887 г.) стоял во главе художественного отдела газеты «Opinione», в которой помещал интересные критические статьи по вопросам искусства. С Джузеппе Верди Оппрандино Арривабене был связан дружбой, продолжавшейся полвека. С самого начала творческой деятельности Верди журналист Арривабене стал его страстным приверженцем и никогда не пропускал случая высказываться о вердиевском творчестве в газетах и журналах, в письмах и в частных беседах.

<sup>2</sup> Кантата, как и все другие музыкальные произведения, должна была исполняться в помещении Кенсингтон-Палас, вмещавшем до 50 000 слушателей.

<sup>3</sup> Коста Микеле (1810—1884) — выдающийся итальянский дирижер. С 1835 г. жил в Лондоне, где начал свою карьеру в Театре Королевы. Поссорившись с импресарио этого театра Бенжаменом Лумлей, Коста в 1846 г. перешел на пост главного дирижера в театр Ковент-Гарден, куда за ним последовала и большая часть оркестра Театра Ее Величества. Коста стоял также во главе оркестра Лондонской филармонии и приобрел мировую известность концертными выступлениями в разных странах. Будучи в 1862 г. одним из руководящих членов выставочной комиссии, Коста выступил за отклонение кантаты Верди на том основании, что, в силу якобы выработанного заранее положения, все сочинения, написанные для торжеств по случаю открытия выставки, должны быть чисто оркестровыми, без применения вокальных партий.

<sup>4</sup> На самом деле компании издателей, состоявшей из трех компаньонов: Кремера, Биляя и Вуда.

<sup>5</sup> Кантата Верди была с успехом исполнена 24 мая в Театре Королевы под управлением обосновавшегося в Лондоне Луиджи Ардити, отличного, темпераментного дирижера, скрипача-виртуоза и композитора, стяжавшего величайшую популярность своими танцами для пения (вальсы, мазурки, тарантеллы). В хоре участвовали все лучшие певцы-солисты Театра Королевы (среди них сестры Маркизю, тенор Джиральдини и др.). Сольную партию, первоначально предназначавшуюся для тенора и переписанную композито-

ром для сопрано, исполнила блестящая примадонна Театра Королевы немецкая певица Тереза Титъенс (1831—1877).

#### 140. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

*Петербург, 15 ноября 1862 г.*

<sup>1</sup> Премьера оперы «Сила судьбы» состоялась в Петербурге в театре Итальянской оперы 10 ноября 1862 г.

<sup>2</sup> Полятовский Иосиф Франциск Ксаверий, князь (1816—1873)—дипломат, певец и композитор, поляк по происхождению. Написал ряд опер, в которых зачастую сам исполнял теноровую партию. Оперы эти шли на сценах разных городов, главным образом в Италии. Полятовский в числе прочего написал оперы и на следующие сюжеты: «Джиованни да Прочида» (1838, Флоренция), «Рюи Блаз» (1842, Лукка), «Малек-Адель» (1846, Генуя), «Эсмеральда» (1847, Ливорно) и т. д. Опера, о которой спрашивает Верди, написанная на либретто Э. Пачини и Сен-Жоржа, называлась «Пьер де Медичи» и была поставлена в Париже в театре Большой Оперы в 1860 г. Она должна была идти в Мадриде до вердиевской «Силы судьбы».

#### 142. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

*Петербург, 17 ноября 1862 г.*

<sup>1</sup> Сакс, или Сассе Мария (1838—1907)—певица-сопрано, уроженка города Гента (Бельгия). С успехом выступала на сцене парижского театра Большой Оперы с 1860 г. Обладала сильным и красивым по тембру голосом. Исполняла самые разнообразные сопрановые партии текущего репертуара: Алису в «Роберте-Дьяволе», Ревекку в «Жидовке», Елизавету в «Тангейзере», Валентину в «Гугенотах»; пела в операх Верди «Трубадур» и «Сицилийская вечерня» и в «Африканке» Мейербера.

#### 145. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Мадрид, 22 февраля 1863 г.*

<sup>1</sup> Лагранж Анна-Каролина (1825—1905)—французская певица-сопрано.

#### 147. К КЛАРЕ МАФФЕН

*Буссето, 13 декабря 1863 г.*

<sup>1</sup> Фаччио Франко (1840—1893)—композитор и дирижер. Кончил с отличием Миланскую консерваторию в 1860 г.

Первая опера Фаччио «Фламандские изгнанники» была поставлена 11 ноября 1863 г. в Милане в театре Ла-Скала. Фаччио считался наиболее талантливым из композиторов так называемого нового направления, и передовые круги музыкальной интеллигенции

были склонны рассматривать появление его оперы как некое музыкальное событие.

<sup>2</sup> Речь идет о выступлениях в печати молодого Арриго Бойто (1842—1918) — поэта, либреттиста, критика и композитора, друга Фаччио. После премьеры оперы Фаччио «Фламандские изгнанники» состоялся ужин приверженцев нового изоциренно-индивидуалистического направления в музыке, ужин, на котором Бойто выступил с сочиненной им одой. Ода эта, напечатанная 22 ноября 1863 г. в журнале «Museo di Famiglia», получила широкую известность среди итальянской публики. Бойто, провозглашая тост за итальянское музыкальное искусство и желая ему вырваться «молодым и сильным» из тисков старого и отжившего, выражал надежду, что уже родился тот, кто создаст музыку «девственную, небесно-сияющую» и «очистит алтарь искусства», ныне «загрязненный, как публичный дом». Между тем Фаччио, взволнованный резкими выпадами друга и, может быть, не вполне убежденный в необходимости уничтожить все «старое», написал восторженно-почтительное письмо Верди и просил Клару Маффеи замолвить за него словечко перед прославленным композитором.

<sup>3</sup> Верди говорит о книге Леона Эскюдье «Мои воспоминания» («Mes Souvenirs»), изданной в Париже в 1863 г.

#### 148. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Буссето, 4 апреля 1864 г.*

<sup>1</sup> Речь идет о двух последних сочинениях Россини для голоса и фортепьяно, изданных Рикорди: «В Гренаде» (ария) и «Андалузская вдова» (испанская песня).

<sup>2</sup> Д'Арквэз Франческо (1830—1890) — музыкальный критик, сотрудничавший в целом ряде газет и журналов: в газете «Opinione», в «Illustrazione Italiana», в «Perseveranza», в журнале «Nuova Antologia».

#### 149. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

*Буссето, 15 апреля 1864 г.*

<sup>1</sup> Бажье — директор Итальянского оперного театра.

<sup>2</sup> Перрен Эмиль (1814—1885) — не лишенный способностей художник-акварелист и критик, писавший рецензии о выставках и статьи о живописи в парижских газетах. Прославился главным образом как талантливый и умелый администратор театральных антреприз, работавший со вкусом и знанием дела. В 1864 г. был директором театра Большой Оперы.

<sup>3</sup> Патти Аделина (1843—1919) — всеветно знаменитая певица, колоратурное сопрано. В 1864 г. пела в театре Итальянской оперы в Париже, где, завоевав непререкаемый и шумный успех, стала сразу самой модной и любимой парижанами артисткой.

## 150. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

*Буссето, 29 июля 1864 г.*

<sup>1</sup> Де Лозьер Ашиль — второстепенный французский либреттист, уроженец Неаполя.

<sup>2</sup> Опера «Арольдо» представляет собой новый вариант «Стиффелио». Верди любил эту свою оперу, провалившуюся, как уже было сказано, из-за чудовищных искажений, внесенных в нее цензурой, и из-за запрещения, наложенного цензурой на последнюю картину оперы. В 1856 г. Верди переработал большую часть «Стиффелио» на новое либретто под названием «Арольдо». Это либретто, благополучно прошедшее через цензуру, оказалось мало удачным, и опера опять не имела успеха. Верди не мог, однако, примириться с тем, что опера его окончательно погибла, и долго надеялся на ее возрождение. Когда директор Итальянской оперы в Париже в 1864 г. предложил Верди поставить «Арольдо», композитор, уверенный, что ему удастся уговорить Анджело Мариани приехать в Париж и дирижировать оперой, согласился было на предложение Бажье. Когда оказалось, что Анджело Мариани решительно отказывается ехать в Париж на предлагаемые ему условия, Верди поспешил отговорить Бажье от мысли поставить «Арольдо» и просил Эскюдье поддержать его в этом. «Без Мариани исполнение этой оперы невозможно и будет самым большим фиаско из всех, которые Бажье когда-либо видел и сможет увидеть». Так писал Верди в письме к Леону Эскюдье (от 20 июля 1864 г.).

## 152. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Буссето, 20 сентября 1864 г.*

<sup>1</sup> Верди иронизирует по поводу гимнов и кантат, написанных к случаю. В Италии их за короткое время было написано несколько и среди них кантаты по случаю открытия памятника Россини в Пезаро и по случаю открытия памятника Гвидо ди Арещо, монаху.

<sup>2</sup> События в Турине — воднения в связи с заключенной 15 сентября конвенцией (о ненападении Италии на владения Св. престола) и постановлением о переносе столицы из Турина во Флоренцию.

## 153. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

*Буссето—Сант-Агата, 22 октября 1864 г.*

<sup>1</sup> Леон Эскюдье в самых изысканных выражениях передал Верди от имени директора Лирического театра в Париже, Леопа Карвайо (1825—1897), предложение перевести «Макбета» на французский язык и поставить его на сцене Лирического театра.

## 156. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

*Буссето, 31 декабря 1864 г.*

<sup>1</sup> Дирижером оркестра в парижский театр Итальянской оперы вместо отказавшегося приехать Анджело Мариани был приглашен Карло Эрколе Бозони (1826—1887) — дирижер венецианского театра Ла-Фениче. Верди говорил про него, что он «хороший музыкант, но как дирижер—холоден и ничтожен».

## 157. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

*23 января 1865 г.*

<sup>1</sup> Сорренто—город на полуострове в северной части Неаполитанского залива. Выстроен на круто спускающихся в море скалах; окружен апельсиновыми садами и оливковыми рощами.

<sup>2</sup> Капуя — южноитальянский город в 25 километрах севернее Неаполя, на берегу реки Вольтурно. Расположен в необыкновенно плодородной равнине среди апельсиновых садов и оливковых рощ.

<sup>3</sup> Делофр — дирижер в Лирическом театре.

<sup>4</sup> Дюпре Эдуард—либреттист и переводчик, бывший драматический актер. Младший брат знаменитого тенора Жильбера Дюпре. Перевел на французский язык ряд либретто вердиевских опер и среди них — «Травиату», поставленную в Париже в Лирическом театре 16 октября 1864 г. Верди был доволен переводами Дюпре, но, вследствие внутритеатральных интриг, перевод оперы «Макбет» был поручен не Дюпре, а либреттистам Нюиттер и Бомон.

## 158. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

*Буссето—Сант-Агата, 3 февраля 1865 г.*

<sup>1</sup> Трубы натуральные — издающие звуки только натуральной гаммы. (Звуки натуральной гаммы идут в следующем порядке: от данного нижнего или первого звука второй отстоит на чистую октаву; третий от второго—на чистую квинту, четвертый от третьего—на чистую кварту, пятый—на большую терцию, шестой—на малую терцию, седьмой—на малую терцию, восьмой—на большую секунду). Натуральные трубы бывают различных величин и, следовательно, различных строев. Звук натуральной трубы — яркий, блестящий, серебристый; характер звука воинственный, энергичный. Трубы натуральные были уже в конце 60-х гг. прошлого столетия совершенно вытеснены из оркестров трубами с вентилями, обладающими всеми звуками хроматической гаммы, но утратившими некоторые качества труб натуральных: а именно — серебристость звука и ярко выраженный энергичный воинственный характер.

## 159. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

*Генуя, 8 февраля 1865 г.*

<sup>1</sup> Речь идет об опере «Сила судьбы», постановки которой в театре Итальянской оперы в Париже настойчиво добивался директор театра Бажье.

<sup>2</sup> Галетти Изабелла (1835—1901) — певица-сопрано, по свидетельству современников, весьма примечательная. Вносила в трактовку образов необыкновенную человечность, горячность и жизненную правдивость. Голос ее был не безупречным, техника пения — не безукоризненной, и Галетти довольно скоро сошла со сцены, оставив, однако, неизгладимое впечатление у тех ценителей подлинного драматического искусства в опере, которым довелось ее слышать.

<sup>3</sup> «Фаворитка» — опера Доницетти.

## 162. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Генуя, 28 февраля 1865 г.*

<sup>1</sup> Отец Верди, престарелый Карло Джузеппе Верди, родившийся в 1785 году и живший в Видаленцо, вблизи Сант-Агата, был разбит параличом (он умер через два года, 14 января 1867 г.).

<sup>2</sup> Речь идет о либретто оперы «Сила судьбы», которую очень хотели поставить в Париже как Бажье, так и Перрен.

<sup>3</sup> Либретто оперы «Сила судьбы» было написано Ф. М. Пиаве.

## 163. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

*Турин, 19 апреля 1865 г.*

<sup>1</sup> Опера «Макбет», значительно переработанная Верди, была поставлена в Париже на сцене Лирического театра 21 апреля 1865 г. и выдержала только 14 представлений.

## 164. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Буссето, 25 апреля 1865 г.*

<sup>1</sup> Название гостиницы указано в депеше ошибочно. На самом деле Верди остановился в отеле Тромбетта.

## 165. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

*Буссето, 28 апреля 1865 г.*

<sup>1</sup> «Journal des Débats», «Le Siècle» — парижские газеты.

## 166. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

*Буссето, 4 мая 1865 г.*

<sup>1</sup> «Африканка» Мейербера была поставлена на сцене театра Большой Оперы 28 апреля 1865 г.

<sup>2</sup> «Le Figaro» — парижская газета.

## 167. К ФРАНЧЕСКО МАРИИ ПИАВЕ

*Сант-Агата, 21 мая 1865 г.*

<sup>1</sup> Ф. М. Пиаве хотел устроиться преподавателем в Миланскую консерваторию, но дирекция консерватории ответила отказом на его заявление.

<sup>2</sup> Директором Миланской консерватории был в 1865 г. Лауро Росси.

<sup>3</sup> Речь идет о непрекращающихся выступлениях представителей изоэтно-индивидуалистического направления. В этих выступлениях выражались требования очистить итальянскую музыку от «устаревшего хлама прошлого» и сбрасывалось со счета искусство Верди.

<sup>4</sup> Верди имеет в виду Клару Маффеи, в салоне которой постоянно собиралась «бунтующая» против устаревшего прошлого молодежь во главе с Бойто и Фаччио.

## 168. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

*Буссето, 28 мая 1865 г.*

<sup>1</sup> Монжоз Жюль (1824—1877) — французский певец-тенор.

## 169. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

*Буссето, 3 июня 1865 г.*

<sup>1</sup> Боттезини Джованни (1822—1889) — контрабасист-виртуоз, дирижер и композитор. Его опера «Осада Флоренции» была поставлена в Париже в театре Итальянской оперы в 1865 г. В 1871 г. Джованни Боттезини дирижировал премьерой «Анды» в Каире.

## 170. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Буссето, 14 июня 1865 г.*

<sup>1</sup> Опера Фаччио «Гамлет» (по Шекспиру) на либретто Бойто, поставленная в Генуе в театре Карло Феличе под управлением Анджело Мариани 25 мая 1865 г., прошла с большим шумом, и вокруг нее разгорелись страстные споры о «музыке будущего», о «вчерашнем хламе» и т. д., и т. д., а среди музыкантов Италии обозначились величайшие разногласия и противоречия.

## 172. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Буссето, 30 августа 1865 г.*

<sup>1</sup> Либретто «Саламбо», написанное дю Локлем по роману Флобера, было предложено Верди в апреле 1863 г.

## 173. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

*Буссето, 30 августа 1865 г.*

<sup>1</sup> Верди согласился, во-первых, написать новую оперу на французский текст для театра Большой оперы («Дон Карлос») и, во-вторых, дал согласие на постановку в этом же театре «Силы судьбы».

#### 174. К ЭМИЛЮ ПЕРРЕНУ

27 сентября 1865 г.

<sup>1</sup> «Ратаплан» — сцена с барабанным боем — финал 3-го действия оперы «Сила судьбы».

#### 175. К ЭМИЛЮ ПЕРРЕНУ

29 сентября 1865 г.

<sup>1</sup> Гемар Луи (1823—1880) — французский певец-тенор.

#### 178. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Буссето, 28 апреля 1866 г.

<sup>1</sup> Джизелла — молодая лошадь из конюшни композитора в Сант-Агата.

#### 179. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Сант-Агата—Буссето, 6 мая 1866 г.

<sup>1</sup> В Италии назревала новая война с Австрией, и в стране шла подготовка к ней. В 1866 г. не присоединенными к Пьемонту оставались Рим, оккупированный французами, и Венецианская область, в которой по-прежнему господствовала Австрия. По инициативе канцлера Пруссии Бисмарка, проводившего дипломатическую подготовку к войне с Австрией, в апреле 1866 г. при посредничестве императора Франции Наполеона III между Пруссией и Италией был заключен союз. За участие в войне на стороне Пруссии Италии была обещана Венеция.

<sup>2</sup> Верди, очевидно, имеет в виду категорический отказ австрийского императора Франца Иосифа добровольно уступить Венецию Виктору Эммануилу.

<sup>3</sup> Речь идет о брошюре, озаглавленной «Мариус и тевтоны, музыкальная фантазия Рауля Ординера». Издана в Париже в 1866 г.

#### 180. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Буссето, 18 июня 1866 г.

<sup>1</sup> Жозеф Мери умер, едва начав работу над либретто «Дона Карлоса», и Перрен предложил Верди в качестве либреттиста своего зятя Камилла дю Локля, незадолго перед тем написавшего либретто «Мессинской невесты» (по Шиллеру) для французского композитора Жюлья Дюпра.

<sup>2</sup> Либретто «Дона Карлоса».

#### 181. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Генца, 6 июля 1866 г.

<sup>1</sup> Поражение итальянской армии на высотах Кустоццы 24 июня 1866 г.

<sup>2</sup> Вероятно, Верди имел в виду успешные действия гарибальдийской армии волонтеров. Итальянская молодежь единодушно устремлялась под знамена Гарибальди. Кстати, среди волонтеров были и молодые патриоты Бойто и Фаччио, самоотверженно совершившие вместе с Гарибальди нелегкий поход.

## 182. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

*Генуя, 14 июля 1866 г.*

<sup>1</sup> Нота о том, что Австрия уступает Венецию императору французов Наполеону III, а он в свою очередь передает ее Италии.

<sup>2</sup> Чинальдини Арриго — итальянский генерал, разработавший в 1866 г. талантливый план военных действий против австрийцев. План этот провалился из-за поспешности и несогласованности между собой операций других генералов.

<sup>3</sup> Ровиго — город-крепость в Венецианской области. Расположен в 62 километрах юго-западнее Венеции на Адиджетте, притоке реки Адиджи (Эч), через которую было возведено 4 прекрасных моста.

## 183. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

*Котере, 1 августа 1866 г.*

<sup>1</sup> Котере (Cauterets) — местечко в Пиренеях, славившееся серными источниками.

## 184. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Париж, 10 декабря 1866 г.*

<sup>1</sup> Пироли Джузеппе (1815—1890) — друг детства Верди, уроженец Буссето, происходивший из бедной семьи. Учился вместе с композитором в буссетской гимназии, затем окончил университет в Парме. Остался там же профессором уголовного права. Был секретарем временного правительства пармских провинций в 1848 г. и членом правительства в 1859 г. Когда был распущен парламент созыва 1861 г. и в 1865 г. были назначены новые выборы, Верди наотрез отказался баллотироваться. Вместо него баллотировался и прошел в парламент Пироли. Дружба Пироли с Верди продолжалась до самой смерти Пироли, наступившей в 1890 г.

## 185. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Сант-Агата, 30 января 1867 г.*

<sup>1</sup> Речь идет о тяжело заболевшем Антонио Барецци.

## 186. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Париж, 12 марта 1867 г.*

<sup>1</sup> Премьера «Дона Карлоса» состоялась 11 марта 1867 г. в Париже в театре Большой Оперы.

## 187. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 16 марта 1867 г.

<sup>1</sup> Верди прожил в Генуе в квартире на первом этаже в palazzo Сауди на холме Кариньяно с 1867 по 1874 г.

## 188. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Пьяченца, 24 марта 1867 г.

<sup>1</sup> Большой театр Людовика XIV — парижский театр Большой Оперы.

## 190. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 24 мая 1867 г.

<sup>1</sup> «Великий человек» — Алессандро Манцони (1784—1873) — знаменитый итальянский поэт, драматург и романист, являвшийся главой итальянской романтической школы.

<sup>2</sup> «Величайшей книгой нашей эпохи» Верди называет роман А. Манцони «Обрученные» (1827). Книга эта направлена против феодализма и иноземного гнета и главными действующими лицами в ней являются простые люди из народа, ломбардские ткачи и крестьяне.

## 191. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Генуя, 11 июня 1867 г.

<sup>1</sup> Опера Верди «Дон Карлос» была поставлена в первых числах июня 1867 г. в Лондоне в театре Ковент-Гарден и прошла с большим успехом. Сбор составил солидную сумму в 50 000 лир. Обо всем этом сообщил Верди Леон Эскюдье, ездивший на премьеру.

<sup>2</sup> Хотя Коста относился к творчеству Верди отрицательно, «Дон Карлос» ему понравился, и он, с увлечением разучив и поставив оперу в театре Ковент-Гарден, добился выдающегося успеха этого нового вердиевского сочинения.

<sup>3</sup> Сакс Адольф (1814—1894) — фабрикант и изобретатель музыкальных инструментов. Уроженец Бельгии, с 1836 г. жил в Париже. Умно используя пропорции при построении инструментов, он сконструировал целую группу (шесть) новых инструментов (саксгорнов) разных величин с пистонами и раструбом, обращенным вверх. Из многочисленных изобретений Сакса можно назвать еще саксотромбы с вентилями, по внешнему виду сходные с трубами. Преимущества этих инструментов — громкая звучность. Благодаря усовершенствованным вентилям, все ноты хроматической гаммы на инструментах Сакса звучат безусловно чисто.

## 192. К ВИНЧЕНЦО ЛУККАРДИ

Буссего, 23 июля 1867 г.

<sup>1</sup> Антонио Барецци умер 21 июля 1867 года в возрасте 79 лет.

### 193. К ВИНЧЕНЦО ТОРЕЛЛИ

Генуя, 23 декабря 1867 г.

<sup>1</sup> Торелли Ахилл (1841—1922) — сын Винченцо Торелли, поэт и драматург. Блестяще начав творческую карьеру, не оправдал возлагавшихся на него ожиданий и отошел от литературы.

### 194. К ОППИРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 6 марта 1868 г.

<sup>1</sup> Дюпре Джованни (1817—1882) — итальянский скульптор.

### 195. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Генуя, 12 марта 1868 г.

<sup>1</sup> «Гамлет» — опера Амбруаза Тома на либретто Мишеля Карре и Жюля Барбье. Была поставлена в Париже в театре Большой Оперы в начале марта 1868 г.

<sup>2</sup> «Мефистофель» Бойто был поставлен на сцене миланского театра Ла-Скала 5 марта 1868 г., и постановка эта привела к провалу почти небывалому даже для театра, в анналах которого значился не один шумный провал. 5 марта опера (она шла под управлением Бойто) была под свист, крики и улюлюканье все же доведена до конца. К 7 марта дирекция театра, путем печатного объявления, довела до сведения публики, что опера для удобства слушателей будет разделена на два вечера: 7 марта пойдет пролог, первое, второе и третье действия, соответствующие первой части поэмы Гете; 9 марта, кроме пролога, пойдет четвертое действие, симфоническое интермеццо и пятое действие, соответствующие второй части поэмы Гете. Однако вечером 7 марта шум и крики в театре усилились, причем презрительные выпады были направлены не только против того, что происходило на сцене, а непосредственно против самого Бойто, дирижировавшего оркестром. Что же касается 9 марта, то протест и возмущение публики были в этот вечер выражены столь безудержно, что спектакль пришлось прекратить задолго до окончания оперы.

<sup>3</sup> Маццолани — молодой итальянский дирижер, приглашенный в Париж в театр Большой оперы.

<sup>4</sup> Геварт Огюст (1828—1908) — композитор, органист, по происхождению фламандец. С 1853 г. обосновался в Париже. Оперы его не без успеха шли в парижских театрах (Лирическом и Комической оперы). С 1867 по 1870 г. в ведении Геварта была вся музыкальная часть спектаклей в театре Большой Оперы. В 1871—1908 гг. был директором Королевской консерватории в Брюсселе.

<sup>5</sup> Воттро был главным хормейстером в театре Большой Оперы.

<sup>6</sup> Штольц Тереза (1834—1902) — певица, драматическое сопрано большого диапазона и необыкновенно красивого тембра. Уроженка Богемии, окончила консерваторию в Праге, совершенство-

валась в итальянском пении в Триесте. В 1864 г. приехала в Болонью, где проходила оперные партии под руководством Анджело Мариани. Стала одной из лучших исполнительниц вердиевских опер. Ее интерпретация вокальных образов всецело соответствовала намерениям композитора.

<sup>7</sup> «Дон Карлос», поставленный в Болонье в театре Коммунале 27 октября 1867 г., имел огромный успех, подтвердив еще раз значение дирижерского искусства выдающегося музыканта Анджело Мариани.

<sup>8</sup> Так Верди называл парижский театр Большой Оперы.

## 196. К ТИТО РИКОРДИ

Май 1868 г.

<sup>1</sup> 29 марта 1868 г. было опубликовано письмо-программа министра народного просвещения Эмилио Брольо, предлагавшего ряд реформ в музыкальной жизни Италии. Программа Брольо распадалась на целый ряд пунктов, подробно разработанных, но в качестве коренной реформы Брольо предлагал лишить государственной дотации все консерватории и лицеи страны, поставив во главе музыкальной жизни общество любителей, которому должны были быть поручены судьбы итальянской музыки и изыскание средств для поддержания в стране музыкального образования. К намеченным реформам Брольо считал необходимым приступить как можно скорее ввиду того, что состояние оперной культуры и вокального искусства в Италии необыкновенно плачевны. «Певцов нет совсем, — говорил Брольо. — Что же касается композиторов, то в течение сорока лет (то есть с тех пор как перестал писать Россини. — А. Б.) в Италии не написано ни одной оперы, кроме четырех опер Мейербера». Статью по главе музыкальных преобразований и председательствовать новым обществом дилетантов министр Брольо предложил «великому маэстро Россини». Россини, живший безвыездно в Париже уже 15 лет, согласился на предложение Брольо и ответил на министерское письмо изъясненным благодарности.

<sup>2</sup> В письме к Россини имеется неожиданное и довольно курьезное признание: «Я столь же страстно люблю музыку, — писал министр Брольо, — сколь увы! и несведущ в ней».

## 199. К КАМИЛЛУ ДЮ ЛОКЛЮ

Буссето—Сант-Азата, 8 мая 1868 г.

<sup>1</sup> О «Сиде» (либретто Сарду и дю Локля, музыка Геварта) было действительно объявлено, как об опере, которая будет поставлена в ближайшем сезоне в театре Большой Оперы. Однако света рампы опера эта так и не увидела.

<sup>2</sup> Грациани Франческо (1829—1901) — певец-баритон, младший брат известного тенора Лодовико Грациани (1823—1885). Много и успешно гастролировал за пределами Италии. Пел в Париже, Лондоне, Нью-Йорке и в течение ряда лет входил (вместе с

Тамберликом) в состав труппы итальянской оперы в С.-Петербурге. Был великолепным вокалистом, но несколько холодным актером. Особенно удавались Грациани баритоновые партии в операх Россини, Беллини, Доницетти, однако артист охотно выступал и в вердиевском репертуаре.

## 200. К АНДЖЕЛО МАРИАНИ

*Сант-Агата, 15 мая 1868 г.*

<sup>1</sup> Кортичелли Мауро — бывший театральный импресарио. Благодаря рекомендации знавшей его раньше Джузеппины Стреппони, стал администратором и секретарем знаменитой актрисы Адельанды Ристори.

<sup>2</sup> Письмо министра Брёлло к Россини произвело на итальянскую общественность ошеломляющее впечатление. Газеты наперебой спешили сообщить министру Брёлло, что за те сорок лет, в течение которых, по его словам, в Италии не было написано ни одной оперы, протекла вся творческая жизнь Беллини, Доницетти, Пачини и др.; что в данный момент еще жив Меркаданте; что Верди и Петрелла находятся в полном расцвете творческих сил; что композиторы имеются и среди молодежи и что многие уже проявили себя на оперной сцене. Газеты напоминали министру, что «Норма» и «Сомнамбула», «Лючия» и «Любовный напиток», «Весталка» и «Клятва», «Риголетто» и «Травната», «Трубадур» и «Бал-маскарад», «Дон Карлос» и «Сила судьбы» — являются операми, завоевавшими всевропейское имя и замечательными памятниками итальянского оперного искусства. И ряд газет и некоторые общественные деятели считали, что министр Брёлло своим выступлением в печати нанес серьезное оскорбление творчески работающим представителям итальянского музыкального искусства и что на это оскорбление следует ответить.

## 201. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Сант-Агата, 7 июня 1868 г.*

<sup>1</sup> Министр Брёлло был женат на весьма посредственной певице.

<sup>2</sup> В мае 1868 г. Клара Маффеи впервые навестила Верди и Джузеппину Стреппони в Сант-Агата и провела у них целую неделю. Верди до этого не был в Милане 20 лет и столько же лет не видел Клары Маффеи (с 1848 г.).

<sup>3</sup> Сестра Джузеппины Барберина Стреппони, большая туберкулезом. Пережила и свою сестру и Джузеппе Верди.

<sup>4</sup> Висконти-Веноста Эмилио (1829—1914) — журналист и государственный деятель. В 1868 г. Висконти-Веноста — бывший министр — был членом Палаты депутатов, представителем партии либералов.

<sup>5</sup> Говоря о «тех Двоих», Верди подразумевал уже умерших Беллини и Доницетти.

## 203. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

*Буссето — Сант-Агата, 9 июля 1868 г.*

<sup>1</sup> Новая галерея — большое крытое стеклом здание пассажа, соединявшее соборную площадь с площадью театра Ла-Скала.

<sup>2</sup> Перагалло — итальянский агент по охране авторских прав во Франции.

## 204. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Генуя, 29 июля 1868 г.*

<sup>1</sup> «Мужья» — комедия Ахилла Торелли, «Дуэль» — драма Паоло Феррари (1822—1889).

<sup>2</sup> Зевс Олимпийский из Пасси — так называли Джоаккино Россини, жившего в Пасси, предместье Парижа.

## 205. К КАМИЛЛУ ДЮ ЛОКЛЮ

*Сант-Агата, 12 ноября 1868 г.*

<sup>1</sup> «Адриенна Лекуврёр» («Adrienne Lecouvreur») — пьеса Скриба и Легуве. Поставлена впервые в Париже во Французском театре (Théâtre Français) 14 апреля 1849 г.

<sup>2</sup> «Нзльская башня» («La Tour de Nesles») — пьеса А. Дюма-отца и Гайарде, поставленная впервые в Париже в театре Порт-Сен-Мартен 29 мая 1832 г., является чрезвычайно грубо, но эффектно написанной кровавой драмой. Драматургия пьесы сильно воздействует на нервы зрителя и болезненно возбуждает его воображение. Лишенная идейности и исторического правдоподобия, «Нзльская башня» принадлежит к типу литературных произведений, называемых «бульварными». Однако в свое время она пользовалась самым широким успехом.

<sup>3</sup> «Аббатство де Кастро» («L'Abbaye de Castro») — популярнейшая в свое время драма, принадлежавшая перу трех драматургов — Бёдена, Губо и Лемуана (J. Beudin, P. Goubeaux, G. Lemoine), авторов многих долго не сходивших с европейских сцен излюбленных публикой пьес, как, например: «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (1827), «Ричард Дарлингтон» (1832) и др. «Аббатство де Кастро» было поставлено впервые в Париже в театре Порт-Сен-Мартен в 1840 г.

<sup>4</sup> Мари — жена Камилла дю Локля.

## 206. К ТИТО РИКОРДИ

*Сант-Агата, 17 ноября 1868 г.*

<sup>1</sup> Джоаккино Россини скончался 13 ноября 1868 г.

<sup>2</sup> С.-Петроньо — самая большая и величественная церковь в Болонье.

<sup>3</sup> Св. отец — римский папа Пий IX.

## 207. К КЛАРЕ МАФФЕЙ

*Сант-Агата, 20 ноября 1868 г.*

<sup>1</sup> При Лиссе 20 июля 1866 г. итальянский флот под командованием адмирала Персано был разгромлен австрийским адмиралом Тегетгофом.

<sup>2</sup> 24 июня 1866 г. итальянская армия под командованием Ламармори была на высотах Кустоццы разбита и обращена в бегство.

<sup>3</sup> Санта-Кроче — церковь во Флоренции, так называемый итальянский Пантеон. Там воздвигнуты надгробные памятники Данте, Микеланджело, Галилеи, Макиавелли, Альфиери...

## 210. К ТИТО РИКОРДИ

*Милан, 15 декабря 1868 г.*

<sup>1</sup> «Сила судьбы» после нескольких представлений в Риме и Триесте была по желанию Верди снята с репертуара оперных театров Италии. Композитор, не удовлетворенный развязкой оперы, все время искал возможности по-другому разрешить последнее действие. Над развязкой оперы работали Пиаве и де Лозьер. Верди обращался с вопросом о последнем действии и к своему другу журналисту Арривабене. Но ничего из того, что предлагали композитору, его не удовлетворяло, и в конце концов он переделал финал сам. Пиаве осталось только обработать в стихотворной форме то, что написал маэстро. Но стихотворной обработкой Пиаве Верди на этот раз остался недоволен, и работа над финалом опять остановилась.

Когда при подведении итогов выяснилось, что театральные сезоны последних лет привели етатр Ла-Скала к материальной и художественной катастрофе (провал целого ряда опер, недовольство публики, падение сборов), дирекция театра при участии Джулио Рикорди и синдика города Милана направила к Верди депутацию с просьбой разрешить показать в театре Ла-Скала еще ни разу не поставленную в Милане «Силу судьбы». Верди согласился, поставив при этом ряд условий, изложенных им в письме к Тито Рикорди.

<sup>2</sup> Тиберини Марио (1826—1900) — певец-тенор, с голосом неровным и резким по тембру. Верди считал, что Тиберини, «несмотря на некрасивый голос, чудесный певец-актер».

<sup>3</sup> Монджини Пьетро (1830—1874) — певец-тенор.

## 215. К ФИЛИППО ФИЛИППИ

*Генуя, 4 марта 1869 г.*

<sup>1</sup> Шуберт Франц (1797—1828) — великий австрийский композитор. Кроме целого ряда опер, симфоний, хоровых произведений, как светских, так и духовных, пьес для фортепьяно и других инструментов, написал более 600 песен для голоса с сопровождением фортепьяно, справедливо завоевавших всемирную известность.

<sup>2</sup> Имеется в виду песня Шуберта для голоса с фортепьяно «Ave Maria» на текст Вальтера Скотта (в немецком переводе) из романа «Дева с озера».

## 216. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*Сант-Агата, 18 апреля 1869 г.*

<sup>1</sup> Ф. М. Пиаве, идя на службу в театр Ла-Скала 5 декабря 1867 г., упал на улице, сраженный апоплексическим ударом. Разбитый параличом, прикованный к постели, Пиаве прожил еще восемь лет и, хотя сознание частично вернулось к нему, он был лишен речи и возможности читать и писать. Верди оказывал материальную помощь несчастному либреттисту до самой его смерти.

<sup>2</sup> Обер Даниэль Франсуа Эспри (1782—1871) — прославленный французский композитор, ученик Керубини, с 1842 г. по 1871 г. директор Парижской консерватории, автор большого количества популярнейших французских опер. Среди них: «Немая из Портичи» (1828), «Фра-Дьяволо» (1830), «Густав III» (1833), «Бронзовый конь» (1835), «Посланница» (1836), «Черное домино» (1837), «Брильянты короны» (1841), «Гаидэ» (1847), «Блудный сын» (1850), «Марко Спада» (1853), «Первый день счастья» (1863), «Невеста короля» (1864).

<sup>3</sup> Тома Амбруаз (1811—1896) — французский композитор, автор ряда опер и балетов, большая часть которых ныне забыта. Пользовался при жизни репутацией композитора умелого и разнообразно образованного. Из написанных им опер назовем «Миньон» (1866) и «Гамлета» (1868), обошедших в свое время почти все оперные сцены Европы. После смерти Обера в 1871 г. Амбруаз Тома стал директором Парижской консерватории.

<sup>4</sup> Риччи Федерико (1809—1877) — композитор, уроженец Неаполя. Оперы его, написанные очень искренно и непосредственно (либреттистами Риччи были Каммарано, Пиаве и др.), шли с успехом не только в Италии, но и на сценах театров многих европейских городов (Вена, Париж). Наибольшей известностью пользовались: «Полковник» (1835), «Эдинбургская тюрьма» (1837), «Коррадо из Альтамуры» (1841), «Эстелла» (1846), «Крипино и Кума» (1850), «Два портрета» (1850), «Праздник в Венеции» (1872).

<sup>5</sup> В 1869 г. Саверно Меркаданте был уже слепым и сам прочесть письма не мог.

## 219. К КЛАРЕ МАФФЕН

*29 июля 1869 г.*

<sup>1</sup> Происшествие на озере, вырытом в парке Сант-Агата, подробно описано Джузеппиной Стреппони в письме к Кларе Маффен (от 18 июля 1869 г.). Верди, уже сидевший в лодке, протянул руку Джузеппине, еще стоявшей на берегу. Синьора Стреппони, споткнувшись, неловко ступила на борт лодки, которая тотчас перевер-

нулась. Супруги Верди очутились в воде. Но композитор не растерялся. Ему удалось оттолкнуться находившуюся над его головой лодку, и он вынес из воды Джузеппину, потерявшую сознание от испуга и неожиданности.

<sup>2</sup> Петрелла Энрико (1813—1877) — композитор, уроженец Палермо. Кончив Неаполитанскую консерваторию, выступил в Неаполе 17-ти лет с маленькой комической оперой «Дьявол розового цвета». С тех пор стал писать и ставить на всех больших и малых сценах Италии великое множество как комических, так и серьезных опер. Был композитором необычайно плодовитым. Писал легко, бездумно и благозвучно и пользовался неизменной благосклонностью публики. Среди многого другого задумал написать оперу на сюжет романа Манцони «Обрученные» и, обратившись к знаменитому писателю с письмом, в котором испрашивал разрешение на переработку романа в оперное либретто, получил собственноручно написанный автором «Обрученных» очень подробный и благожелательный ответ.

## 221. К АНДЖЕЛО МАРИАНИ

*Генуя, 19 августа 1869 г.*

<sup>1</sup> Давно назревавшее между Верди и Мариани расхождение сильно обострилось. Мариани по просьбе Верди взялся разузнать и провести в Болонье в первую годовщину смерти Россини новую, еще никому не известную, написанную по предложению Верди двенадцатью итальянскими композиторами траурную мессу памяти Россини. Однако Верди не видел в выдающемся дирижере особого энтузиазма по отношению к предстоящей работе. Когда же муниципальный совет города Пезаро (города, где родился Россини) постановил ознаменовать день имени Россини (21 августа) торжественными концертами и дирижировать этими концертами пригласил Мариани, прославленный дирижер с радостью и увлечением начал разузнавать намеченную им для исполнения программу. Верди считал, что на предстоящих музыкальных торжествах памяти Россини необходимо исполнить россиниевскую Маленькую мессу. Мариани позволил себе не согласиться с Верди и не включил мессу Россини в программу своих концертов. Как видно из письма Верди, композитор не поехал на россиниевские торжества в Пезаро.

<sup>2</sup> Организованная в Милане комиссия по подготовке работы над мессой памяти Россини и по проведению в Болонье траурной годовщины. В состав комиссии вошли: директор Миланской консерватории Лауро Росси и два профессора этой же консерватории: Альберто Маццукато и Стефано Ронкетти-Монтевити. Секретарем комиссии выбрали Джулио Рикорди.

## 222. К КАМИЛЛУ ДЮ ЛОКЛЮ

*Сант-Агата, 6 октября 1869 г.*

<sup>1</sup> «Родина» («Patrie») — драма в пяти действиях В. Сарду, поставленная впервые в Париже 19 марта 1869 г. в театре Порт-Сен-

Мартен. Пользовалась большим успехом. Шла в переводе на разные языки на сценах многих европейских театров. Была поставлена в С.-Петербурге в 1898 г. под названием «Граф де Ризоор» и в Ленинграде (1937, 1942, 1948) на сцене театра имени Пушкина под названием «Фландрия».

## 224. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Сант-Агата, 13 октября 1869 г.

<sup>1</sup> Рикорди Джулио (1840—1912) — сын Тито Рикорди, при жизни отца принимавший самое деятельное участие в делах издательства.

<sup>2</sup> Части мессы памяти Россини согласно жребию должны были писать следующие композиторы:

Requiem aeternam	— Буццола
Dies irae	— Баццини
Tuba mirum	— Педротти
Quid sum miser	— Каньони
Recordare	— Федерико Риччи
Ingemisco	— Нини
Lacrymosa	— Коччиа
Domine Jesu	— Гаспари
Sanctus	— Платанья
Agnus Dei	— Петрелла
Lux aeterna	— Мабеллини
Libera me	— Дж. Верди

Мерканданте не мог участвовать в работе над мессой по болезни.

## 226. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 19 ноября 1869 г.

<sup>1</sup> То, что Верди называет «болонским происшествием», то есть явно выраженное нежелание Мариани взять на себя организацию художественной части исполнения написанной специально к годовщине смерти Россини траурной мессы — положило конец 20-летней дружбе Джузеппе Верди с Анджело Маринани.

<sup>2</sup> Каньони Антонио (1828—1896) — композитор, автор популярных в свое время опер-буфф «Дон Бучефало» (1847) и «Завещание Фигаро». С 1856 по 1863 г. писал только духовные сочинения; среди них пользовалась известностью месса, посвященная памяти сардинского короля Карла Альберта. С 1863 г. стал опять работать для театра. Оперы его «Старик с горы» (1863) и «Микеле Перрек» (1864), поставленные в миланском театре Ла-Скала, прошли с успехом.

## 227. К КАМИЛЛУ ДЮ ЛОКЛЮ

Генуя, 8 декабря 1869 г.

<sup>1</sup> «Фру-Фру» — пьеса Мейяка и Галеви.

<sup>2</sup> «Ревю» — парижский журнал «La Revue des deux mondes», где была помещена рецензия на пьесу Мейяка и Галевн «Фру-Фру».

<sup>3</sup> Мейяк Анри (1831—1897) и Галевн Людовик (1834—1908) — французские драматурги, работавшие в тесном сотрудничестве. Ими написано большое количество пьес, шедших с самым шумным успехом на сценах французских театров и получивших, благодаря переводам, европейскую известность. Мейяк и Галевн прославились также благодаря написанному ими множеству либретто опер и оперетт и среди них либретто популярнейших оперетт Оффенбаха: «Прекрасная Елена» (1864), «Синяя Борода» (1866), «Герцогиня Герольдштейнская» (1867), «Перикола» (1868) и т. д.

<sup>4</sup> Сарду Викториен (1831—1908) — талантливый и весьма плодовитый французский драматург. Пьесы его — яркие и увлекательные построенные — пользовались неизменным успехом у самой широкой французской публики, а многие из них; переведенные на разные языки, приобрели известность и в других странах. Из огромного количества написанных Сарду пьес можно назвать хотя бы следующие: «Пикколино» (1861), «Семья Бенуатон» (1865; сатира на нравы Второй империи), «Серафина» (1868; высмеивает женское ханжество), «Родина» (1869), «Рабагас» (1872; драматический памфлет против политических карьеристов), «Ненаишь» (1875), «Дора» (1877), «Тоска» (1887), «Мадам Сан-Жен» (1894) и т. д. Дж. Верди очень интересовался драматургией Сарду и одно время даже мечтал о творческом сотрудничестве с ним. Однако в силу целого ряда обстоятельств сотрудничество Верди с Сарду так и не осуществилось.

<sup>5</sup> Кавдинское ущелье — ущелье в Римской Кампанье, через которое в 321 г. до нашей эры самниты заставили побежденных римлян пройти с ярмом на шею.

Прохождением через Кавдинское ущелье называется с тех пор всякая унижительная необходимость.

<sup>6</sup> Генуэзские равмоли — блюдо, в известной мере соответствующее сибирским пельменям, — с той разницей, что фарш, завернутый в тесто и приготовленный особенным образом, состоит из рубленых телячьих мозгов и птицы, тертого сыра пармезан, мускатного ореха и толченого шпината.

<sup>7</sup> Маленькая Клер — дочь Камилла дю Локля.

## 228. К КАМИЛЛУ ДЮ ЛОКЛЮ

Генуя, 18 февраля 1870 г.

<sup>1</sup> Благодаря влиянию своего тестя Эмиля Перрена, бывшего в то время директором театра Большой Оперы и директором театра Французской комедии (Comédie Française), Камилл дю Локль получил место директора театра парижской Комической оперы (Opéra Comique).

## 229. К КАМИЛЛУ ДЮ ЛОКЛЮ

Генуя, 25 апреля 1870 г.

<sup>1</sup> Речь идет о книге А. де Латюра «Очерки о современной Испании» (A. de Latour, «Edudes 1862»).

<sup>2</sup> Айяла Аделардо Лопес де (Adelardo Lopez de Ayala, 1829—1879) — испанский драматург и политической деятель. Автор ряда комедий, написанных стихами. Творчество Айяла отличалось изяществом и литературным мастерством. Комедия, о которой упоминает Верди, называлась «Стекланный дом» («El Tejado de Vidrio»).

## 230. К КЛАРЕ МАФФЕИ

Сант-Агата, 30 апреля 1870 г.

<sup>1</sup> «Пики» — английские клоуны, выступавшие в Париже.

<sup>2</sup> «Фернанда», «Autre» и «Palles de touché» («Мушиные лапки») — пьесы Сарду.

## 231. К КАМИЛЛУ ДЮ ЛОКЛЮ

Сант-Агата, 26 мая 1870 г.

<sup>1</sup> Речь идет о сценарии «Анды». Как известно, этот сценарий принадлежал перу знаменитого французского египтолога Мариетта.

## 232. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Сант-Агата, 25 июня 1870 г.

<sup>1</sup> Гисланцони Антонио (1824—1893) — писатель, поэт-либреттист. Начал карьеру в качестве певца (баритон). Выступал в целом ряде театров, но очень скоро ушел со сцены и стал заниматься литературой. Писал романы, комедии, новеллы, газетные статьи, эпиграммы. Писал легко, блестяще и остроумно. Стал одним из редакторов миланской «Музыкальной газеты». Показал себя также хорошим либреттистом. Им написан целый ряд либретто для многих композиторов: для Лауро Росси, Далль Арджине, Каньони, Петрелла, Брага и др.

Когда Верди самостоятельно переделал финал оперы «Сила судьбы» (1869), стихи этого нового финала были написаны Антонио Гисланцони.

<sup>2</sup> В марте 1870 г. дю Локль передал Верди предложение, исходившее от вице-короля Египта Измаил-паши, написать оперу для недавно выстроенного (в ноябре 1859 г.) в Каире театра Итальянской оперы. Представление новой, специально для Каира написанной оперы должно было войти в программу торжеств по случаю открытия Суэцкого канала.

<sup>3</sup> Сюжетная фабула «Анды» была предложена известным египтологом Мариеттом, краткий сценарий сделан дю Локлем.

<sup>4</sup> Роже — агент по охране авторских прав.

### 233. К КАМИЛЛУ ДЮ ЛОКЛЮ

*Сант-Агата, 15 июля 1870 г.*

<sup>1</sup> Речь идет об Антонио Гисланцони.

<sup>2</sup> Декорации и костюмы «Анды» были заказаны в парижских мастерских.

<sup>3</sup> Речь идет об опере «Тень», написанной на либретто Сен-Жоржа немецким композитором Фридрихом Флотовым (1812—1883), крупным чиновником и автором целого ряда опер. Среди них: «Гибель «Медузы» (1839), «Раб Камонса» (1843), «Страделла» (1844), «Марта» (1847), «Пианелла» (1860), «Тень» (1870), «Наяда» (1873) и др. Наибольшей популярностью пользовалась «Марта», долго не сходявшая с оперных сцен многих европейских городов.

Что касается «Тени», то она была поставлена на сцене театра Комической оперы 7 июля 1870 г., за неделю до того, как Пруссия объявила войну Франции. Флотов служил тогда советником прусского посольства в Париже.

### 235. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

*Генца, 12 августа, 1870 г.*

<sup>1</sup> Марнетт Огюст Эдуар (1821—1881)—выдающийся французский египтолог. Под его руководством производились раскопки на месте древнего Мемфиса и в долине Нила. Были открыты бесследно ушедшие в песок древние храмы, среди них Серапеум (храм бога Сераписа), погребения священных быков, огромный сфинкс, вырубленный в скале, множество барельефов, утвари, украшений и т. д. В 1858 г. вице-король Египта назначил Марнетта генеральным инспектором и хранителем памятников Египта, пожаловал ему титул бея и поручил ему создать в Булаке музей, где будут собраны драгоценнейшие памятники египетской древности.

В процессе работы над оперой «Анда» Верди обращался к Марнетту за всеми нужными ему справками.

### 240. К КАМИЛЛУ ДЮ ЛОКЛЮ

*Сант-Агата, 22 августа 1870 г.*

<sup>1</sup> Известия о катастрофических поражениях французской армии во франко-прусской войне.

<sup>2</sup> Абу Эдмон (1828—1885)—французский писатель, драматург, публицист. В начале франко-прусской войны находился в Эльзасе. Сотрудничая в парижской газете «Суар», посылал туда взволнованные корреспонденции о прусском нашествии.

### 241. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

*Сант-Агата, 25 августа 1870 г.*

<sup>1</sup> Фиоренцуола — ломбардский городок и железнодорожная станция в 24 километрах от Пьяченцы и в 15 километрах от поместья Верди Сант-Агата.

<sup>2</sup> Борго С.-Донинно — город и железнодорожная станция недалеко от Санкт-Агата.

#### 245. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Сант-Агата, 30 сентября 1870 г.*

<sup>1</sup> Разгром и капитуляция французской армии под Седаном (1 сентября 1870 г.).

<sup>2</sup> Вторжение итальянских войск в Рим через пробитую пушечными ядрами брешь в воротах Пиа 20 сентября 1870 г.

#### 249. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

*Сант-Агата, 16 октября 1870 г.*

<sup>1</sup> Верди по договору обязался сдать законченную оперу «Аида» в декабре 1870 г., чтобы она могла быть поставлена в Каире в течение января 1871 г.

#### 250. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

*Октябрь, вторник [1870 г.].*

<sup>1</sup> Лекко — город в Ломбардии, родина Гисланцони. Расположен на восточном берегу озера того же названия в 24 километрах северо-западнее города Комо.

#### 263. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Генуя, 28 декабря 1870 г.*

<sup>1</sup> Верди собирался ставить «Аиду» в Милане в театре Ла-Скала, после того, как в январе 1871 г. состоится премьера оперы в Каире. Так как премьера оперы в Каире своевременно состояться не могла (заказанные в Париже декорации и костюмы «Аиды» нельзя было вывезти из осажденного города), отпала возможность и миланской постановки.

#### 267. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*Генуя, 1 января 1871 г.*

<sup>1</sup> 17 декабря 1870 г. в Неаполе скончался 75-летний Саверно Меркаданте, бывший директором консерватории Сан-Пьетро а Майелла с 1840 г. Общественность Неаполя с синдиком во главе прочла на пост директора консерватории Джузеппе Верди, и вопрос о том, как примет композитор направляемое к нему приглашение, стал в Неаполе самой волнующей «злобой дня». Де Санктис, подробно описывая Верди то, что делается в Неаполе, забрасывает композитора вопросами, на которые Верди дает исчерпывающий ответ.

<sup>2</sup> **Скарлатти Алессандро (1649—1725)** — знаменитый композитор, один из основоположников славной неаполитанской школы, из которой вышли такие композиторы, как Перголези, Пиччини, Йомелли, Саккини, Гассе, Траэтта, Винчи, Гульельми, Панзиелло и др. В 1709 г. преподавал в трех неаполитанских консерваториях. Отличался в сочинении музыки как драматической, так и духовной. Оставил около 120 опер, шесть торжественных месс, ряд ораторий, «Stabat Mater», музыку к «Страстям», множество дуэтов, кантат и мадригалов.

<sup>3</sup> **Дуранте Франческо (1684—1755)** — представитель неаполитанской школы композиции, ученик Греко и Скарлатти. В 1742 г. стал в Неаполе директором консерватории. Посвятил себя сочинению исключительно духовной музыки и не написал ни одного сочинения для театра. Славился умелым развитием музыкальной мысли, красотой и певучестью голосоведения. После него остались мессы, псалмы, мотеты, двенадцать мадригалов, сборник двухголосных сольфеджио, пьесы для клавесина и многое другое.

<sup>4</sup> **Лео Леонардо (1694—1746)** — блестящий представитель неаполитанской школы. Ученик А. Скарлатти. Был директором неаполитанской консерватории С.-Онофрио. Писал с одинаковым успехом как музыку духовную, так и светскую. Написал 46 опер и 33 мессы, четыре оратории, «Miserere», «Credo» и т. д. После Лео осталось также шесть томов сольфеджио и два тома упражнений по цифрованному басу (partimenti).

<sup>5</sup> Парижский камертон, который дает ноту ля, имеющую 870 колебаний в секунду, был утвержден в Париже специальной комиссией в 1859 г. В Неаполе придерживались своего камертона, дающего ноту ля, имеющую 890 колебаний в секунду. Верди уже в 1867 г. очень решительно выступал за единство камертона для всего музыкального мира.

<sup>6</sup> **Дзингарелли Никколо (1752—1837)** — неаполитанский композитор. Оперы Дзингарелли пользовались при жизни композитора определенным успехом и шли во многих городах Италии. В 1813 г. Дзингарелли стал директором неаполитанской консерватории Сан-Пьетро а Майелла и, посвятив себя преподаванию, оставался в должности директора до самой своей смерти. Учениками Дзингарелли были В. Беллини, Конти, Меркаданте, братья Риччи и др. Дзингарелли был человеком с очень узким музыкальным кругозором, преподавателем без большой эрудиции, без плана и системы. Больше всего Дзингарелли боялся гармонических «нововведений» и, по свидетельству современников, исключал из консерватории тех учащихся, которых заставлял за изучением партитур Россини.

<sup>7</sup> **Пуццоне** — дирижер театра Сан-Карло в Неаполе.

<sup>8</sup> **Серрао Паоло (1830—1907)** — пианист и композитор, уроженец Неаполя. С 1863 г. вел в консерватории в Неаполе класс композиции. Его учениками были Леонкавалло, Джордано, Чилеа и Джузеппе Мартуччи. В 1871 г. Серрао состоял также дирижером в театре Сан-Карло.

## 269. К ФРАНЧЕСКО ФЛОРИМО

Генуя, 5 января 1871 г.

<sup>1</sup> Палестрина Джованни Пьерлуиджи да (1525—1594) — композитор, глава римской полифонической школы, выдающийся мастер-реформатор вокальной полифонии. С 1551 г. и до конца жизни руководил хоровыми капеллами в Риме (в соборе св. Петра и в других церквях). Писал хоровые произведения без сопровождения. Фактура этих хоровых произведений отличается гармонической ясностью, ритмической плавностью и контрапунктическим богатством. Палестрина насытил духовную музыку подлинным глубоким чувством и достиг небывалого соответствия между напевом и смыслом положенного на музыку текста. Палестриной написано 92 мессы, 274 мотета, 139 мадригалов и много других сочинений.

<sup>2</sup> Марчелло Бенедетто (1686—1739) — композитор венецианской школы, писатель, поэт и юрист. Оставил ряд музыкальных произведений, из которых самым значительным и принесшим ему славу является музыка к пятидесяти псалмам Давида (духовные песнопения, опубликованные впервые в 1724 г.). Из литературных произведений Марчелло наибольшую известность приобрело его сатирическое сочинение «Модный театр» («Teatro alla moda»).

## 270. К ДРАНЕТ-БЕЮ В КАИР

Генуя, 5 января 1871 г.

<sup>1</sup> Дранет-бей — главный управляющий театрами вице-короля в Каире.

## 271. К НИККОЛО ДЕ ДЖИОЗА В КАИР

Генуя, 5 января 1871 г.

<sup>1</sup> Джоза Никколò де (1820—1885) — композитор и дирижер, ученик Меркаданте. Писал оперы, шедшие с успехом на сценах разных городов Италии. С 1864 г. посвятил себя почти исключительно дирижерской деятельности. Дирижировал в Неаполе (Сан-Карло), в Венеции (Ла-Фениче), ездил в Буэнос-Айрес и в 1869 г. был приглашен в новый выстроенный в Каире театр Итальянской оперы.

## 272. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

Генуя, 7 января 1871 г.

<sup>1</sup> Речь идет о партии Амонасро, царя эфиопов, в финале второго действия оперы «Аида».

## 273. К ФРАНЧЕСКО ФЛОРИМО

Генуя, 9 января 1871 г.

<sup>1</sup> Лавинья Винченцо (1777—1836) — учитель Верди, уроженец Альтамуры (вблизи Неаполя). В 1790 г. поступил в старейшую

консерваторию Неаполя Санта-Мария ди Лорето. Учился мальчиком у отличного контрапунктиста Саверно Верде. Композицией занимался у Феделе Фенароли. Кончил консерваторию в 1799 г. Встретился с Паизиелло, который, уезжая в Париж, взялся отвезти Лавинья в Милан и там рекомендовал его Риччи, импресарио театра Ла-Скала. Лавинья довольно успешно подвизался на поприще композитора, написал несколько опер и балетов, поставленных в театрах Милана, Турина, Венеции, Флоренции, Болоньи. В 1802 г. был приглашен на должность маэстро у чембало (репетитора-концертмейстера) в театр Ла-Скала и оставался в этой должности целых тридцать лет, до 1832 г., когда по состоянию здоровья должен был прекратить свою работу в театре. С 1823 г. В. Лавинья был приглашен преподавателем сольфеджио в Миланскую консерваторию и с увлечением посвятил последние тринадцать лет своей жизни педагогической деятельности. Скончался Лавинья в Милане 14 сентября.

<sup>2</sup> Фенароли Феделе (1732—1818) — знаменитый контрапунктист-педагог. Был учеником Дуранте в неаполитанской консерватории Санта-Мария ди Лорето, по окончании которой стал сам преподавателем и преподавал до самой своей смерти. Педагогом он был, по-видимому, замечательным. Метод его отличался простотой и ясностью. Правила, которые он преподавал ученикам, были изложены им в письменной форме и каждое правило сопровождалось музыкальным примером — цифрованным басом, на котором ученик должен был тотчас же разрешать практически то, что усвоил теоретически.

<sup>3</sup> Паизиелло Джованни (1740—1816) — знаменитый итальянский композитор. В 1754 г. поступил в неаполитанскую консерваторию С.-Онофрио; через пять лет уже работал в этой же консерватории в качестве репетитора. Сочинять музыку начал очень рано и к 18 годам располагал изрядным багажом месс, псалмов и ораторий. Выступил как оперный композитор в Болонье с двумя операми-буфф, принятыми публикой необыкновенно благожелательно. С этого момента Паизиелло был всегда обеспечен контрактами и завален предложениями писать оперы для тех или иных театров. Очень скоро стал композитором известным и популярным. Пользовался успехом при дворе Фердинанда IV и Марии Каролины. Провел восемь лет в России при дворе Екатерины II. Писал в Вене по приглашению австрийского императора Иосифа II. Был приглашен в Париж директором капеллы консула Бонапарта (впоследствии Наполеона I). Плодovitость Паизиелло достойна удивления. В каталоге полного собрания его сочинений значатся 94 оперы, 39 месс, 40 мотетов, 4 *credo*, музыка к «Страстям», 18 квартетов, 12 увертюр, 6 концертов для чембало, 2 тома сонат и многие другие сочинения. Стиль музыки Паизиелло и его инструментовка — поверхностная, часто формальная, легко укладывающаяся в хорошо заученные правила, — ничего общего с творческой направленностью Верди иметь не могли. Паизиелло умер в 1816 г. в Неаполе. Как человек, он не оставил по себе доброй памяти.

<sup>4</sup> Франческо Флоримо в то время уже выпустил в свет два тома своего весьма ценного (четырёхтомного) исторического труда «Му-

зыкальная школа Неаполя», где он сообщал биографические сведения обо всех композиторах неаполитанской школы.

## 275. К МИНИСТРУ ЧЕЗАРЕ КОРРЕНТИ

*Генуя, 1 февраля 1871 г.*

<sup>1</sup> Чезаре Корренти был министром народного просвещения.

<sup>2</sup> Так как вопрос о директоре старейшей итальянской консерватории (Сан-Пьетро а Майелла в Неаполе), в связи с отказом Верди занять этот пост, оставался открытым, министр народного просвещения Чезаре Корренти решил созвать комиссию компетентных музыкантов под председательством Верди с тем, чтобы эта комиссия разобрала заявления претендующих на пост директора 27 кандидатов. Кроме того, в связи с опубликованным в рикордиевской «Музыкальной газете» от 19 января 1871 г. письмом директора Миланской консерватории Лауро Росси, требовавшим пересмотра учебных программ и системы преподавания во всех итальянских консерваториях, министр предложил комиссии заняться всеми вопросами, связанными с жизнью, нуждами и планами музыкальных учреждений, так или иначе являющихся государственными, то есть вопросами, связанными не только с учебными заведениями, но и с оперными театрами. Изучив и разобрав все эти вопросы, комиссия должна была выработать некий общий план проведения необходимых в названных государственных учреждениях преобразований.

<sup>3</sup> Мартини Джамбаттиста (1706—1784) — ученый-контрапунктист, педагог, композитор. Всю жизнь прожил в Болонье. Принадлежал к францисканскому ордену. Основоложник болонской школы композиторов, из которой вышли Сарти, Маттеи, Керубини, а затем Россини, Морлакки, Доницетти и др. Кроме духовных сочинений (мессы, оратории) и ряда небольших сочинений светского характера, падре Мартини оставил ученые труды, свидетельствующие о его углубленных знаниях в области техники сочинения музыки и о его разносторонней эрудиции. Эти труды: «Основное практическое руководство по контрапункту» и «История музыки» в трех томах.

<sup>4</sup> Глюк Кристоф Виллибальд (1714—1787) — композитор, по происхождению немец. Смелый реформатор музыкального театра. Сумел отразить в оперной драматургии передовые идеи своего времени и воплотил в музыкальных образах оперных героев идеалы гражданской доблести и нравственного величия.

<sup>5</sup> Моцарт Вольфганг Амедей (1756—1791) — великий, всемирно известный австрийский композитор.

<sup>6</sup> Керубини Луиджи Мария (1760—1842) — выдающийся композитор, итальянец по происхождению. С 1786 г. переселился в Париж и в Италию больше не возвращался. После серьезных и комических итальянских опер написал 14 опер на французские тексты, увертюры, торжественные и траурные гимны и т. д. Когда в 1795 г. была открыта Парижская консерватория, Керубини был назначен одним из ее инспекторов, а с 1821 г. стал директором.

## 276. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

*Флоренция, 22 марта 1871 г.*

<sup>1</sup> Речь идет о представлении оперы Верди «Дон Карлос», состоявшемся в Неаполе в театре Сан-Карло.

<sup>2</sup> Министр Корренти не принял отказа Верди председательствовать в комиссии по реформе музыкальных театров и музыкального образования, и, после решительного воздействия на композитора как со стороны Пироли, так и со стороны самого министра, Верди, поверив в то, что его работа в комиссии может принести реальную пользу искусству, превозмог свое отвращение ко всему, что казалось ему всегда «ненужным словопреением», и согласился заняться в комиссии вопросами реформы. Комиссия собралась во Флоренции в начале марта и 20 марта работу свою закончила.

## 277. К ДРАНЕТ-БЕЮ

*Генуя, 30 марта 1871 г.*

<sup>1</sup> Верди имел в виду дирижера Франко Фаччио.

## 278. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

*Генуя, 11 апреля 1871 г.*

<sup>1</sup> Состав оркестра, принятый комиссией как обязательный для больших театров Сан-Карло и Ла-Скала, был следующий: 14 первых скрипок, 14 вторых, 12 альтов, 12 виолончелей, 12 контрабасов, 1 флейта пикколо, 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 трубы, 2 валторны, 4 тромбона, 2 арфы, литавры, большой барабан и тарелки.

## 279. К ДРАНЕТ-БЕЮ

*Генуя, 14 апреля 1871 г.*

<sup>1</sup> Гросси — певица. Пела меццо-сопрановые партии.

## 283. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

*Сант-Агата, 10 июля 1871 г.*

<sup>1</sup> Вальдман Мария (1844—1920) — певица, меццо-сопрано. Упорной работой добилась того, что стала лучшей исполнительницей партии Амнерис в опере Верди «Аида». Ушла со сцены в 1876 г., выйдя замуж за графа Галеаццо Массари. Считала себя ученицей Верди и всю жизнь питала к нему чувство почтительной и нежной привязанности. Переписка Марии Вальдман с Верди продолжалась до самой смерти композитора.

## 284. К ДРАНЕТ-БЕЮ

*Генуя, 20 июля 1871 г.*

<sup>1</sup> Фаворитка (Леонора ди Гузман) — героиня одноименной оперы Доницетти.

<sup>2</sup> Фидес — действующее лицо в опере «Пророк» Мейербера — мать Иоанна Лейденского.

<sup>3</sup> Альбони Марнетта (1826—1894) — знаменитая певица, обладавшая необычайным по диапазону контральто. Пела с успехом в разных городах Италии, а затем и во многих европейских столицах: в Вене, Петербурге, Берлине, Лондоне, Париже.

<sup>4</sup> «Сорока-воровка» — опера Россини. Главное действующее лицо в опере — Нинетта, сопрано.

<sup>5</sup> Сомнамбула (Лунатик) — героиня одноименной оперы Беллини (сопрано).

<sup>6</sup> Партия Карла V в опере Верди «Эрнани» написана для баритона.

## 287. К ДРАНЕТ-БЕЮ

*Генуя, 2 августа 1871 г.*

<sup>1</sup> Пелитти Джузеппе — миланский фабрикант музыкальных инструментов.

<sup>2</sup> На самом деле это — длинные прямые трубы с одним вентиляем, как в военных оркестрах.

## 289. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Сант-Агата, 2 сентября 1871 г.*

<sup>1</sup> Речь идет об опере «Аида».

<sup>2</sup> Бетховен Людвиг ван (1770—1827) — великий немецкий композитор.

## 292. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Октябрь 1871 г.*

<sup>1</sup> «Моисей», «Севильский цирюльник», «Сорока-воровка», «Семирамида» — оперы Россини.

<sup>2</sup> После того, как парламентом в последнюю его сессию во Флоренции был принят «Закон о гарантиях», определяющий новое положение папы (Пий IX) в объединенной Италии и новые взаимоотношения между властью светской и духовной, предстояло добиться принятия «Закона о гарантиях» самим папой. Однако папское послание от 2 марта, обвинявшее пьемонтский парламент в совершении «нечестивого, нелепого и безумного дела», энциклика от 15 мая, представлявшая собой акт торжественного протеста, поспешность, с которой папа объявил себя «узником», его отказ вступить в сношения с гражданскими властями, его запрещение католикам принимать участие в выборах и т. д. — все это показало, что Пий IX не понимает значения уже совершившихся исторических событий и нелепости столь недостойно выражаемого протеста.

### 293. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 2 ноября 1871 г.

<sup>1</sup> Балет назывался «Дочери Хеопса». Он был поставлен балетмейстером Ипполитом Монплеэром на музыку, написанную композитором и дирижером Костантино Далла Арджине (1843—1877).

### 296. К ФРАНКО ФАЧЧИО

Генуя, 26 ноября 1871 г.

<sup>1</sup> Пандольфини Франческо — певец, один из лучших драматических баритонов своего времени. Кроме прекрасного голоса, обладал и необыкновенными сценическими способностями.

### 297. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 8 декабря 1871 г.

<sup>1</sup> Издателем «Аиды», как и вообще всех опер Верди, был Рикорди.

<sup>2</sup> В Болонье, в театре Коммунале, впервые в Италии была поставлена одна из опер Рихарда Вагнера, а именно «Лоэнгрин». Поставил оперу Анджело Мариани. Постановке предшествовала необыкновенная рекламная работа шумиха в прессе. Вокруг образа Вагнера складывались легенды. Премьера «Лоэнгрин» состоялась 1 ноября 1871 г. и была подлинным сражением, выигранным исполнительским творчеством Мариани. Итальянская молодежь была заморожена необычными звучаниями вагнеровской музыки, а снобы, ничего в этой музыке не понявшие, но, как всегда, привлеченные тем, что становилось модным, вопили о «новизне», о «сверхчеловеческих страстях» и о торжестве «великого искусства будущего». Верди, 19 ноября присутствовавший на представлении «Лоэнгрин» в Болонье, мог воочию убедиться в том, что происходит как вокруг имени самого Вагнера, так и вокруг постановки его оперы. В начале декабря Анджело Мариани поехал с труппой болонского театра Коммунале во Флоренцию ставить «Лоэнгрин» в театре Фальяно, и там снова повторилось все то, что уже имело место в Болонье.

### 302. К ДЖИОВАННИ БОТТЕЗИНИ

Генуя, 27 декабря 1871 г.

<sup>1</sup> Премьера оперы «Анда» состоялась в Канре 24 декабря 1871 г.

### 303. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

28 декабря 1871 г.

<sup>1</sup> Увертюра к «Анде», написанная Верди, была очень удачно исполнена на репетициях в театре Ла-Скала. Однако композитор

не разрешил предпослать ее опере, жестоко определив свою увертюру, как «пышный вздор». Увертюра эта, довольно значительная по размеру и трудная для исполнения, существует только в рукописи.

### 304. К ДЖИОВАННИ БОТТЕЗИНИ

Милан, 13 января 1872 г.

<sup>1</sup> Каппони Джузеппе (1832—1889) — певец, героический тенор. Обладал голосом необыкновенно сильным и звонким. Должен был исполнять партию Радамеса.

<sup>2</sup> Фанчелли Джузеппе (1833—1886) — певец-тенор. Обладал голосом удивительным по красоте и необычному серебристому звучанию. При этом прекрасном голосе Фанчелли отличался тем, что в его передаче музыкального текста не было ни ритма, ни точности, ни понимания музыки, которую ему надлежало исполнить.

### 306. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Милан, 9 февраля 1872 г.

<sup>1</sup> Премьера «Аиды» в театре Ла-Скала состоялась 8 февраля 1872 г. Дирижировал оперой Франко Фаччио.

### 307. К ЧЕЗАРЕ ДЕ САНКТИСУ

Генуя, 25 февраля 1872 г.

<sup>1</sup> Музелла — импресарио театра Сан-Карло в Неаполе.

### 309. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

Генуя, 30 марта 1872 г.

<sup>1</sup> Пандольфини (см. примеч. 1 к письму 296 на стр. 578) и Ормондо Майни (бас) исполнители ролей Амонасро и Раффиса.

### 310. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 31 марта 1872 г.

<sup>1</sup> Лоджione — галерея верхнего яруса в театральном зале.

### 314. К ФРАНКО ФАЧЧИО

Сант-Агата, 25 июня 1872 г.

<sup>1</sup> Маньяни Джироламо — художник, профессор академии в Парме.

<sup>2</sup> Мастеллари Гавтано — управляющий машинным отделением сцены в театре Ла-Скала.

### 315. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Сант-Агата, 25 июня 1872 г.*

<sup>1</sup> Клара Маффей писала Верди о том, что Манцони заметно слабеет, и хотя он ни на что не жалуется, но состояние его наводит Клару на печальные мысли и внушает ей серьезные опасения.

### 323. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Неаполь, 9 апреля 1873 г.*

<sup>1</sup> «*Fanfulla della Domenica*» — римская газета.

<sup>2</sup> Толпа не дала Верди сесть в экипаж. Композитора подхватили на руки и на руках донесли до гостиницы, где он остановился. В шествии участвовали тысячи людей с зажженными факелами, и оркестр театра Сан-Карло исполнил ночью под окнами маэстро марш из второго действия «Аиды».

<sup>3</sup> Мендельсон-Бартольди Феликс (1809—1847) — виднейший немецкий композитор, музыкально-общественный деятель, дирижер, пианист и органист.

<sup>4</sup> Шуман Роберт (1810—1856) — выдающийся немецкий композитор и музыкальный критик.

<sup>5</sup> Вагнер Рихард (1813—1883) — великий немецкий оперный композитор. Убежденный и смелый реформатор музыкального театра. Выдающийся дирижер и неутомимый писатель-публицист.

### 324. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Сант-Агата, 16 апреля 1873 г.*

<sup>1</sup> Понкиелли Амилькар (1834—1886) — композитор. Окончил консерваторию в Милане. Оперы его, написанные до 1872 г., шли в Италии без особого успеха, и только в конце 1872 г., когда в Милане, в театре Даль-Верме, была поставлена опера «Обрученные» (по роману Манцони), о Понкиелли заговорили как о хорошем композиторе. Верди в письме своем отвечает на вопрос, заданный ему Арривабене как раз по этому случаю.

### 325. К ДОМЕНИКО МОРЕЛЛИ

*Генуя, 14 мая 1873 г.*

<sup>1</sup> Морелли Доменико (1824—1901) — выдающийся неаполитанский художник.

<sup>2</sup> Джемито Винченцо (1852—1929) — выдающийся итальянский скульптор, живший в 1873 г. в крайней бедности. Доменико Морелли, покровительствовавший необыкновенно талантливому юноше, познакомил его с Верди, и композитор заказал Джемито два бюста: свой и Джузеппины Стреппони. Джемито должен был лично доставить готовые бюсты в Сант-Агата.

### 326. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

*Сант-Агата, 23 мая 1873 г.*

Алессандро Манцони скончался 22 мая 1873 г.

### 329. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

*Париж, 23 августа 1873 г.*

<sup>1</sup> Мария Вальдман подписала контракт на гастроли во Флоренции, и флорентийский сезон совпадал по времени с периодом, когда должна была разучиваться и исполняться траурная месса.

### 332. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Сант-Агата, 28 декабря 1873 г.*

<sup>1</sup> Траурная месса (Реквием) памяти Манцони.

### 333. К ЛЕОНУ ЭСКЮДЬЕ

*Генуя, 31 января 1874 г.*

<sup>1</sup> Рубинштейн Антон Григорьевич (1829—1894) — великий русский пианист, композитор, дирижер и музыкально-общественный деятель.

### 334. К ЧЕЗАРЕ КАНТУ

*Генуя, 15 февраля 1874 г.*

<sup>1</sup> Канту Чезаре (1804—1894) — итальянский историк и романист.

<sup>2</sup> Браманте Донато (1444—1514) — знаменитый итальянский архитектор эпохи Возрождения. С 1476 по 1499 г. жил в Милане, где среди многих других значительных работ (перестройка церкви Сан-Сатино, разработка проекта собора в Павии, проектирование купола Миланского собора, выведение портика С.-Амброджио) перестроил и церковь Санта-Мария делле Грацие (1492—1497).

<sup>3</sup> Дуомо — Миланский собор.

### 335. К ТИТО РИКОРДИ

*Генуя, 1 марта 1874 г.*

<sup>1</sup> «Пунголо» (в переводе «Жало») — неаполитанская газета.

<sup>2</sup> «Аида» исполнялась в неаполитанском театре Сан-Карло очень слабым составом артистов.

### 336. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Генуя, 7 марта 1874 г.*

<sup>1</sup> Гобатти Стефано (1852—1913) — композитор.

<sup>2</sup> Опера Гобатти «Готы», поставленная в конце 1873 г. в Болонье, а затем сразу же в Риме, Генуе и других городах, прошла с давно несслыханным на итальянских сценах успехом. Публика на премьере пришла в неопишуемый экстаз. Композитора вызывали 52 раза — случай небывалый. Рецензии и статьи об опере, изданные отдельной брошюрой «Память о великом событии», носили характер апологетический. Это были не рецензии, а гимны, не статьи, а словословия. Гобатти называли титаном, гением, а оперу его «откровением» и «абсолютным шедевром». Те немногие, наиболее солидные музыкальные критики (Д'Аркэз, Филиппи), которые, хотя и признавали гениальность Гобатти, но пытались внести несколько отрезвляющую ноту в хор дифирамбов, указывая на некоторые недостатки в работе 22-летнего юноши, подверглись самым безастенчивым нападкам со стороны публики, переполнявшей любой театр, где шла «Готы». Критикам даже посылали анонимные письма с угрозами и не стеснялись в выражениях по их адресу. Восхищение оперой Гобатти носило в то время характер некоего массового гипноза.

<sup>3</sup> Речь идет об опере Понкиелли «Литовцы» («I Lituani»), премьера которой состоялась в Милане в театре Ла-Скала 7 марта 1874 г.

<sup>4</sup> В римской газете «Monitore» некий журналист Мистрали утверждал, что тесть Верди (Барецци) должен был уплатить крупную сумму денег для того, чтобы «Набукко» был поставлен на сцене.

<sup>5</sup> Первая опера Верди «Оберто, граф ди Сан-Бонифаччио» была поставлена на сцене миланского театра Ла-Скала 17 ноября 1839 г.

<sup>6</sup> Ронкони Джорджо (1812—1875) — выдающийся певец-актер, высокий бас. Первый исполнитель партии Навуходоносора в одноименной опере Верди (Милан, 1842). Выступал в Италии, во Франции, в Англии, в России. Пользовался повсюду неизменным и заслуженным успехом (А. Н. Серов отзывался о Ронкони весьма восторженно). Был одинаково превосходен как в партиях трагических, так и в партиях буфф.

<sup>7</sup> Морьяни Наполеон (1806—1878) — певец-тенор, по образованию юрист, пришедший на сцену довольно поздно (выступил впервые в 1833 г.). Отличался красотой голоса и весьма редкой для теноров того времени осмысленностью в трактовке исполняемой роли. Выступал во многих городах Италии, а также в Вене, Лондоне, Париже, Мадриде. Болезнь горла заставила его покинуть сцену в 1847 г.

<sup>8</sup> Марини Антонietta — певица-сопрано.

<sup>9</sup> Сальви Лоренцо — певец-тенор.

<sup>10</sup> Нини Алессандро (1805—1880) — композитор. Опера, написанная им в 1814 г. для театра Ла-Скала, называлась «Одализа».

<sup>11</sup> «Сафо» — опера Джованни Пачини.

### 337. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Сант-Агата, 21 июля 1874 г.*

<sup>1</sup> После того, как траурная месса памяти Мациони (Реквием) была исполнена в годовщину смерти поэта 22 мая 1874 г. в Милане в церкви Сан-Марко (исполнителями были Тереза Штольдц, Мария Вальдман, тенор Каппони и -бас Майни) и затем 25, 26 и 27 мая в театре Ла-Скала, Верди по предложению Эскуды и дю Локля (бывшего в то время директором театра Комической оперы) согласился привезти мессу в Париж. Исполнение состоялось 9, 11, 12, 15, 18, 20 и 22 июня 1874 г. при участии тех же миланских солистов и под управлением Верди с хором и оркестром театра *Opéra Comique*. Месса имела у публики безусловный успех, но среди рецензий и отзывов были, как обычно, и весьма неблагоприятные. К ним принадлежали отзывы И. Вебера и Азеvedo.

<sup>2</sup> Вебер Иоганнес (1818—1902) — музыкальный критик и хормейстер, мечтавший стать дирижером. С 1843 г. жил в Париже, где занимался, главным образом, преподаванием. Был сотрудником журнала «*Critique Musicale*», а с 1861 г. стоял во главе отдела музыкальной критики в газете «*Тепрь*». Фельетоны о музыке, еженедельно появлявшиеся на страницах этой газеты, свидетельствуют о солидной для того времени музыкально-теоретической осведомленности их автора и не лишены интереса. Иоганнес Вебер был восторженным приверженцем Вагнера.

<sup>3</sup> Азеvedo Алексис (1813—1875) — музыкальный критик, сотрудничавший в целом ряде парижских газет; отличался остроумием и изяществом стиля наряду с крайней резкостью и пристрастием в проявлении личных симпатий и антипатий. Боготворил и признавал безоговорочно только одного Россини и в какой-то мере Фелисьена Давида. С безудержной яростью писал уничтожающие рецензии на произведения Гуно, Мейербера, Вагнера, Верди.

<sup>4</sup> Далья Орефияче — дирижер, которому дирекция театра Аполло намеревалась предоставить место Терццани.

<sup>5</sup> Терццани Эудженио (1824—1889) — композитор и дирижер, ученик МеркадANTE. С 1846 г. дирижер театра Аполло в Риме. С 1867 по 1871 г. концертмейстер и дирижер в театре Ла-Скала. В 1871 г. вернулся в театр Аполло. С 1877 г. преподаватель композиции в музыкальном лицее св. Цецилии (Рим).

### 338. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Генуя, 26 ноября 1874 г.*

<sup>1</sup> 15 ноября 1874 г. министр Марко Мингетти (1813—1883) включил Верди в список новых сенаторов Итальянского королевства.

### 340. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Генуя, 5 февраля 1876 г.*

<sup>1</sup> Шопен Фредерик (1810—1849) — великий польский композитор и пианист.

<sup>2</sup> Гуно Шарль (1818—1893) — выдающийся французский композитор, автор 12 опер. Среди них: «Лекарь поневоле» (по Мольеру, 1858), «Фауст» (1859), «Филемон и Бавкида» (1860), «Царица Савская» (1862), «Ромео и Джульетта» (1867) и др. Кроме того, Гуно писал оратории, музыку к драмам, кантаты, мессы, романсы, фортепьянные пьесы и т. д.

<sup>3</sup> Фор Жан Батист (1830—1914) — французский певец (баритон) и композитор, автор салонных романсов, пользовавшихся во Франции большой популярностью.

С 1861 г. пел в театре Большой Оперы (дебютировал в опере Понятовского «Пьер де Медичи»), после чего с большим успехом исполнял все баритоновые партии как в текущем оперном репертуаре, так и в операх, впервые появившихся на сцене этого театра. Был первым исполнителем роли Нелуско в «Африканке» Мейербера (1865), маркиза Позы в «Доне Карлосе» Верди (1867), Гамлета в опере Тома (1868), Мефистофеля в «Фаусте» Гуно (1869) и т. д. С успехом гастролировал в Лондоне и Петербурге.

<sup>4</sup> Верди имеет в виду австрийскую певицу-сопрано Матильду Маллингер (1847—1920). Она выступила впервые в 1866 г. в Мюнхене в опере «Норма» Беллини. Пела главным образом в Германии (в Вене, Дрездене, Лейпциге, Берлине). С 1890 г. вела класс пения в консерватории в Праге, а с 1895 г. — в Высшей музыкальной школе в Берлине.

<sup>5</sup> «Тенор» — Джулиано Гайяр (1844—1890) — певец, по национальности испанец, по происхождению крестьянин. Выступил впервые на сцене маленького театра в городе Варезе вблизи Милана в роли Неморино в опере Донцетти «Любовный напиток». Произвел сильное впечатление как прекрасным, мощным и удивительно ровным голосом, так и живой взволнованной трактовкой исполняемого образа. Стал с огромным успехом выступать на сценах лучших европейских театров и отличался в самых разнообразных ролях. В его репертуаре были оперы: «Пуритане» Беллини, «Фаворитка» и «Лючия ди Ламмермур» Донцетти, «Бал-маскарад» и «Риголетто» Верди, «Фауст» Гуно, «Тангейзер» Вагнера, «Король Лагорский» Массне, «Африканка» Мейербера и многие другие.

<sup>6</sup> «Баритон» — Готтардо Альдингери (1824—1906) — певец, обладавший прекрасным по тембру, звучным голосом большого диапазона. Недурно владел пером. Ему принадлежат тексты многих салонных романсов, в частности текст известного вальса Ардити «Il Vasio» («Поцелуй»).

<sup>7</sup> «Бас» — Манин Ормондо

<sup>8</sup> Мариани-Мазини Маддалена — драматическое сопрано. Обладала голосом сильным и выразительным. Считалась лучшей исполнительницей роли Джоконды в одноименной опере Понкиелли и темпераментно интерпретировала роль Елены в бойтовском «Мефистофеле».

<sup>9</sup> Авланд, Рубини, Тамбурини и Даблаш — группа певцов, блиставших на всех итальянских оперных сценах Европы с 20-х годов XIX в. Тогдашние импресарио старались соседить вместе этих знаменитостей, что приводило в восторг публику.

обеспечивало успех исполняемой опере и способствовало повышению кассовых сборов.

Мерик-Лаланд Генриетта (1802—1867) — певица. В 1822 г. выступила с большим успехом в миланском театре Ла-Скала. В 1825 г. Мейербер написал для нее «Крестоносца в Египте», прошедшего с успехом в венецианском театре Ла-Фениче. В 1827 г. вместе с Рубини и Тамбурини Мерик-Лаланд участвовала в воплощении на сцене венецианского театра Ла-Фениче беллиниевского «Пирата», премьера которого была в Италии музыкальным событием.

Рубини Джiovанни Баттиста (1795—1854) — знаменитый итальянский певец-тенор. Начал свою артистическую деятельность в 1815 г., выступая на сценах маленьких оперных театров Италии, где на первых порах пел без всякого успеха. Прославился как исполнитель послероссиниевских лирических опер. Был первым исполнителем теноровых партий в операх Беллини и Доницетти: «Пират», «Сомнамбула», «Норма», «Пуритане», «Анна Болейн», «Лючия ди Ламмермур» — оперы, написанные композиторами в расчете на Рубини. После блестящих, перегруженных украшениями партий в операх россиниевских и дороссиниевских, в эпоху стремления к непосредственности в выражении чувств, Рубини оказался основоположником нового направления в вокальном исполнительском искусстве. Выступал с громадным успехом во Франции, Англии, Испании, России.

Тамбурини Антонио (1800—1876) — прославленный певец. Обладал звучным, высоким и подвижным басом. Начал выступать на оперных сценах Италии с 1818 г. Принадлежал к типу певцов, не интересовавшихся трактовкой исполняемой роли и стремившихся главным образом к совершенству вокализации. Тем не менее пользовался успехом и европейской известностью. Пел в Париже, Лондоне и Петербурге.

Лаблаш Лунджи (1794—1858) — знаменитый бас, великолепный певец-актер. Обладал голосом необыкновенной гибкости, красоты и силы и столь же необыкновенным исполнительским обаянием. Исполнял с одинаковым успехом как партии буффа, так и партии серьезные. Вызывал безудержный смех исполнением партии Джеронимо в «Тайном браке» Чимарозы и поражал величием в образе жреца Оровеза в беллиниевской «Норме». Был любимцем публики в Париже, Лондоне и С.-Петербурге.

## 342. К КЛАРЕ МАФФЕН

*Сант-Агата, 1 июля 1876 г.*

<sup>1</sup> «Анда» была поставлена в Париже в театре Итальянской оперы 22 апреля и прошла с шумным успехом 26 раз. Три первых представления шли под управлением автора; начиная же с четвертого, оперой стал дирижировать (и, кстати, весьма удачно) Эммануэле Муцио.

<sup>2</sup> Джулио Рикорди.

### 344. К ФРАНКО ФАЧЧИО

*Сант-Агата, 26 июля 1876 г.*

<sup>1</sup> 20 июля умерла мать Франко Фаччио Тереза Каредзато.

### 345. К ДЖУЗЕППИНЕ НЕГРОНИ-ПРАТИ

*Сант-Агата, 8 августа 1876 г.*

<sup>1</sup> Негрони-Прати Джузеппина, урожденная Морозини (род. в 1824 г.), происходила из семьи патриотов, преданных делу освобождения Италии от иноземного владычества. Брат Джузеппины Морозини, Эмилио, геройски погиб при осаде Рима в 1849 г.

Семнадцатилетней девушкой Джузеппина Морозини присутствовала в Ла-Скала на премьере оперы Верди «Навуходоносор» (9 марта 1842 г.), после чего познакомилась с композитором в салоне Клары Маффен. Была с Верди в дружеских отношениях до самой смерти композитора.

### 347. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Сант-Агата, 9 октября 1876 г.*

<sup>1</sup> Табиано — городок в 55 километрах от Пьяченцы. Расположен на холме в очень живописной местности. Известен минеральными источниками, воды которых имеют лечебные свойства.

<sup>2</sup> Речь идет о падении (8 марта 1876 г.) министерства Мингетти и о приходе к власти (26 марта) нового министерства, во главе которого стал Депретис.

### 349. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Сант-Агата, 20 октября 1876 г.*

<sup>1</sup> «Color del tempo» («Цвет времени») — пьеса Ахилла Торелли.

<sup>2</sup> «Папой» Верди называет Шекспира.

### 353. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Кельн, 22 мая 1877 г.*

<sup>1</sup> Гиллер Фердинанд (1811—1885) — немецкий пианист, композитор, дирижер. В 1830/31 г. выступил в Париже с собственными концертами. В 1835 г. организовал там же «Вечера классической музыки». В 1837 и 1841 гг. выступал в Италии. В 1842 г. дирижировал концертами в Лейпциге и Дрездене. В 1845 г. стал директором консерватории в Кельне, где деятельная натура энергичного музыканта нашла себе отличное применение. Стоял во главе всех организуемых в Германии музыкальных фестивалей.

### 354. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Сант-Агата, 1 июля 1877 года*

<sup>1</sup> Де Амичис Эдмондо (1846—1908) — литератор, по образованию военный. Участвовал в кампании 1866 г. и сражался при Кустоцце. В 1870 г. вошел со своим полком в Рим, ставший столицей Италии. В 1871 г. вышел в отставку и всецело посвятил себя литературе. Пережитое им нашло отражение в книгах «Военная жизнь» (1869—1870), «Воспоминания» (1870). Его перу принадлежат также новеллы, романы и красочные описания путешествий по разным странам. Среди них: «Испания» (1873), «Голландия» (1873), «Марокко» (1876) и т. д. Де Амичис был в свое время писателем весьма популярным.

<sup>2</sup> Белльвиаль, Ла-Виллет — пригородные селения, куда можно было быстро доехать поездом или пароходиком. Излюбленные места воскресных прогулок парижан.

<sup>3</sup> «Сен-Марс» — лирическая опера в 4 действиях и 5 картинах Шарля Гуно. Поставлена впервые в апреле 1877 г. в парижском театре Комической оперы.

<sup>4</sup> «Король Лагорский» — опера в 5 действиях Жюлья Массне. Премьера ее состоялась в Париже в театре Большой Оперы в апреле 1877 г.

<sup>5</sup> «Дора» — комедия в 5 актах Викторина Сарду. Поставлена впервые в театре Водевиль в январе 1877 г.

### 356. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Сант-Агата, 2 ноября 1877 г.*

<sup>1</sup> Верди переехал из палаццо Саули, где занимал квартиру с 1864 г., в знаменитый дворец — палаццо Дорна-Памфили. Это роскошное помещение состояло из 18 комнат с длинной террасой, заканчивавшейся сторожевой башней, возвышавшейся над морем. Палаццо Дорна окружен парком, спускающимся до самого морского пляжа.

### 357. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Генуя, 8 февраля 1878 г.*

<sup>1</sup> Речь идет о написанной маркизом Джинно Монвальди, литератором и музыкальным критиком, брошюре под названием «Верди и его оперы» («Verdi e le sue Opere»).

<sup>2</sup> Фетис Франсуа Жозеф (1784—1871) — известный бельгийский музыковед.

### 358. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Генуя, 19 марта 1878 г.*

<sup>1</sup> В 1878 г. в Ла-Скала была возобновлена «Аида» с участием Адельны Патти, и многие по этому случаю вспоминали впе-

чтательную трактовку образа Анды Терезой Штольц. Однако в 1872 г. после премьеры оперы критика очень резко отзывалась как о самой Штольц, так и о вокальной партии Анды, якобы плохо написанной композитором.

### 360. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 30 марта 1879 г.

<sup>1</sup> Речь идет о «Мефистофеле» Бойто. В 1875 г., то есть через семь лет после шумного провала оперы в театре Ла-Скала (1868), «Мефистофель», переработанный композитором и сокращенный до размеров, не превышающих обычное оперное представление, был поставлен в Болонье. Новая редакция оперы очень сильно отличалась от оперы, провалившейся в Милане. Партия Фауста, написанная первоначально для баритона, была передана тенору; большое симфоническое интермеццо, так не понравившееся публике, было изъято, и вся опера была заново инструментована. Новая редакция оперы, поставленная в Болонье, имела безусловный успех, но Бойто после болонской премьеры снова взялся за переработку своего «Мефистофеля». И, когда этот окончательно переработанный «Мефистофель» появился в 1877 г. в Венеции, в Турине и Риме, он произвел большое впечатление на публику и вызвал весьма положительные отзывы критики. С этого года «Мефистофель» вошел в репертуар многих итальянских театров. В окончательной своей редакции опера состоит из 4 действий с прологом и эпилогом.

<sup>2</sup> «Царица Савская» — опера венгерского композитора Карла Гольдмарка (1830—1915). Была поставлена в Турине с успехом очень шумным на премьере и резко упавшим на последующих представлениях.

### 361. К ФЕРДИНАНДУ ГИЛЛЕРУ

Генуя, 14 апреля 1879 г.

<sup>1</sup> Гомес Карло (1839—1896) — бразильский композитор. Родился в Кампинос. Был послан в Европу для завершения музыкального образования. Выступил в 1868 г. в Милане с оперой «На Луне», за которой в 1870 г. последовала опера-балет «Гуарани», поставленная с большим успехом в театре Ла-Скала. Гомесом написан ряд опер, ставившихся в разное время на сценах театров Италии: «Фоска» (1873), «Мария Тюдор» (1879), «Раб» (1889), «Кондор» (1891). С 1892 г. Гомес был директором консерватории в Пара (Бразилия).

<sup>2</sup> Берлиоз Гектор (1803—1869) — выдающийся французский композитор, один из лучших дирижеров своего времени, талантливый музыкальный писатель.

<sup>3</sup> «Детство Христа» (1854) — трилогия ораториального характера (Берлиозу принадлежит в ней и музыка и текст).

<sup>4</sup> Зал Герца — один из концертных залов Парижа, открытый для публики знаменитым пианистом, профессором консерватории и фабрикантом роялей Анри Герцом (1806—1888).

### 362. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Сант-Агата, 26 августа 1879 г.

<sup>1</sup> Скульптор Джованни Дюпре в своей книге «Мысли об искусстве и автобиографические воспоминания» («Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici»), изданной во Флоренции в 1879 г., приводит сказанные ему слова Россини: «Верди является композитором, по характеру своему печально-серьезным, и музыка его, льющаяся естественно и обильно, имеет присущий его дарованию колорит мрачный и скорбный, что придает ей, впрочем, и особую ценность; я уважаю его в наивысшей степени, хотя нет никакого сомнения в том, что ему никогда не написать оперы полусерьезной, подобной «Линде», и тем более оперы комической, подобной «Любовному напитку» («Линда ди Шамуни» и «Любовный напиток» — оперы Доницетти).

### 365. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Сант-Агата, 3 сентября 1879 г.

<sup>1</sup> Поздней весной 1879 г. в Северной Италии из-за буйного разлива рек произошли наводнения, разорившие целые провинции. Ряд городов и отдельные лица оказывали посильную помощь пострадавшим. В Милане среди многих проведенных городом мероприятий в помощь областям, пострадавшим от наводнения, был организован в Ла-Скала большой концерт. В этом концерте (30 июня 1879 г.) была исполнена траурная месса (реквием) Верди под управлением автора.

<sup>2</sup> В Генуе в 1879 г. открылась сельскохозяйственная выставка. «Она была жалкой и неполноценной; однако было кое-что хорошее как среди скота, так и среди цветов». Так писал о выставке Верди в письме от 31 июля 1879 г. к Ф. Гиллеру.

### 367. К ФЕРДИНАНДУ ГИЛЛЕРУ

Генуя, 7 января 1880 г.

<sup>1</sup> Сен-Санс Камилл (1835—1921) — французский композитор и пианист, органист, дирижер, музыкальный писатель и общественный деятель. Выступал в печати против Верди безудержно резко и пренебрежительно.

<sup>2</sup> «Pater Noster» («Отче наш») для пятиголосного хора без сопровождения на текст из X песни «Чистилища» Данте.

### 368. К ДОМЕНИКО МОРЕЛЛИ

Генуя, 7 февраля 1880 г.

<sup>1</sup> Доменико Морелли прислал Верди эскиз написанной им картины под названием «Страстная пятница». Картина навеяна финалом 2-го акта оперы «Сила судьбы».

### 369. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Париж, 7 марта 1880 г.*

<sup>1</sup> Новый директор парижского театра Большой Оперы Огюст Вокорбей (1821—1884) приехал в октябре 1879 года в С.-Агата, чтобы уговорить Верди поставить «Аиду» в Париже в театре Орéга (текст либретто «Аиды» был заблаговременно переведен дю Локлем и Шарлем Нюнттер на французский язык). Красноречие и веские доводы Вокорбея в пользу постановки «Аиды» на сцене самого значительного оперного театра Парижа возымели свое действие. Верди на постановку согласился и 9 февраля 1880 г. выехал в Париж.

### 370. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

*Париж, 20 марта 1880 г.*

<sup>1</sup> Морель Виктор (1848—1923) — французский певец-баритон. Один из наиболее одаренных, пытливых и передовых артистов своего времени. Отличался как прекрасным голосом, так и высоким мастерством актера-исполнителя. Выступил во Флоренции в 1869 г. (пел на итальянском языке), и с тех пор Италия стала для него второй родиной. Гастролировал с неизменным успехом в Европе и Америке. Пел в Лондоне, Дублине, Канре, С.-Петербурге. Был первым и выдающимся исполнителем главных ролей в последних операх Верди: Яго («Отелло»), сэра Джона Фальстафа («Фальстаф»).

<sup>2</sup> Премьера «Аиды» в парижском театре Большой Оперы состоялась 22 марта 1880 г.

<sup>3</sup> Краус Габриэль (1842—1906) — великолепная певица-актриса (сопрано). Выступала в Париже в театре Большой Оперы с 1868 по 1886 г. В карнавальном сезоне 1873/74 г. гастролировала в Милане в театре Ла-Скала (исполняла сопрановые партии в операх «Рюи Блаз» Маркетти, «Фоска» Гомеса, «Ловнгри» Вагнера). Создала на парижской сцене ряд увлекательных вокальных образов. Среди них: Селика («Африканка» Мейербера), Донна Анна («Дон-Жуан» Моцарта), Валентина («Гугеноты» Мейербера), Маргарита («Фауст» Гуно), Джильда («Риголетто» Верди), Анда («Аида» Верди).

### 372. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Милан, 19 апреля 1880 г.*

<sup>1</sup> «Pater Noster» (для сопрано соло с сопровождением струнных) и «Ave Maria» (для пятиголосного хора) были закончены Верди в 1879 г. и исполнялись 18 апреля 1880 г. во втором концерте Оркестрового общества театра Ла-Скала. (Общество это было основано в 1878 г.). Дирижировал концертом Франко Фаччо, но своими сочинениями Верди дирижировал сам. Партию сопрано в «Ave Maria» исполнила артистка театра Терезина Зингер.

### 374. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Генуя, 5 мая 1880 г.

<sup>1</sup> В Турине открылась художественно-промышленная выставка.

<sup>2</sup> Речь идет о поставленной в Риме опере «Сарданалал», написанной молодым римским композитором Либани. В письме к Верди от 1 мая 1880 г. Арривабене пишет: «... «Сарданалал» Либани поставлен на сцене. Это опера «большая» в теперешнем значении этого слова: большая по пышности зрелища и по длине, но ничтожная по вдохновенности и творческому выполнению. Газеты скажут тебе, что она имела успех, и это правда, но все ожидали большего. Приятель Либани, присутствовавший при постепенном рождении партитуры, сказал мне, что у Либани была не одна вдохновенная мелодическая находка, но из боязни, что критики обвинят его в стремлении к «ушеугодию», он, как говорит его приятель, «перевел свои мысли на немецкий язык». В результате — статья немцем ему не удалось, но он перестал быть итальянцем»...

### 379. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

20 ноября 1880 г.

<sup>1</sup> Речь идет о партитуре оперы «Симон Бокканегра».

### 381. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Генуя, 27 декабря 1880 г.

<sup>1</sup> У Марии Вальдман-Мессаря родился сын.

<sup>2</sup> Речь идет об опере «Симон Бокканегра».

### 384. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

Милан, 25 марта 1881 г.

<sup>1</sup> Премьера переработанного «Симона Бокканегры» состоялась в театре Ла-Скала 24 марта 1881 г.

<sup>2</sup> Главную роль — роль дожа Симона Бокканегры — исполнял французский певец Виктор Морель.

### 386. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

Сант-Агата, 1 августа 1881 г.

<sup>1</sup> Гостиница, в которой Верди останавливался в Венеции, называлась «Европейской».

<sup>2</sup> Три оперы, инструментальные в Венеции, — «Риголетто», «Травиата», «Симон Бокканегра».

### 389. К ДОМЕНИКО МОРЕЛЛИ

\* 24 сентября 1881 г.

<sup>1</sup> Синьор Гульельмо — так Верди называет Уильяма Шекспира.

### 390. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Сант-Азата, 29 октября 1881 г.*

<sup>1</sup> 25 октября 1881 г. состоялось торжественное открытие поставленной в вестибюле театра Ла-Скала статуи Верди. Уже год назад, в апреле 1880 г., жители Милана отрядили в театр Ла-Скала депутацию, заявившую о желании миланской публики приобрести в вестибюле театра статуям Россини и Доницетти статуи Верди и Беллини. Статуи эти должны были быть сооружены на средства, собранные жителями города Милана. Верди был огорчен тем, что в свое время недостаточно энергично воспротивился желанию, выраженному миланской публикой, и не сумел категорически запретить установку изображающей его статуи-памятника.

### 394. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

*Монтекатини, 25 июня 1882 г.*

<sup>1—2</sup> Монтекатини и Монсумано — курортные городки недалеко от Флоренции. Известны своими минеральными (соляно-кислыми) источниками и красивой сталактитовой пещерой, в которой также принимают лечебные паровые ванны.

### 395. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Генуя, 5 сентября 1882 г.*

<sup>1</sup> Опера «Иродиада» Массне была поставлена впервые в Италии в театре Ла-Скала 23 февраля 1882 г.

### 397. К ДЖУЗЕППЕ ПИРОЛИ

*Генуя, 2 февраля 1883 г.*

<sup>1</sup> В конце января 1883 г. министр просвещения Гвидо Баччелли пригласил Верди войти в состав созданной министром комиссии по проведению реформ, касающихся как искусства музыкального, так и драматического. И так же, как и министр Корренти в 1871 г., Гвидо Баччелли поручил Пироли воздействовать на композитора и уговорить его не отказываться от участия в работе вновь созданной комиссии. Но на этот раз уговоры не помогают; ничто не может поколебать решимости композитора. В письме к Пироли Верди ясно излагает свою точку зрения на создавшееся положение и от участия в работе комиссии отказывается.

### 398. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

*Генуя, 14 февраля 1883 г.*

<sup>1</sup> Рихард Вагнер умер в Венеции 13 февраля 1883 г.

### 399. К ФРАНЧЕСКО ФЛОРИМО

*Генуя, 12 марта 1883 г.*

<sup>1</sup> Речь идет о письме, написанном Верди к Флоримо 5 января 1871 г.

### 400. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Генуя, 15 марта 1883 г.*

<sup>1</sup> Под «тем другим... не получившим еще имени», Верди подразумевает «Отелло».

### 403. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*15 августа 1883 г.*

<sup>1</sup> Город в Италии, разрушенный землетрясением.

<sup>2</sup> «Cottiere della Sera» — миланская газета.

### 409. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

*Милан, 5 января 1884 г.*

<sup>1</sup> Верди проводил репетиции переработанного «Дона Карлоса».

<sup>2</sup> Первое представление оперы «Дон Карлос» в новой редакции (в четырех действиях, вместо прежних пяти) состоялось в миланском театре Ла-Скала 10 января 1884 г.

### 412. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Сант-Агата, 10 июня 1884 г.*

<sup>1</sup> Пуччини Джакомо (1858—1924) — выдающийся итальянский композитор. Кончил в 1883 г. Миланскую консерваторию (по классу Бадинни и Понкиелли). Первая опера Пуччини «Вилласы» («Le Villi») на либретто Фердинандо Фонтана была поставлена 2 июня 1884 г. в Милане в театре Даль Верме. Опера имела успех и сразу же привлекла к молодому композитору внимание музыкальной общественности.

<sup>2</sup> Аккиллини Клаудио (1574—1640) — поэт и философ. Писал языком нарочито вычурным, применяя образы надуманные и сравнения неестественные. Сонет «Пылайте, огни» написан в 1629 г. и обращен к французскому королю Людовику XIII.

### 413. К КЛАРЕ МАФФЕИ

*Сант-Агата, 2 сентября 1884 г.*

<sup>1</sup> Известие о смерти старого друга Верди — писателя Джулио Каркано, последовавшей в Милане 13 августа 1884 г.

#### 416. К АРРИГО БОЙТО

*Сант-Агата, 5 октября 1885 г.*

<sup>1</sup> Речь идет о четвертом акте оперы «Отелло».

#### 420. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Генуя, 11 декабря 1885 г.*

<sup>1</sup> Речь идет об опере Филиппо Маркетти (1831—1902) «Дон-Жуан Австрийский». Она прошла с успехом в Риме в театре Костанци.

<sup>2</sup> Андреа Маффен умер в Милане 27 ноября 1885 г. в возрасте 85 лет.

#### 423. К ВИКТОРУ МОРЕЛЮ

*Генуя, 19 января 1886 г.*

<sup>1</sup> Морель красноречиво убеждал Верди поставить «Отелло» в Париже, в театре Комической оперы.

<sup>2</sup> Карвайо — директор театра Комической Оперы — просил передать Верди через Мореля, что Лирический театр на улице Фавар к услугам маэстро, что театр сочтет за честь поставить «Отелло» Верди на своей сцене и что весь персонал театра приложит все силы к тому, чтобы постановка эта оказалась достойной шедевра великого композитора.

#### 424. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Генуя, 19 января 1886 г.*

<sup>1</sup> Амилькаре Понкиелли скончался в Милане 16 января 1886 г.

#### 425. К ФРАНЧЕСКО ТАМАНЬО

*Генуя, 31 января 1886 г.*

<sup>1</sup> Таманьо Франческо (1851—1905) — знаменитый певец-тенор. Обладал огромным по силе и диапазону голосом с необыкновенно светлыми, явонкими высокими нотами.

#### 426. К ДЖУЗЕППИНЕ НЕГРОНИ-ПРАТИ

*Генуя, 2 февраля 1886 г.*

<sup>1</sup> Монтечиторно — один из семи римских колмов, на котором находится здание, где с 1871 г. происходили заседания парламента. В разговорной речи «Монтечиторно» было синонимом слова парламент.

#### 427. К АНДЖЕЛО МАЗИНИ

*Генуя, февраль 1886 г.*

<sup>1</sup> Мазини Анджело (1844—1926) — знаменитый итальянский лирический тенор. Дебютировал в 1869 г. Пел с большим успехом в Лондоне, Вене, Мадриде, Лиссабоне, Варшаве, Москве, С.-Петербурге. Отличался голосом сильным, но необыкновенно мягким и обаятельным по тембру.

#### 428. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

*Генуя, 8 февраля 1886 г.*

<sup>1</sup> Беллиничони Джемма (1864—1950) — певица-сопрано. Первыми своими успехами была облаена исполнением партии Травиаты.

<sup>2</sup> Братья Корти, Чезаре и Энрико, — импресарио театра Ла-Скала.

<sup>3</sup> Девойод Жюль (1841—1901) — французский певец-баритон.

#### 429. К ОППРАНДИНО АРРИВАБЕНЕ

*Генуя, 19 марта 1886 г.*

<sup>1</sup> В день св. Джузеппе (19 марта) праздновались именины Верди.

#### 431. К АНТОНИО ГИСЛАНЦОНИ

*Сант-Агата, 22 июля 1886 г.*

<sup>1</sup> Клара Маффеи скончалась в Милане 13 июля 1886 г.

#### 433. К ФРАНКО ФАЧЧИО

*Сант-Агата, 2 сентября 1886 г.*

<sup>1</sup> Ромильда Панталеоми (ум. 1898) — певица, которой было поручено исполнение партии Дездемоны. Была наделена теми артистическими качествами, которые особенно ценна Верди. Исполнение ее отличалось трепетной эмоциональностью, сердечной теплотой и искренним увлечением в передаче больших чувств. Появилась на сцене театра Ла-Скала в 1884 г. Исполняла роли: Джоконды и Марион Делорм в одноименных операх Понкиелли, Валентины в «Гугенотах» Мейербера, Маргариты в «Мефистофеле» Бойто, Анны в «Вилласах» Пуччини. Карьера Ромильды Панталеоми была кратковременной. Артистка ушла со сцены в 1891 г.

#### 436. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Сант-Агата, 1 ноября 1886 г.

<sup>1</sup> Торнаги — редактор в издательстве Рикорди.

<sup>2</sup> Гариньяни — заведующий отделом переписки в издательстве Рикорди.

#### 439. К АРРИГО БОЙТО

Генуя, 18 декабря 1886 г.

<sup>1</sup> «Отелло» Шекспира в переводе Карло Русconi шел в Милане в театре Манцони. Актер Эммануэль исполнял роль Отелло. Бойто дает уничтожающую оценку его игре. Он пишет, что Эммануэль — актер посредственный, холодный, скучный, неприятный и что Таманьо у Эммануэля учиться нечему. И даже больше: не желательно, чтобы Таманьо выдал на сцене столь ничтожного, не впечатляющего Отелло.

#### 441. К ГРАФУ СИЛЬВИО АРРИВАБЕНЕ

21 января 1887 г.

<sup>1</sup> Оппрандино Арривабене скончался 1 января 1887 г. от приступа грудной жабы. По духовному завещанию Арривабене оставил Верди на память золотые часы, с которыми не расставался всю жизнь. К часам был приложен листок бумаги со следующими стихотворными строками:

О, самый дорогой из самых дорогих друзей!  
Пусть указатель времени тебе распределяет  
Еще на целый век счастливые часы.

Рим, утро, 11 ноября 1886 г.

А под крышку часов была вложена аккуратно вырезанная бумажка, на которой было написано: «Моему старому и дражайшему другу Джузеппе Верди в Буссето».

Племянник Оппрандино, граф Сильвио Арривабене, исполняя волю умершего дяди, переслал завещанные Верди часы, сопроводив посылку почтительным письмом.

#### 442. К ФРАНКО ФАЧЧИО

19 августа 1887 г.

<sup>1</sup> «Отелло», поставленный впервые в миланском театре Ла-Скала 5 февраля 1887 г. в следующем составе исполнителей: Дездемона — Панталейони, Отелло — Таманьо, Яго — Морель, в августе того же года был поставлен в Брешии с другими исполнителями главных ролей: Габби — Дездемона, Оксинья — Отелло, Лери — Яго.

## 443. К АРРИГО БОЙТО

Сант-Агата, 5 октября 1887 г.

<sup>1</sup> В письме от 4 октября 1887 г. Бойто сообщил Верди о том, что его — Бойто — вызывает министр просвещения на собеседование по поводу необходимых реформ музыкального образования в государственных музыкальных институтах. Бойто, основываясь на том, что в государственных гимназиях и лицеях обязательно изучение Вергилия, Горация, Лукреция и Цицерона, считал, что в консерваториях страны должно стать обязательным изучение итальянской вокальной полифонической культуры, должны изучаться хоровые произведения не только Палестрины, но и других наиболее значительных итальянских композиторов XVI—XVII—XVIII вв. Поэтому Бойто обратился к Верди с просьбой указать имена хотя бы шести композиторов, сочинения которых могли бы лечь в основу новой, представляемой министру программы. Верди просьбу Бойто выполнил.

<sup>2</sup> Викториа Томас Луис (1550—1611) — композитор, мастер хорового письма. Уроженец Испании, большую часть жизни провел в Риме. С 1568 по 1572 г. был учеником Палестрины в Collegio Germanico. С 1570 г. занимал пост руководителя хоровой капеллы и органиста в церкви Санта-Мария ди Монсеррато. В 1573 г. был назначен на такой же пост в церковь римской духовной семинарии на место Палестрины, перешедшего на службу в папскую капеллу. Викториа написал много хоровой музыки преимущественно духовного характера.

<sup>3</sup> Маренцио Лука (1553—1599) — композитор. Родился вблизи Брешии. Всю жизнь проработал руководителем хоровой капеллы (жил в Риме и некоторое время в Польше при дворе короля Сигизмунда III). Выдающийся мастер хорового письма. Оставил четырех-, пяти- и шестиголосные мадригалы, четырех- и двенадцатиголосные мотеты и несколько тетрадей песен «в неаполитанском духе». Умер в Риме.

<sup>4</sup> Аллегри Грегорио — композитор. Родился около 1580 г. в Риме, умер в 1654 г. там же. «Miserere», упоминаемое Верди (50-й псалом Давида), — грандиозное девятиголосное двухорное сочинение, достигшее Аллегри европейскую славу.

<sup>5</sup> Монтеверде Клаудио (1567—1643) — выдающийся итальянский композитор. С 1613 г. до конца жизни руководил капеллой при соборе св. Марка в Венеции. У Монтеверде имеется около 200 вокальных ансамблей, главным образом, мадригалы как светские, так и духовные.

<sup>6</sup> Кариссими Джакомо (1604—1674) — итальянский композитор, руководитель капеллы в церкви св. Апполинария в Риме. Наряду с мотетами и мессами писал кантаты и оратории.

<sup>7</sup> Кавалли Франческо (1602—1676) — один из основателей венецианской оперной школы. Певец, органист, руководитель капеллы в соборе св. Марка в Венеции. Написал около 40 опер и очень много хоровых сочинений. Среди них: восьмиголосный реквием, месса, двух-, трех-, четырех-, пяти-, шести-, восьми-, десяти- и двенадцатиголосные псалмы и т. д. и т. д.

<sup>8</sup> **Лотти** **Антонио** (1667—1740) — композитор венецианской школы. Был в течение 32 лет органистом в соборе св. Марка и некоторое время там же руководителем капеллы. Как оперный композитор успеха не имел. Прославился главным образом своими хоровыми сочинениями. Писал мадригалы, мессы, квартеты, трио и т. д. Особую известность приобрели: пятиголосный мадригал «In sha siera ombrosa» («В тени кустов») и пасторальный квартет, а также несколько месс, «Misereate» и трехголосный «Laudate pueri».

<sup>9</sup> **Перголези** **Джиованни Баттиста** (1710—1736) — выдающийся итальянский композитор. Кроме замечательных «Служанки-госпожи» (1733), «Олимпиады» (1735) и ряда других опер, Перголези написал несколько месс, из которых особенно прекрасна месса для двух пятиголосных хоров с удвоенным оркестром (1732). Перголези принадлежит также ряд кантат, ораторий и других хоровых сочинений, среди которых величайшую известность получили «Stabat Mater» и «Salve Regina» (1735).

<sup>10</sup> **Иомелли** **Никколо** (1714—1774) — композитор неаполитанской школы. Кроме 44 опер, из которых многие пользовались успехом, написал 5 кантат, 4 оратории, несколько четырех- и пятиголосных месс с оркестром и большое количество псалмов, гимнов и мотетов.

<sup>11</sup> **Пиччини** **Никколо** (1728—1800) — оперный композитор неаполитанской школы. Написал множество опер (по-видимому, больше ста); многие из них не сохранились, многие существуют в двух-трех редакциях. Среди них: «Александр в Индии» (1758), «Чеккина» (1760), «Олимпиада» (1761), «Дядона», «Мнимая садовница», «Дон-Кихот» (1770), «Роланд», (1778), «Атис» (1780), «Ифигения в Тавриде» (1781), «Слуга-господин» (1793) и т. д. и т. д. Особый успех имела опера «Чеккина» («La Cecchina ossia la buona Figliuola») на либретто Гольдони по роману «Памела» Ричардсона, поставленная в Риме в 1760 г. Кроме опер, Пиччини писал оратории, кантаты, мессы и другие произведения как вокальные, так и инструментальные.

<sup>12</sup> **Чимароза** **Доменико** (1754—1801) — прославленный композитор неаполитанской школы. Автор целого ряда опер как серьезных, так и комических, среди них неуязвимый «Тайный брак», который Верди ставил в один ряд с «Севильским цирюльником» Россини, считая, что обе эти оперы являются «лучшими комическими операми из когда-либо существовавших». Доменико Чимароза, подобно своим предшественникам и современникам, писал кантаты, мессы, оратории.

<sup>13</sup> **Гульельми** **Пьетро** (1727—1804) — композитор неаполитанской школы. Написал около 200 опер, из которых сохранилось не более 75, а также ряд хоровых духовных сочинений: пять ораторий, мессу, «Misereate», церковные гимны.

#### 444. К ФРАНКО ФАЧЧИО

*Милан, 11 октября 1887 г.*

<sup>1</sup> «Работа... для бедных» — больница, которую Верди строил на свои средства для беднейшего крестьянского населения, жившего в

той коммуне (сельском районе), где находилась С.-Агата. Больница, постройка и оборудование которой были выполнены по плану, тщательно разработанному самим Верди и под непосредственным его наблюдением, была открыта 6 ноября. По желанию Верди открытие это носило чисто деловой характер без каких бы то ни было церемоний и упоминания о том, на чьи средства больница построена.

#### 446. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

*Сант-Агата, 9 ноября 1888 г.*

<sup>1</sup> В миланской газете «Perseveranza» появилась заметка о предстоящем творческом юбилее Джузеппе Верди — пятидесятилетия со дня постановки первой оперы маэстро «Оберто, граф ди Сан Бонифаччио» в театре Ла-Скала (17 ноября 1839 г.).

#### 447. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

*Сант-Агата, 12 ноября 1888 г.*

<sup>1</sup> Больдини Джованни (1845—1931) — художник-портретист. Учился в академии во Флоренции. Работал в Париже и Лондоне. Его кисти принадлежат один из наиболее удачных портретов Верди.

#### 448. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

*Генуя, 6 января 1889 г.*

<sup>1</sup> Импресарио Корти возобновил «Отелло» на сцене театра Ла-Скала, не считаясь с художественными требованиями Верди.

#### 449. К КАМИЛЛУ БОЙТО

*Генуя, 14 января 1889 г.*

<sup>1</sup> Камилл Бойто — брат Арриго, архитектор.

<sup>2</sup> Алессандро Дина — юридический консультант по делам Верди.

<sup>3</sup> Речь идет о приобретении композитором земельного участка (3 000 кв. м) у ворот Маджента с целью постройки «Дома отдыха для музыкантов» («Casa di Riposo») — так должно было называться убежище для престарелых, одиноких и немощных артистов.

#### 452. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

*Генуя, 2 февраля 1889 г.*

<sup>1</sup> Ответ свой Джулио Рикорди опубликовал 10 февраля в «Музыкальной газете». Он написал заметку в духе пожеланий маэстро.

Но и заметка не помогла. Вся страна радовалась возможности выразить свою любовь и уважение к маэстро. Единственное, что удалось, — это избежать театрального представления, в котором исполнялись бы отрывки из опер Верди. Против этого композитор восстал настолько категорически, что противиться его желанию не сочли возможным.

#### 453. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 4 февраля 1889 г.

<sup>1</sup> Речь идет о финале третьего действия оперы «Отелло». Опера была возобновлена в театре Ла-Скала 19 февраля 1889 г.

#### 454. К АРРИГО БОЙТО

Генуя, 6 марта 1889 г.

<sup>1</sup> Речь идет о «нескладной» гамме, в свое время якобы предложенной для гармонизации Крешентини и напечатанной в рекорднойской «Музыкальной газете» в 1888 г. на странице 292-й под названием «Гармонический курьез». Эта гармонизованная Верди «нескладная» гамма послужила основой написанного им «Ave Maria» — первого номера «Четырех духовных сочинений» («Quattro pezzi sacri»).

#### 455. К АРРИГО БОЙТО

Генуя, 11 марта 1889 г.

<sup>1</sup> Эдвардс — английский импресарио.

<sup>2</sup> В письме, написанном Бойто к Верди 7 марта и являвшемся ответом на письмо Верди к Бойто от 6 марта, Арриго Бойто, посылая Верди для гармонизации «нескладный» крешентиниевский бас, шуточно писал, что Верди должен написать теперь много «Ave Maria», дабы «Его святейшество» могло простить композитору «Стедо» Яго.

<sup>3</sup> Верди имеет в виду оперу Бойто «Нерон», над которой последний работал уже не один год.

#### 456. К ИОСИФУ ИОАХИМУ

7 мая 1889 г.

<sup>1</sup> И о а х и м Иосиф (1831—1907) — выдающийся венгерский скрипач и педагог. С 1866 г. поселился в Берлине, где с 1868 г. возглавлял Высшую музыкальную школу. В 1869 г. организовал струнный квартет, сыгравший большую роль в деле пропаганды квартетного творчества Бетховена. В 1889 г. был избран председателем музыкального общества «Дом Бетховена» в Бонне и пригласил Верди принять участие в торжествах по случаю предстоящего 120-летия со дня рождения великого композитора.

#### 458. К ФРАНКО ФАЧЧИО

*Монтекатини, 14 июля 1889 г.*

<sup>1</sup> В первых числах июля 1889 г. «Отелло» был поставлен в Лондоне в театре Лицеум итальянской труппой. Дирижировал оперой Франко Фаччио.

<sup>2</sup> Бах Иоганн Себастьян (1685—1750) — величайший немецкий композитор-полифонист.

#### 459. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

*Генуя, 1 января 1890 г.*

<sup>1</sup> Новогодняя телеграмма, в которой вместе с поздравлениями были выражены пожелания скорейшего появления на сцене «комической» оперы маэстро.

#### 461. К АЛЬДО НОЗЕДА

*1 апреля 1890 г.*

<sup>1</sup> Альдо Нозеда — председатель Оркестрового общества театра Ла-Скала.

<sup>2</sup> Концерты Оркестрового общества привлекали все большее и большее количество публики. Программы были составлены разнообразно и заинтересовывали слушателей. Так, например, в программу концерта 20 апреля 1890 г. входили: увертюра к опере «Водовоз» Керубини; симфония Бетховена (до мажор); ария Баха; гавот Люлля (ре минор) — обе эти пьесы для струнного оркестра; симфоническая поэма «Франческа да Римини» Баццини; «Вечерняя песня» Шумана; «Полет Валькирий» Вагнера. Оркестр состоял из 120 музыкантов-профессионалов (оркестранты театра Ла-Скала). Дирижировал концертами общества в 1890 г. Джузеппе Мартуччи.

#### 463. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

*Сант-Агата, 4 ноября 1890 г.*

<sup>1</sup> Эммануэле Муцио — самый старый, преданный и любящий друг Верди — тяжело заболел в Париже, где он, по поручению композитора, занимался приведением в порядок нескольких запутанных дел Верди с французскими издателями. Чувствуя приближение неминуемого конца, Муцио написал трогательное прощальное письмо своему «дражайшему маэстро и другу». Письмо это очень заволновало Верди.

<sup>2</sup> Джузеппе Пиза — представитель банкирской конторы.

#### 465. К МАРИИ ВАЛЬДМАН

*Генуя, 6 декабря 1890 г.*

<sup>1</sup> Сенатор Джузеппе Пиролли умер 14 ноября 1890 г.

<sup>2</sup> Эммануэле Муцио умер 27 ноября 1890 г.

#### 466. К ЭУДЖЕНИО КЕККИ

Генуя, 30 декабря 1890 г.

<sup>1</sup> Кекки Эудженнио (1838—1932) — литератор, либреттист, журналист и музыкальный критик. Сотрудничал под разными псевдонимами в целом ряде газет и журналов.

#### 468. К АМБРУАЗУ ТОМА

Генуя, 23 января 1891 г.

<sup>1</sup> Делиб Лео (1836—1891) — французский композитор. Автор большого количества изящно и живо написанных оперетт, всемирно известных балетов: «Ручей» (1866), «Коппелия» (1870), «Сильвия» (1876) и нескольких отлично написанных опер: «Мастер Гриффар» (1857), «Садовник и его господин» (1863), «Так сказал король» (1873), «Жан де Нивель» (1880), и, наконец, «Лакме» (1883). Кроме того, Делиб написал отдельную лирическую сцену «Смерть Орфея», кантаты, романсы и камерные сочинения. С 1881 г. Делиб был профессором Парижской консерватории. Смерть Делиба последовала 16 января.

#### 470. К АРРИГО БОЙТО

Генуя, 26 апреля 1891 г.

<sup>1</sup> Манчинелли Луиджи (1848—1921) и Манчинелли Марино — композиторы и дирижеры.

<sup>2</sup> Маскерони Эдоардо (1859—1941) — дирижер. Родился и учился в Милане. Начал свою дирижерскую деятельность в Риме, в театрах Аполло и Арджентина, где работал в течение семи сезонов подряд. Гастролировал в Буэнос-Айресе, в Мадриде, Барселоне, Лиссабоне и других городах Европы и Америки. В 1891 году был приглашен постоянным дирижером в театр Ла-Скала на место неизлечимо заболевшего Ф. Фаччио и оставался на этом посту до 1895 года. Маскерони написал две оперы, исполнявшиеся не без успеха в разных театрах Италии (Рим, Неаполь), трагическую мессу для солистов, хора и оркестра и ряд вокальных и оркестровых произведений.

<sup>3</sup> Луиза-Кора — жена Луиджи Манчинелли.

#### 473. К ФЕРДИНАНДУ РЕЗАСКО

Сант-Агата, 21 октября 1891 г.

<sup>1</sup> Фердинанд Резаско — литератор. В качестве председателя комитета общества итало-испанской дружбы «Генуя—Иберия» (Иберия — древнегреческое название Испании) Резаско обратился к Верди с просьбой дать какое-нибудь незаданное сочинение, чтобы поместить его в выпускаемом в ноябре 1891 года сборнике в пользу пострадавших от наводнения в Испании.

#### 474. К ДЖУЗЕППЕ ГАЛЛИНЬЯНИ

Милан, 15 ноября 1891 г.

<sup>1</sup> Галлиньяни Джузеппе — руководитель капеллы миланского собора — был приглашен на пост директора консерватории в Парме.

<sup>2</sup> Концерты хоровой капеллы под управлением Галлиньяни состоялись в Милане в первой половине ноября в церкви С.-Антонио по случаю происходившего в Милане конгресса духовной музыки.

#### 476. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 10 февраля 1892 г.

<sup>1</sup> «Отелло» был возобновлен в театре Ла-Скала 15 февраля 1892 г.

<sup>2</sup> Де Негри Карло (1833—1907) — тенор, исполнявший роль Отелло.

<sup>3</sup> Феррарио Джованни-Батиста — художник-сценограф театра Ла-Скала. Оформлял с большим вкусом целый ряд опер Верди.

#### 477. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

Генуя, 4 апреля 1892 г.

Комитет по организации чествования памяти Россини (в 1892 г. исполнилось 100 лет со дня рождения Россини) приглашал Верди принять участие в торжественном концерте и продирижировать знаменитой молитвой из россиниевского «Моисей». Маскерони должен был провести в этом же концерте увертюру к «Вильгельму Теллю» и Stabat Mater. Оркестр состоял из 150 инструменталистов, хор из 450 голосов.

#### 478. К ГАНСУ БЮЛОВУ

Генуя, 14 апреля 1892 г.

<sup>1</sup> Бюлов Ганс Гвидо фон (1830—1894) — передовой, много-сторонне образованный немецкий музыкант. Концертировал, выступая с одинаковым успехом и как пианист и как дирижер в Европе и Америке. Читал лекции по фортепьянной литературе и выступал в печати как музыкальный критик. Жил несколько лет в Италии (с 1869 г.), что позволило ему близко ознакомиться с итальянской музыкальной культурой. Был восторженным последователем Вагнера. В 1874 г. по поводу исполнения Реквиема Верди Бюлов выступил в печати неожиданно резко и вызывающе-пренебрежительно. Иронически называя Верди «сенатором» и «всесообщим развратителем» артистического вкуса в Италии, Бюлов инкриминировал композитору стремление «выгнать из Италии последние остатки бес-смертия Россини», для него, Верди, «неудобные». Мало того: на другой день после исполнения Реквиема Бюлов выступил в печати

со следующим заявлением: «Ганс фон Бюлов не присутствовал вчера на спектакле [1], имевшем место в церкви Сан-Марко. Ганс фон Бюлов не должен быть причислен к иностранцам, примчавшимся в Милан, чтобы слушать духовную музыку Верди...» и т. д., и т. д. Все это имело место в 1874 г. («Allgemeine Zeitung», 1874, № 148 и «Musikalisches aus Italien». Hans v. Bülow, Ausgewählte Schriften, Leipzig, 1896, S. 340). А в 1892 г. Бюлов прислал Верди письмо от 7 апреля из Гамбурга, в котором просил Верди «выслушать исповедь раскаявшегося грешника», просил прощения за выпады 1874 г., говорил о происшедших в нем — Бюлове — внутренних переменах, о том, что, изучая «Аиду», «Отелло» и Реквием, он пришел в восхищение от музыки маэстро Верди и любил его. Бюлов заканчивал свое письмо восклицанием: «Да здравствует Верди, являющийся Вагнером наших дорогих союзников!»

#### 479. К ДЖУЗЕППЕ ГАТТЕСКИ

*Сант-Агата, 1 июня 1892 г.*

<sup>1</sup> Профессор Джузеппе Гаттески прислал Верди в подарок фотографические снимки с целой серии картин художника Грюцпера, на которых были изображены сцены из шекспировских «Виндзорских кумушек».

#### 480. К РАФАЭЛЛО БАРБЬЕРА

*Буссето, 14 июня 1892 г.*

<sup>1</sup> Барбьера Рафаэлло (1851—1934) — литератор. Писал статьи, заметки и книги — главным образом о современном ему миланском артистическом обществе. Среди прочего, написал книгу о салоне графини Клары Маффи.

#### 481. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

*Сант-Агата, сентябрь 1892 г.*

<sup>1</sup> Знаменитому баритону Виктору Морелю хотелось, чтобы Верди ему одному предоставил право исполнять роль Фальстафа в течение целого ряда представлений. Жена Мореля всецело поддерживала его в этих притязаниях.

#### 482. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

*Сант-Агата, 18 сентября 1892 г.*

<sup>1</sup> Гагенштейн Адольф — художник, писавший декорации к опере «Фальстаф».

<sup>2</sup> Тито Рикорди — сын Джулио Рикорди, правнук основателя издательства. Джованнини Рикорди, начинавший уже принимать участие в театральных делах издательства.

<sup>4</sup> Джудитта Рикорди — жена Джулио.

<sup>4</sup> Пароли Дживанни — певец-тенор, исполнивший вторые партии.

<sup>5-6</sup> Бардольф и Кайюс — действующие лица в комедии Шекспира и в опере «Фальстаф».

<sup>7</sup> Паскуа-Джиакомелли Джузеппина (1855—1930) — певица, меццо-сопрано. Ей была поручена партия Куикли в «Фальстафе». Талантливая, вдумчивая певица-актриса, на лету схватывавшая малейшие указания композитора и тотчас же дававшая им реальное сценическое воплощение.

<sup>8</sup> Чезари Пьетро (1847—1922) — певец, характерный баритон.

#### 487. К КАМИЛУ БЕЛЛАГУ

*Милан, 9 февраля 1893 г.*

<sup>1</sup> Беллаг Камилл (1858—1932) — французский музыкальный писатель, журналист и критик. С 1885 г. работал в парижских газетах и журналах (главным образом, в газете «Le Temps» и в журнале «La Revue des deux Mondes»).

Беллаг был страстным поклонником вердиевского творчества и восторженным почитателем самого маэстро.

<sup>2</sup> Премьера оперы «Фальстаф» состоялась 9 февраля 1893 г. в театре Ла-Скала.

#### 488. К ДЖУЗЕППЕ ДЕ АМИЧИСУ

*Милан, 23 февраля 1893 г.*

<sup>1</sup> Джузеппе де Амичис — двоюродный брат писателя Эдмондо де Амичиса. Инженер, постоянно живший в Генуе и выполнявший деловые поручения Верди.

#### 489. К ДЖУЗЕППЕ ДЕ АМИЧИСУ

*Милан, 23 апреля 1893 г.*

<sup>1</sup> Боссолла — генуэзский композитор и общественный деятель.

#### 491. К ЭДОАРДО МАСКЕРОНИ

*Генуя, 23 апреля 1893 г.*

<sup>1</sup> Фарфарелло — беспокойный дьявол из сказки Гоцци «Любовь к трем апельсинам». Так Верди в шутку прозвал Маскерони за его необыкновенную живость и неутомимую активность.

<sup>2</sup> На вокзале в Риме Маскерони заплатил за билет Верди из Рима в Геную сто лир, и Верди впопыхах забыл вернуть ему деньги.

<sup>3</sup> Джулио Рикорди.

<sup>4</sup> Нути — представитель миланского банка.

<sup>5</sup> Арджентина — театр в Риме, где 15 апреля состоялась премьера «Фальстафа». Исполнители главных ролей были те же, что на премьере в Ла-Скала. Дирижировал оперой Э. Маскерони.

<sup>6</sup> «Бедный Пионтелли» — Луиджи Пионтелли — импресарио театра Ла-Скала, взявшийся провести турне «Фальстафа» по целому ряду театров.

<sup>7</sup> «Все в нашей жизни насмешка» («Tutto nel mondo e burla») — слова, на которые написана заключительная fuga оперы «Фальстаф».

<sup>8</sup> Дзаванарделли Джузеппе — итальянский политический деятель.

#### 492. К ЭДОАРДО МАСКЕРОНИ

*Генуя, 3 мая 1893 г.*

<sup>1</sup> Телеграмма об успехе «Фальстафа» в Венеции.

<sup>2</sup> «Божественным» Верди иронически называет исполнителя роли Фальстафа Виктора Мореля.

#### 493. К ЭДОАРДО МАСКЕРОНИ

*Сант-Агата, 7 мая 1893 г.*

<sup>1</sup> «Фальстаф» был поставлен в Венеции в театре Ла-Фениче 2 мая 1893 г.

<sup>2</sup> Верди имеет в виду исполнительниц ролей Мэг и Куккли — Вирджинию Гуеррини и Джузеппину Паскуа.

#### 494. К ЭДОАРДО МАСКЕРОНИ

*Буссето—Сант-Агата, 8 июня 1893 г.*

<sup>1</sup> 11 мая «Фальстаф» был поставлен в Триесте в театре Гранде. Опера шла с тем же составом исполнителей.

#### 496. К ЭДОАРДО МАСКЕРОНИ

*Сант-Агата, 10 августа 1893 г.*

<sup>1</sup> Пини-Корси Антонио (1859—1918) — певец-баритон, исполнивший в опере «Фальстаф» роль Форда.

<sup>2</sup> «Дружеской услугой» Верди называет то, что Маскерони отказался принять жену певца Пини-Корси — весьма посредственную певицу — взамен заболевшей Вирджинии Гуеррини.

<sup>3</sup> На представлении «Фальстафа» в Брешии в театре Гранде роль Фальстафа исполнял баритон Артуро Пессина.

<sup>4</sup> Под «прежней» кумушкой Верди подразумевается заболевшую исполнительницу роли Мэг — Вирджинию Гуеррини.

<sup>5</sup> Каталани Альфредо (1854—1893) — композитор, оперы которого «Деянира» (1883), «Эдмея» (1886), «Лорелески» (1890) исполнялись не без успеха на сценах театров Италии.

<sup>6</sup> Благодаря ходатайству Джузеппе Дзанарделли, обратившегося к Нингра, итальянскому послу в Вене, скрипач-профессионал, юноша Риччи, работавший в оркестре театра Ла-Скала, получил итальянское подданство.

#### 497. К ЭДОАРДО МАСКЕРОНИ

*Буссето — Сант-Агата, 16 августа 1893 г.*

<sup>1</sup> Речь идет о баритоне Артуро Пессина.

<sup>2</sup> Верди имеет в виду Виктора Мореля.

#### 498. К БЕНУЧЧИ

*Сант-Агата, 1 сентября 1893 г.*

<sup>1</sup> В ноябре 1836 г., в бытность свою в Буссето, Верди написал *Tantum ergo* по просьбе своего друга детства Макиавелли. Когда преподаватель математики в буссетской гимназии некий Бенуччи приобрел это сочинение молодого Верди, он обратился к знаменитому маэстро с просьбой удостоверить его своей подписью. Приведенное письмо от 1 сентября 1893 г. является надписью, сделанной Верди на собственном *Tantum ergo*.

#### 499. К ДЖУЗЕППИНЕ НЕГРОНИ-ПРАТИ

*Сант-Агата, 10 сентября 1893 г.*

<sup>1</sup> Речь идет о шараде, составленной из имени Верди. Эпитет в третьем стихе восхвалял маэстро.

<sup>2</sup> Опера «Фальстаф» была поставлена в Париже в театре Комической оперы 10 апреля 1894 г. Роль Фальстафа исполнял Морель. Переводчиками либретто на французский язык были французский литератор Поль Соланж и Арриго Бойто.

#### 500. К СИНЬОРЕ ДЗИЛЛИ

*Генуя, 15 декабря 1893 г.*

<sup>1</sup> Дзилли Эмма — певица-сопрано. Первая исполнительница роли Аликсы в опере Верди «Фальстаф».

#### 501. К МАЭСТРО ГАЛЛИНЬЯНИ

*Генуя, 27 декабря 1893 г.*

<sup>1</sup> Маэстро Галлиньяни просил Верди написать хоровое сочинение для исполнения его на предстоящих юбилейных торжествах памяти Палестрины. Эти торжества должны были состояться в Парме.

<sup>2</sup> Граф Лураби — просвещенный дилетант, любитель музыки.

502. К ДИРЕКТОРУ «НЕМЕЦКОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА» В ШТУТТГАРТЕ

*Сант-Агата, 21 июня 1895 г.*

<sup>1</sup> Директор «Немецкого издательства» в Штуттгарте обратился к Верди с предложением написать мемуары.

503. К ПРОФЕССОРУ ПЬЕТРО ГРОККО

*Буссето — Сант-Агата, 1 сентября 1895 г.*

<sup>1</sup> Грокко Пьетро — миланский профессор-медик.

504. К КАТЕРИНЕ ПИГОРИНИ-БЕРИ

*Буссето — Сант-Агата, 12 октября 1895 г.*

<sup>1</sup> Пигорини-Бери Катерина — писательница.

506. К ДЖИОВАННИ ТЕБАЛЬДИНИ

*Генуя, февраль 1896 г.*

<sup>1</sup> Тебальдини Джiovанни — руководитель капеллы в церкви св. Антония в Падуе.

<sup>2</sup> Падре Валотти Антонио (1697—1780) — итальянский композитор, монах францисканского ордена. Около 1730 г. стал руководителем капеллы св. Антония в Падуе и оставался в этой должности больше 50 лет. Оставил 119 написанных им духовных сочинений и среди них *Te Deum*, заинтересовавший Верди. Падре Валотти пользовался при жизни широкой известностью.

511. К КАМИЛЛУ БЕЛЛЭГУ

*Сант-Агата, 28 ноября 1897 г.*

<sup>1</sup> Жена Верди Джузеппина Стреппоги скончалась в Сант-Агата 14 ноября 1897 г. от острой пневмонии в возрасте 82 лет.

<sup>2</sup> В действительности Верди только шел 85-й год — ему было 84 года и полтора месяца.

<sup>3</sup> Мадам Габриель — жена Камилла Беллэга.

513. К ПОЛЮ ТАФФАНЕЛЮ

*Милан, 24 января 1898 г.*

<sup>1</sup> Таффанель Поль — французский дирижер в театре Большой Оперы в Париже. Под его управлением 12 октября 1894 г. (впервые в театре Большой Оперы) был поставлен «Отелло» (в переводе на французский язык).

<sup>2</sup> Речь идет об исполнении *Rezzi Sacri* (духовных сочинений) Верди: «*Te Deum*» («Тебя, бога, хвалим») для двойного четырех-

голосного хора и оркестра, «Stabat Mater dolorosa» («Стояла мать скорбящая») для хора и «Laudi alla Vergine Maria» («Хвала деве Марии») для четырех женских голосов без сопровождения. Они были исполнены в первый раз в Париже в театре Орега 7, 8 и 11 апреля 1898 г.

#### 514. К ЭДОАРДО МАСКЕРОНИ

*Милан, 27 января 1898 г.*

<sup>1</sup> Речь идет о генеральной репетиции оперы «Фальстаф» в римском театре Констанци.

#### 516. К ДЖУЛИО РИКОРДИ

*Генуя, 24 марта 1898 г.*

В генуэзской газете «Saffaго» появилась заметка о том, что состояние здоровья маэстро Верди не позволяет ему ехать в Париж, как он намеревался, и вместо него поедет маэстро Бойто.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН\*

- Абу Э. 274, 570  
 Адан А. 529  
 д'Адвело М. 519  
 Азеведо А. 367, 583  
 д'Айяла А.-Л. 264, 265, 569  
     «Стеклоинный дом», комедия 264, 569  
 Аккиаллини К. 432, 593  
     «Пылайте, огни», сонет 432, 593  
 Аллегри Г. 454, 597  
     «Miserere» 454, 597  
 Альбони М. 325, 577  
 Альдигиери Г. 371, 584  
 Альтавила П. 530, 531  
 Альфиери В. 564  
 Амичис Дж. де 488, 489, 513, 605  
 Амичис Э. де 383, 587, 605  
     «Военная жизнь» 587  
     «Воспоминания» 383, 587  
     «Голландия» 587  
     «Испания» 587  
     «Марокко» 587  
 Анджиолини 91, 526  
 Аппиани Дж. 47—49, 67, 68, 515, 516, 521  
 Арати М. 87, 95, 100, 102, 105, 114, 119, 129, 139, 147, 526  
 Ардити Л. 550, 584  
     «Поцелуй» («Il bacio»), вальс 584  
 Ариосто Л. 103, 528  
     «Неистовый Орландо», поэма 319  
 д'Аркэз Ф. 189, 460, 552, 582

---

\* Составлен Т. Е. Киселевой.

Курсивом указаны страницы, на которых даются основные сведения о данном лице.

Арривабене О. 35, 36, 39, 41, 43, 44, 181, 182, 186, 189, 203—205, 209, 215, 222, 224, 231, 232, 247, 329, 331, 340, 341, 351, 357, 358, 361, 362, 365—367, 370—373, 377, 378, 381, 382, 388, 389, 391, 392, 396, 401—405, 410—412, 416, 417, 419, 420, 423, 430—432, 434, 435, 437, 438, 441, 444, 445, 449, 450, 452, 550, 552, 555, 556, 558, 559, 564, 577, 579—581, 583, 586—596

Арривабене С. 452, 453, 596

Бажье 190, 191, 195, 201, 209—211, 552—554

Байрон Дж. 9, 516, 518, 520

«Двое Фоскарци», трагедия 516

«Каин», трагедия 518

«Корсар», поэма 520

Балестра Э. 145, 146, 538

Бальзак О. де 7

Бальони М. 521

Барбо К. 179, 180, 549

Барбье Ж. 560

Барбьера Р. 480, 481, 604

Барбьери-Нини М. 13, 55, 59, 518

Бардаре Л.-Э. 94—97, 124, 125, 128, 129, 137, 138, 143—147, 153, 527

Барецци А. 14, 63, 223, 229, 519, 558, 559, 582

Бассини А. де 87, 178, 526

Бах И.-С. 434, 465, 480, 498, 509, 601

Ария для струнного оркестра 601

Месса 434

Баццини А. 567, 593, 601

«Франческа да Римини», симфоническая поэма 601

Баччелли Г. 592

Беден Ж. 563

Беден Ж., Губо П., Лемуан Ж.

«Аббатство де Кастро», драма 241, 563

«Ричард Дарлингтон», драма 563

«Тридцать лет, или Жизнь игрока», пьеса 563

Беллини В. 238, 405, 510, 520, 527, 536, 562, 572, 577, 584, 585, 592

«Иностранка», опера 510

«Норма», опера 64, 201, 510, 520, 562, 584, 585

«Пират», опера 510, 585

«Пуритане», опера 584, 585

«Сомнамбула», опера 64, 325, 385, 520, 562, 577, 585

Беллинчони Дж. 443, 595

Белльг Г. 506, 510, 608

Белльг К. 488, 504, 506, 509, 510, 605, 608

Беннет У. (Стеридаль) 549

Бенуччи 496

Бер М. 532

«Струензе», драма 532

Берлиоз Г. 393, 419, 588

«Детство Христа», оратория 393, 588

Бертойя 533

Бетховен Л. ван 329, 434, 463, 509, 517, 577, 600, 601

Симфония № 1 C-dur (op. 21) 601

Симфония № 9 d-moll (op. 125) 434

Билль Ф. 182, 550

Бисмарк О. 557

Бишоп А. 53, 517

Бозони К.-Э. 196, 209, 554

Бойто А. 20, 21, 395, 403, 404, 407, 408, 414, 416, 435—437, 440, 448, 451, 454, 455, 459, 462—465, 469, 470, 474—476, 483, 497, 508, 509, 511, 549, 552, 556, 558, 560, 588, 595—597, 599, 600, 602, 607, 609

«Мефистофель», опера 232, 392, 403, 407, 560, 584, 588, 595

«Нерон», опера 464, 600

Ода 552

Бойто К. 458, 459, 599

Бокарде К. 136, 536

Божкабадати В. 149, 539

Болоньезе Д. 102, 104, 105, 528

Болднини Дж. 457, 599

Бомон Ш. 554

Борги А. 128, 535

Боррани 459, 460, 473

Борси К.-А. 94, 95, 119, 527

Боссола 489, 605

Боттезини Дж. 209, 335—337, 339, 393, 556

«Геро и Леандр», опера 393

«Осада Флоренции», опера 556

Брага Г. 569

Браманте Д. 581

Брамбилла Дж. 149, 539

Брольо Э. 233, 234, 237, 561, 562

Буальдые Ф.-А. 529

Буццола А. 567

Бюлов Г. фон 479, 480, 603, 604

Вагнер Р. 215, 325, 346, 357, 389, 419, 422, 465, 480, 504, 544,

578, 580, 583, 584, 590, 592, 601, 603

«Валькирия», опера 601

«Ловнгринн», опера 578, 590

«Тангейвер», опера 215, 551, 584

Валенте А. 315

Валотти А. 502, 503, 608

«Te Deum» 502, 503, 608

Вальдман Б. 377, 477, 504

Вальдман М. (в замуж. Массари) 324, 340—342, 360, 361, 375—377, 400, 408, 409, 412, 418, 419, 424, 427, 430, 445, 446, 452,

457, 466, 467, 469, 470, 477, 490, 501, 503, 504, 506, 513, 514,

576, 581, 583, 590—593, 599, 601

Варези Ф. 13, 55, 57—63, 518, 519

- Виссели 163, 165, 542  
Вашингтон Дж. 170  
Ваэц Г. 64, 520  
Вебер Б. 532  
Вебер И. 367, 583  
Вела В. 140, 537  
Вентури 174, 547  
Вергилий (Виргилий) 597  
Верде С. 574  
Верди Джузеппина (рожд. Стреппони) 40, 142, 163, 177, 182, 190, 191, 199, 204—206, 210, 211, 215, 216, 222, 225, 226, 228, 230, 237, 239, 252, 263, 319, 326, 333, 336, 340, 346, 347, 351, 358, 365—367, 376—378, 382, 385, 387, 389, 400, 401, 404, 405, 409, 412, 415, 417, 418, 423, 425, 426, 431, 432, 435—438, 441, 442, 444, 445, 447, 450, 453, 455, 459, 468, 469, 474, 475, 477, 478, 483, 489, 496, 504, 526, 538, 562, 565, 566, 580, 608  
Верди К.-Дж. 203, 205, 223, 555  
Верди Л. (рожд. Уттини) 378, 526  
Верди М. (рожд. Барецци) 519, 544  
Вернер Ф.-Л. 9, 49—51, 516  
    «Аттила», трагедия 9, 49—51, 516  
«Весталка», см. Меркаданте С.  
Вижье 535  
Виктор Эммануил 36, 173, 217, 544—546, 557  
Виктория Т.-Л. 454, 597  
Вилла 372  
Вильгельм I 275  
Винья Ч. 118, 121, 136, 530, 533  
Висконти-Веноста Э. 238, 562  
Вокорбей О. 590  
Вольтер Ф.-М. 9, 52, 517, 537  
    «Звира», трагедия 52, 517  
Воттро 232, 560  
Вуд Р. 550  
  
Габби А. 596  
Габусси Р. 90, 91, 526  
Гайарде Ф. 563  
Гайди И. 517  
Гайец Ф. 59, 425, 519  
Гайяр Дж. 371, 380, 584  
Галеви Ж. 65, 529  
    «Жидовка», опера 65, 551  
Галеви Л. 259, 567, 568  
Галетти И. 201, 555  
Галиани А. 549  
Галлиасей Г. 564  
Галлиньяни Дж. 476, 498, 603, 607  
Гвало А. 121, 151, 253, 254, 533

- Гальвани Дж. 153, 540  
 Гандуччи И. 153, 160, 540  
 Гарибальди Дж. 36, 171, 174, 545, 546, 558  
 Гариньяни 449, 451, 596  
 Гаспари Г. 567  
 Гаттески Дж. 480, 604  
 Гатти К. 534  
 Гвераци Ф.-Д. 66, 521, 522  
     «Осада Флоренции», роман 66, 521, 522  
 Гвидо ди Арrezzo 553  
 Геварт О. 232, 560, 561  
     «Сид», опера 561  
 Гемар Л. 214, 557  
 Гендель Г.-Ф. 509, 517  
 Герольд Л.-Ж.-Ф. 529  
 Герц А. 393, 588  
 Гесснер С. 518  
     «Идиллии» 518  
 Гете И.-В. 518, 560  
     «Фауст» 102, 560  
 Гизо Ф.-Г. 70, 523  
 Гийом 522  
 Гиллер Ф. 39, 44, 382, 384, 392—394, 398, 399, 402, 403, 410, 411,  
     586, 588, 589, 590  
 Гисландони А. 28—31, 266, 268—278, 280—307, 309, 310, 314, 316,  
     445, 455, 569, 570, 571, 573, 595  
 Глюк К.-В. 317, 509, 575  
 Гобатти С. 365, 581, 582  
     «Готы», опера 365, 380, 582  
 Гогенштейн А. 25, 483, 604  
 Гольдмарк К. 588  
     «Царица Савская», опера 392, 588  
 Гольдони К. 598  
 Гомес К. 393, 588  
     «Гуарани», опера-балет 588  
     «Кондор», опера 585  
     «Мария Тюдор», опера 393, 588  
     «На луне», опера 588  
     «Раб», опера 588  
     «Фоска», опера 588  
 Гораций Ф.-К. 597  
     «Готы», см. Гобатти С.  
 Гофман 420  
 Гоцци К. 605  
     «Любовь и трем апельсинам», сказка 490, 605  
 Грациани Л. 561  
 Грациани Ф. 236, 561  
 Греко Г. 572  
 Гроcco П. 41, 499, 500, 608  
 Гросси 322, 323, 325, 576  
 Грюцнер 604

- Гуаско К. 49, 516  
 Губо П. 563  
 Гудзон Дж. 176, 547  
 Гуеррини В. 492, 495, 606  
 Гульельми П. 454, 598  
 Гуно Ш. 370, 529, 583, 584, 587, 590  
   Кантаты 584  
   «Лекарь поневоле», опера 584  
   Мессы 584  
   Пьесы для ф-п. 584  
   Романсы 584  
   «Ромео и Джульетта», опера 584  
   «Сен-Марс», опера 384, 587  
   «Фауст», опера 370, 584, 590  
   «Филемон и Бавкида», опера 584  
   «Царица Савская», опера 584  
 Гуттиерес Г.-А. 77, 524, 525, 540  
   «Донна Уррака», драма 525  
   «Казначей коболя дон Педро», драма 154, 540  
   «Каталонская месть», драма 525  
   «Поединок насмерть», драма 525  
   «Симон Бокканегра», драма 525  
   «Трубадур», трагедия 77, 524  
   «Хуви Лоренцо», драма 525  
 Гюго В. 9, 104, 515, 518, 525, 528, 529, 537  
   «Король веселится», драма 9, 83, 105, 525, 529  
   «Луcreция Борджиа», драма 105, 529  
   «Марион Делорм», драма 105, 529, 537  
   «Мария Тюдор», драма 105, 529  
   «Рюи Блаз», драма 103, 528, 529  
   «Эрнани», драма 105, 515, 529  
  
 Давид Ф.-Ц. 583  
 Далль Арджиние К. 569, 578  
   «Дочери Хеопса», балет 332, 578  
 Далль Орефиче 367, 583  
 Данте А. 432, 529, 564, 589  
   «Божественная комедия» 589  
 Девойод Ж. 443, 444, 595  
 Делиб Л. 472, 602  
   «Жан де Нивель», опера 602  
   «Коппелия», балет 602  
   «Лакме», опера 602  
   «Мастер Гриффар», опера 602  
   Романсы 602  
   «Ручей», балет 602  
   «Садовник и его господин», опера 602  
   «Сильвия», балет 602  
   «Смерть Орфея», лирическая сцена 602  
   «Так сказал король», опера 602

- Делофр 197, 554  
 Депретис А. 586  
 Жемито В. 358, 580  
 Жиоза Н. де 313, 314, 573  
     Оперы 573  
 Джиральдини Л. 550  
 Джули Т. де (в замуж. Борси) 90, 95, 119, 320, 322, 526, 527  
 Джордано У. 572  
 Джорджи П. де 524  
 Джулио, см. Рикорди Джулио  
 Дзанарделли Дж. 491, 495, 606, 607  
 Дзилли Э. 497, 607  
 Дзингарелли Н. 308, 572  
     Оперы 572  
 Дина А. 458, 459, 599  
 Диоген 94, 95, 119  
 «Дон-Жуан», см. Моцарт В.-А.  
 Дондини 163  
 Доницетти Г. 9, 113, 238, 366, 468, 515, 517, 519, 527, 529, 538.  
     542, 555, 562, 575, 576, 584, 585, 589, 592  
     «Анна Болейн», опера 585  
     «Велсарий», опера 113  
     «Линда ди Шамуни», опера 589  
     «Лукреция Борджиа», опера 62, 519, 538  
     «Любовный напиток», опера 54, 517, 562, 584, 589  
     «Лючия ди Ламмермур», опера 62, 519, 562, 584, 585  
     «Мария Падилла», опера 366  
     «Фаворитка», опера 201, 325, 555, 576, 584  
 Дранет-бей 312, 313, 319—323, 325—329, 339, 573, 576  
 Дуранте Ф. 308—310, 317, 572, 574  
 Дурони А. 59  
 Дю Локль Камилл 33, 218, 232, 235, 236, 240, 241, 244, 251, 255,  
     256, 259—268, 273, 274, 326, 345, 556, 557, 561, 563, 566—  
     570, 583, 590  
 Дю Локль Клар 262, 568  
 Дю Локль М. 244, 262, 263, 563  
 Дюма А., отец 9, 65, 520, 536, 537, 563  
 Дюма А. (отец) и Гайярде Ф.  
     «Нвальская башня», пьеса 241, 563  
 Дюма А. (отец) и Макэ О.  
     «Le Chevaliere de Maison-Rouge», пьеса 65, 520  
 Дюма А. (сын) 19  
     «Дама с камелиями», пьеса 19  
 Дюпоншель Ш.-Э. 520  
 Дюпра Ж. 557  
     «Мессинская невеста», опера 557  
 Дюпре Дж. 231, 394, 560, 589  
 Дюпре Ж.-Л. 554  
 Дюпре Э. 198, 554  
 Дюшенуа К.-Ж. 531

Екатерина II 574

«Жидовка», см. Галеви Ж.  
Жорж М.-Ж. 531

Зингер Т. 590

Иванов Н. К. 11  
Измаил-паша 569  
Интернари К. 528  
Иоachim И. 463, 600  
Иомелли Н. 454, 572, 598  
Иосиф II 574

Кавалли Ф. 454, 597  
Кавеньяк Л.-Э. 70, 523  
Кавур К.-Б. 36, 176, 201, 202, 231, 372, 373, 547  
Кальзадо Т. 539  
Каммарано С. 9, 13, 14, 16, 18, 27, 52, 53, 68, 69, 71—83, 87—  
97, 99, 100, 104, 106, 117, 125, 141, 516, 517, 522, 524—527,  
565

Канту Ч. 363, 364, 581

Каньони А. 259, 567, 569

«Дон Бучефало», опера-буфф 567

«Завещание Фигаро», опера-буфф 567

Месса, посвященная памяти Сардинского короля Карла-  
Альберта 567

«Микеле Перрен», опера 567

«Старик с горы», опера 567

Каппони Дж. 339, 340, 579, 583

Карвайо Л. 26, 192, 200, 205—207, 440, 553, 594

Каредзато Т. 586

Кариссими Дж. 454, 597

Каркано Дж. 68, 82, 374, 432, 433, 521, 593

Карл V 521

Карл-Альберт 523

Карре М. 560

Каталани А. 495, 606

Кавтани Ф. 538

Кекки Э. 470, 602

Керуббини Л. 317, 454, 529, 565, 575, 601

«Водовоз», опера 601

Гимны торжественные и траурные 575

Оперы 575

Увертюры 575

Климент VII 66

Клементи М. 532

«Клятва», см. Меркаданте С.

Колетти Ф. 90, 129, 139, 151, 153, 526

Коллини Ф. 90, 253, 526

Конти К. 572

Корнель П. 537  
Корренти Ч. 317, 318, 421, 422, 575, 576, 592  
Корси Дж. 169, 544  
Корти Ч. 443, 444, 458, 595, 599  
Корти Э. 443, 444, 458, 595, 599  
Кортичелли М. 236, 259, 367, 390, 562  
Коста М. 181, 228, 344, 550, 559  
Коттро 116, 118, 119, 530  
Коччи К. 567  
Краус Г. 400, 401, 590  
Кремер Я. 182, 550  
Крешентини Дж. 600  
Кронье Л.-Ф. 37, 130—132, 136, 536  
Крувелли С.-Ш. (в замуж. Вижье) 122, 125—128, 142, 533, 534, 535, 538

Лаблаш Л. 372, 584, 585  
Лавинья В. 315, 573, 574  
    Балеты 574  
    Оперы 315, 574  
Лагранж А.-К. 186, 551  
Лагуа М.-Э. 179, 549  
Ламармора А.-Ф. 564  
Ланари А. 12, 55, 56, 59, 60, 518  
Латур А. де 569  
    «Очерки о современной Испании» 264, 569  
Леве С. (в замуж. Лихтенштейн) 10, 11, 47—49, 516  
Легуве Э. 545, 563  
    «Медея», трагедия 545  
Лео Л. 308—310, 317, 454, 572  
    «Credo» 572  
    Мессы 572  
    «Miserere» 572  
    Оперы 572  
    Оратории 572  
Леонквалло Р. 572  
Леопольд II 545  
Лери П. 596  
Либани 402, 591  
    «Сарданапал», опера 591  
Линд Ж. 64, 520, 532, 538  
Лихтенштейн 516  
Лозьер А. де 190, 191, 553, 564  
Лотти А. 454, 598  
Лужка Ф. 12, 64, 520  
Луккарди В. 17, 54, 76, 91, 98, 101, 102, 115, 163, 179, 180, 185, 186, 229, 294, 306, 307, 517, 524, 526, 530, 542, 549, 559  
Лукреций 597  
Лумлей Б. 10, 12, 519, 550

Лураби 498, 607  
Людовик XI 85  
Людовик XIII 593  
Людовик XIV 159  
Люлли Ж.-Б. 601  
Гавот для струнного квартета 601

Мабеллини Т. 567  
Маджиони 181  
Мадзини Дж. 70, 71, 523  
Мазини А. 443, 444, 484, 485, 595  
Маини О. 343, 371, 579, 583, 584  
Макé О. 520  
Макнавелли А. 607  
Макнавелли Н.-Б. 564  
Малибран М.-Ф. 150, 371, 540  
Маллингер М. 371, 584  
Мамели Г. 523  
«Fratelli d'Italia», стихотворение 523  
«Suona la tromba», стихотворение 523  
Манин Д. 521  
Манцони А. 226, 227, 238, 239, 253, 259, 333, 349, 350, 359, 360,  
433, 467, 519, 559, 566, 580, 581, 583  
«Обрученные» 226, 227, 433, 559, 566, 580  
Манчинелли Л. 474, 602  
Манчинелли М. 474, 602  
Мандьяни Дж. 348, 579  
Мардзарни Ч.-Д. 82—86, 525  
Маренцио Л. 454, 597  
Марини А. 3, 171, 172, 174, 176, 209, 228, 233, 236, 237, 254, 255,  
258, 320—322, 326, 340, 545, 546, 547, 553, 554, 556, 561,  
562, 566, 567, 578  
Марини-Мазини М. 371, 584  
Марнетт О.-Э. 268, 273, 312, 326, 327, 569, 570  
Марини Л. 582  
Марини Н. 47, 515  
Марно Дж. 11  
Маркетти Ф. 437, 438, 590, 594  
«Дон-Жуан Австрийский», опера 437, 438, 594  
«Рюи Блаз», опера 590  
Маркизио Б. 550  
Маркизио К. 550  
Марра В. 119, 129, 139, 147, 531  
«Марсельеза», революционная песня Ружэ де Лиля К.-Ж. 273  
Мартинес де ла Роса Ф. 177, 548  
«Аб-и Хум-йя», драма 548  
Мартини Дж. 317, 575  
Мартуччи Дж. 572, 601  
Марчелло Б. 311, 392, 434, 454, 504, 573  
Месса 434  
«Модный театр», сатира 573

- Маскерони Э. 474, 490—496, 507, 508, 512, 602, 603, 605—607, 609  
     Месса 512, 602  
     Оперы 602  
 Массари Г. 377, 419, 424, 470, 490, 504, 506, 576  
 Массне Ж. 584, 587, 592  
     «Иродиада», опера 419, 592  
     «Король Лагорский», опера 384, 419, 584, 587  
 Мастеллари Г. 348, 579  
 Маттеи С. 575  
 Маффеи А. 55, 438, 518, 519, 594  
 Маффеи К. 36—39, 41—43, 54, 55, 63—65, 68, 70, 100, 101, 119—  
     121, 137, 140, 143, 145, 152, 164, 165, 168—171, 174, 175,  
     183, 187, 188, 191, 192, 207, 211, 214, 215, 223, 226, 227,  
     237—240, 242, 243, 252, 253, 258, 259, 264, 265, 278, 279,  
     305, 322, 333, 347—350, 353, 354, 356, 357, 359, 360, 368,  
     369, 373—375, 378—387, 389—391, 399—401, 415, 425, 426,  
     432, 433, 436, 438, 439, 445, 446, 480, 481, 517, 518—520,  
     523, 531, 536, 540, 543—545, 547, 551, 553, 556, 558, 559,  
     562—565, 567, 569, 571, 580, 583, 585—587, 590, 593, 595,  
     604  
 Маццолани 232, 235, 560  
 Маццукато А. 566  
 Медини Дж. 263  
 Медори Дж. 128, 535  
 Мейербер Дж. 120, 144, 215, 217, 394, 529, 532, 533, 535, 544, 548,  
     549, 551, 555, 561, 577, 583—585, 590, 595  
     «Алимелек, или Два калифа», опера 532  
     «Африканка», опера 206, 215, 533, 551, 555, 584, 590  
     Гимны 533  
     «Гугеноты», опера 246, 263, 532, 535, 551, 590, 595  
     «Дочь Иевфая», опера 532  
     «Изгнанник из Гренады», опера 532  
     Кантаты 533  
     «Крестоносец в Египте», опера 532, 585  
     «Лагерь в Силезии» («Виелька»), опера 532, 533  
     «Любовь Теодолинды», опера 532  
     «Маргарита Анжуйская», опера 532  
     Оды 533  
     «Опознанная Семирамида», опера 532  
     Песни 533  
     «Праздник в Пловдиве, или Динора», опера 533  
     «Пророк», опера 325, 532, 577  
     Пьесы для ф-п. 533  
     «Роберт-Дьявол», опера 532, 551  
     «Ромильда и Костанца», опера 532  
     «Северная звезда», опера 533  
     «Струензе», музыка к драме М. Бера 532  
     «Эмма Ресбургская», опера 532  
 Мейербер М. 210  
 Мейяк А. 259, 567  
 Мейяк А. и Галеви Ж.  
     «Фру-Фру», пьеса 567

- Мендельсон-Бартольдн Ф. 357, 370, 580  
 Мерелли Б. 47, 365, 366, 515  
 Мери Ж. 125, 215, 535, 557  
     «Битва при Тулузе», пьеса 535  
 Мерик-Лалаид Г. 372, 584, 585  
 Меркаданте С. 72, 241, 250, 251, 308, 524, 528, 562, 565, 567, 571—  
     573, 583  
     «Весталка», опера 524, 562  
     «Донна Каритеа», опера 524  
     «Измаилия», опера 524  
     «Клятва», опера 524, 562  
     «Разбойники», опера 524  
     «Статира», опера 528  
 Месса памяти Россини, коллективное сочинение 257—259, 567  
 Микеланджело Б. 564  
 Мильтон Дж. 518  
     «Потерянный рай», поэма 518  
 Мингетти М. 583, 586  
 Мистрала 582  
 Модена Г. 528  
 Монако 149, 539, 542  
 Мональди Дж. 388, 468, 469, 587  
 Монджини П. 245, 564  
 Монжоз Ж. 26, 208, 556  
 Монплезир И. 578  
 Монтаззо Э. 140, 537  
 Монтанелли Дж. 170, 545  
     «Камма», трагедия 545  
 Монтеверде К. 454, 597  
 Морелли Д. 358, 359, 397, 399, 413—415, 418, 580, 589  
 Морель В. 13, 400, 401, 423, 439, 440, 444, 450, 467, 468, 478, 482,  
     485—487, 491, 494, 590, 591, 594, 596, 604, 606, 607  
 Мориани Н. 365, 582  
 Морлакки Ф. 575  
 Моро Дж. 414  
 Морозини Э. 586  
 Моцарт В.-А. 317, 517, 575, 590  
     «Док-Жуан», опера 385, 590  
 Мочениго К. 525  
 Музелла 341, 342, 349, 352, 353, 579  
 Мур Т. 518  
 Муцио Э. 3, 20, 68, 101, 314, 328, 464, 468, 469, 520, 521, 522,  
     528, 585, 601  
  
 Наполеон I 574  
 Наполеон III 36, 170, 541, 544, 545, 557, 558  
 Навиас Дж. 518  
 Негри Дж.-Б. де 478, 603  
 Негрони-Прати Дж. (рожд. Морозини) 43, 376, 404, 425, 426, 442,  
     496, 497, 511, 586, 594

- Нини А. 366, 567, 582  
     «Одализа», опера 366, 582  
 Новаро 523  
 Нозеда А. 467, 601  
 Нути 490, 605  
 Нюиттер 554, 590  
  
 Обер Д.-Ф. 180, 250, 251, 529, 530, 541, 549, 565  
     «Блудный сын», опера 565  
     «Брильянты короны», опера 565  
     «Бронзовый конь», опера 565  
     «Гайда», опера 565  
     «Густав III, или Бал-маскарад», опера 154, 541, 565  
     «Марко Спада», опера 565  
     «Невеста короля», опера 565  
     «Немая из Портичи», опера 116, 530, 565  
     «Первый день счастья», опера 565  
     «Посланица», опера 565  
     «Фра-Диаволо», опера 565  
     «Черное домино», опера 565  
 Огюст 531  
 Оксиян Дж. 596  
 Ординер Р. 217, 557  
     «Маркус и Тевтоны», 217, 557  
 Орсини Ф. 541  
 Оффенбах Ж. 529, 568  
     «Герцогиня Герольдштейнская», оперетта 568  
     «Перикола», оперетта 568  
     «Прекрасная Елена», оперетта 568  
     «Синяя борода», оперетта 568  
  
 Паизиселло Дж. 315, 454, 574  
     Квартеты 574  
 Концерты (6) для чембало 574  
     «Стедо» 574  
     Мессы 574  
     Мотеты 574  
     Оперы 574  
     Сонаты 574  
     «Страсти» 574  
     Увертюры 574  
 Палестрина Дж.-П.-Л. да 311, 329, 332, 351, 358, 392, 398, 434,  
 454, 463, 465, 476, 480, 498, 502, 504, 509, 573, 597, 607  
     Мадригалы 573  
     Мессы 573  
     Мотеты 573  
 Пандольфини Ф. 333, 340, 343, 371, 578, 579  
 Панталеони Ф. 446—448, 450, 595, 596  
 Парли 117  
 Пароли Дж. 484, 605  
 Паскуа-Джиакомелли Дж. 485, 486, 491, 492, 497, 605, 606  
 Патти А. 190, 201, 211, 264, 385, 386, 456, 552, 587

- Пачини Дж. 52, 516, 562, 582  
 «Аделанда и Коминджно», опера 516  
 «Атала», опера 516  
 «Багдадская невольница», опера 516  
 «Весталка», опера 516  
 «Звезда Неаполя», опера 516  
 «Иоанна д'Арк», опера 516  
 «Карнавал в Милане», опера 516  
 «Королева Кипра», опера 516  
 «Ливонский плотник», опера 516  
 «Маргарита Анжуйская», опера 516  
 «Ниобея», опера 516  
 «Последний день Помпеи», опера 516  
 «Сафо», опера 366, 516, 582  
 «Синьор Маркантонио», опера 516  
 «Скоморох», опера 516  
 «Юность Генриха IV», опера 516
- Пачини Э. 551
- Педротти К. 567
- Пелитти Дж. 327, 328, 577
- Пенко Р. 92, 99, 114, 115, 119, 149—151, 153, 527, 539, 540
- Пеппина, см. Верди Джузеппина
- Перагалло 239, 418, 563
- Перголези Дж.-Б. 351, 454, 504, 572, 598  
 Кантаты 598  
 Месса для двух пятиголосных хоров 598  
 Мессы 598  
 «Олимпиады», опера 598  
 «Salve Regina» 598  
 «Служанка-госпожа», опера 598  
 «Stabat Mater» 598
- Перрен Э. 190, 191, 210—214, 216, 218—220, 244, 261, 265, 552, 555, 557, 568
- Персано К. 564
- Пессина А. 607
- Пестрелла Э. 253, 562, 566, 567, 569  
 «Дьявол розового цвета», опера 566
- Пи́а Ф. 520  
 «Парижский тряпичник», драма 65, 520
- Пиаве Ф.-М. 9, 12, 16, 19, 21, 23, 27, 47, 49—52, 66, 67, 83, 108, 124, 142, 147, 148, 151, 152, 171, 172, 174, 191, 201—203, 207, 250, 251, 259, 515, 516, 519, 520, 525, 533, 538—540, 545—547, 555, 564, 565
- Пигорини-Бери К. 500, 501, 608
- Пива Дж. 468, 505, 601
- Пий II 538
- Пий IX 242, 331, 563, 577
- Пийе Л. 12
- Пикколомини М. 145, 146, 149, 538, 539
- Пикколомини О. 538
- Пини-Корси А. 495, 606

- Пини-Корси К. 606  
 Пионтелли Л. 490, 491, 606  
 Пироло Дж. 222, 247, 340, 421, 422, 469, 558, 576, 592, 601  
 Пиччини Н. 454, 572, 598  
     «Александр в Индии», опера 598  
     «Атис», опера 598  
     «Дидона», опера 598  
     «Дон-Кихот», опера 598  
     «Ифигения в Тавриде», опера 598  
     «Мнимая садовница», опера 598  
     «Олимпиада», опера 598  
     «Роланд», опера 598  
     «Слуга-господин», опера 598  
     «Чеккина», опера 598  
 Пичиоти В. 68, 521  
 Платания П. 567  
 Понкиелли А. 358, 365, 441, 580, 582, 584, 593, 594, 595  
     «Джиоконда», опера 584, 595  
     «Литовцы», опера 365, 582  
     «Марион Делорм», опера 595  
 Понятовский И.-Ф.-К. 183, 551, 584  
     «Дживанни да Прочида», опера 551  
     «Малск-Адель», опера 551  
     «Пьер де Медичи», опера 551, 584  
     «Рюк Блаз», опера 551  
     «Эсмеральда», опера 551  
 Поццони А. 319, 320, 322, 336  
 Путтинати А. 169, 544  
 Пуццоне 309, 572  
 Пуччини Дж. 432, 593, 595  
     «Вилласы», опера 593, 595  
 Радецкий П. 521, 523  
 Расин Ж.-Б. 9, 537  
 Рашель Э. 140, 537  
 Ревере Дж. 516  
     «Лоренцино деи Медичи», трагедия 52, 516  
 Резаско Ф. 476, 602  
 Рикорди Джованни 20, 56, 92, 93, 101, 111, 518, 520, 524, 534, 542, 544, 604  
 Рикорди Джудитта 483, 604  
 Рикорди Джулио 25, 32, 33, 249, 257, 258, 266, 267, 286, 294, 320, 321, 323—325, 327—329, 332—334, 336—338, 341, 344, 345, 348, 352, 354, 355, 359, 360, 374, 385, 386, 394, 395, 402, 405—407, 420, 422—424, 427—429, 443, 444, 446, 448—452, 456—458, 460—462, 466, 468, 471, 472, 475, 477—478, 481—485, 490—492, 495, 504, 505, 507—509, 511, 564, 566, 567, 569, 576, 578, 579, 581, 589, 591, 592, 595, 596, 599—601, 603—604, 609  
 Рикорди Тито, старший 151, 163, 167, 168, 189, 191, 196, 198, 209, 233, 234, 241, 242, 244, 245, 352, 353, 355, 356, 364, 544, 561, 564, 567, 581

- Рикорди Тито, младший 483, 604  
 Ристори А. 140, 169, 528, 537, 545, 562  
 Ричардсон С. 598  
   «Памела», роман 598  
 Риччи Ф. 250, 251, 565, 567, 572, 574  
   «Два портрета», опера 565  
   «Коррадо из Альтамуры», опера 565  
   «Криспино и Кума», опера 565  
   «Полковник», опера 565  
   «Праздник в Венеции», опера 565  
   «Эдинбургская тюрьма», опера 565  
   «Эстелла», опера 565  
 Риччи, братья 572  
 Роже 569  
 Ройе А. 64, 520  
 Рокэплан Н. 126, 127, 520, 529  
 Романи Ф. 99, 117, 141, 405, 527  
 Ронкетти-Монтевити С. 566  
 Ронкони Дж. 365, 582  
 Росси Дж. 115, 530  
 Росси Л. 207, 556, 566, 569, 575  
 Россини Дж. 11, 120, 144, 189, 217, 233, 234, 236, 239—244, 254,  
 257, 259, 260, 331, 394, 468, 479, 504, 510, 519, 529, 532,  
 548, 552, 553, 561—563, 566, 567, 572, 575, 577, 583, 589,  
 592, 598, 603  
   «Андалузская вдова», песня 189, 552  
   «В Гренаде», арнетта 189, 552  
   «Вильгельм Телль», опера 120, 260, 510, 603  
   Маленькая месса 566  
   «Моисей», опера 331, 577, 603  
   «Севиальский цирюльник», опера 233, 260, 331, 358, 385, 510,  
   577, 598  
   «Семирамида», опера 331, 577  
   «Сорока-воровка», опера 325, 331, 577  
   «Stabat Mater» 603  
   «Танкред», опера 532  
 Россини И. (рожд. Колбран) 242  
 Рубини Дж.-Б. 372, 584, 585  
 Рубинштейн А. Г. 363, 581  
 Рускони К. 596  
 Славедра Римарес, герцог де Ривас А.-П. 177, 548, 549  
   «Дон Альвар, или Сила судьбы», драма 177, 549  
 Сакс А. 228, 267, 559  
 Сакс М., см. Сассе М.  
 Сальви Л. 365, 582  
 Санквирико А. 59, 519  
 Санкиолан Дж. 83, 525  
 Санктис Ч. де 15—17, 19, 20, 22, 34—36, 87, 92—97, 99, 100, 102,  
 104—107, 113, 114, 116—119, 123—129, 137—147, 152, 153,  
 156, 250, 308, 309, 318, 319, 341, 342, 346, 525, 527—530,  
 535—537, 539, 565, 571, 576

Сантя 123

Сарду В. 236, 256, 259, 263—265, 561, 566, 568, 569, 587

«Аутге», пьеса 264, 569

«Дора», пьеса 384, 568, 587

«Мадам Сан-Жен», пьеса 568

«Мушиные лапки», комедия 264, 569

«Ненависть», драма 568

«Пикколино», комедия 568

«Рабагас», комедия 568

«Родина» («Граф де Ривоор»), драма 255, 256, 263—265, 566—568

«Семья Бениатон», комедия 568

«Серафина», комедия 568

«Тсска», драма 568

«Фернанда», пьеса 264, 569

Сарти Дж. 575

Сасс, см. Сассе М.

Сассе (Сакс, Сасс) М. 184, 232, 263, 323, 325, 551

Себастиани 87, 96, 100, 102, 105, 114, 119, 129, 139, 147, 525

Сен-Бриа 529

«Нищая», драма 104, 105, 529

Сен-Жорж Ж.-А. 551, 570

Сен-Санс К. 398, 510, 589

Серов А. Н. 526, 547, 549, 582

Серрао П. 309, 572

Сигизмунд III 597

«Сицилийская вечерня, или Джiovанни да Прочида», балет 116

Скарлатти А. 308, 310, 351, 454, 572

Капаты 572

Оперы 572

Оратории 572

«Stabat Mater» 572

«Страсти» 572

Торжественные мессы 572

Скриб Э. 37, 114, 116, 118, 130, 131, 154, 529, 532, 541—543, 563

«Густав III шведский», драма 154, 542, 543

«Сицилийская вечерня» 114, 116, 118, 529

Скриб Э. и Легуве Э.

«Адриенна Лекуврер», пьеса 240, 563

Скудо П. 140, 537, 548

Соланж П. 607

Солера Ф. 9

Сомма А. 102—113, 117, 118, 121, 122, 132—136, 144, 157—159, 161, 165, 166, 211, 528, 529, 530, 533, 536, 541, 543

«Кассандра», драма 528

«Парианна», трагедия 528

«Сомнамбула», см. Беллини В.

Сорделло 529

Специя М. 122, 149, 534

Сталь А.-Л.-Ж. де 49, 51, 516

«Германия» 49, 51, 516

Стерндаль, см. Беннет Б.  
Стреппони Б. 237, 238, 405, 562  
Стреппони Дж., см. Верди Джузеппина  
Стэнфорд Ч.-В. 180

Тадолини Э. 52, 72, 517  
Таманьо Ф. 441, 442, 448, 450, 451, 594, 596  
Тамберлик Э. 176, 177, 180, 547, 548, 562  
Тамбурини А. 372, 584, 585  
Тассо Т. 103, 528  
    «Освобожденный Иерусалим», поэма 103, 319, 528

Таффанель П. 507, 608  
Таффоли 246  
Тебальдини Дж. 502, 503, 608  
Тегетгоф В. 564  
Тедески Ф. 146, 539  
Терциани Э. 367, 583  
Тиберини М. 245, 247, 248, 312, 564  
Титъкс Т. 551  
Тома А. 244, 250, 251, 460, 472, 529, 560, 565, 584, 602  
    «Гамлет», опера 560, 565, 584  
    «Миньон», опера 565  
Томмазо Н. 68, 521  
Торелли А. 229, 230, 560, 563, 586  
    «Мужья», комедия 239, 563  
    «Цвет времени», пьеса 379, 586  
Торелли В. 149—151, 153—156, 160—162, 230, 341, 342, 349,  
    351, 352, 539, 540—542, 560  
Торнаги 448, 596

Фаччелли Дж. 339, 340, 579

«Фауст», см. Гете И.-В.

Фаччо Ф. 40, 187, 188, 209, 261, 264, 328, 330, 332, 333, 346,  
    350, 351, 354, 376, 395, 416, 428, 446—448, 451, 453, 455,  
    464, 465, 551, 552, 556, 558, 576, 578, 579, 586, 590, 596,  
    598, 601, 602  
    «Гамлет», опера 209, 263, 556  
    «Фламандский мальчишка», опера 551, 552

Феррари Ф. 315, 317, 574

Фердинанд II 543

Фердинанд IV 574

Фердинанд VII 548

Феррари П. 562

    «Дуэль», драма 239, 240, 563

Феррари К. 478, 603

Ферри Г. 95, 100, 102, 119, 527

Феруччио Ф. 66, 521

Фетис Ф.-Ж. 388, 587

Филлипи Ф. 168, 169, 189, 217, 225, 246, 249, 334—336, 371, 392,  
    395, 396, 544, 564, 567

Фиорентини П.-А. 140, 546, 537

- Фиоретти 153, 160, 540  
 Флауто В. 12, 522, 539, 540  
 Флобер Г. 556  
     «Саламбо», роман 556  
 Флоримо Ф. 125, 147, 310, 311, 315, 405, 422, 535, 536, 573, 574,  
     575, 593  
 Флотов Ф. 570  
     «Гибель «Медузы», опера 570  
     «Марта», опера 570  
     «Найда», опера 570  
     «Пианелла», опера 570  
     «Раб Камюэнса», опера 570  
     «Страделла», опера 570  
     «Тень», опера 267, 570  
 Фоглер Г.-Я. 532  
 Фонтана Ф. 593  
 Фор Ж.-Б. 212, 214, 370, 584  
     Романы 584  
 Франц-Иосиф 557  
 Фраскини Г. 90, 114, 119, 151, 153, 186, 190, 201, 253, 526  
 Фрецолини Э. 90, 526  
 Фриччи А. 312  
  
 Христина (Мария) 548  
  
 Цельтер К. 532  
 «Цирюльник», см. Россини Дж. «Севильский цирюльник»  
 Цицерон М.-Т. 597  
  
 Цезари П. 484, 605  
 Цезарони Э. 499, 500  
 Ченчетти 99  
 Чинальдини А. 220, 558  
 Чилеа Ф. 572  
 Чинмароза Д. 454, 468, 585, 598  
     «Тайный брак», опера 585  
  
 Шекспир У. 9, 12, 14, 24, 103, 146, 205, 206, 232, 345, 379,  
     399, 406, 414, 463, 465, 467, 521, 556, 586, 591, 596, 605  
     «Виндзорские кумушки», комедия 379, 470, 604  
     «Гамлет», трагедия 232  
     «Король Лир», трагедия 145, 146, 521  
     «Макбет», трагедия 12, 24  
     «Отелло», трагедия 379, 596  
     «Укрощение строптивой», комедия 467, 468  
 Шиллер Ф. 9, 16, 74, 215, 518, 519, 557  
     «Валленштейн», трилогия 538  
     «Дон Карлос», драма 215  
     «Коварство и любовь», трагедия 74, 523  
     «Мессинская невеста», драма 557  
     «Разбойники», драма 518

- Шопен Ф. 370, 510, 583  
Штольц Т. 232, 233, 247, 248, 253, 322, 340—342, 348, 375, 378,  
389, 418, 560, 561, 583, 588  
Шуберт Ф. 249, 510, 564  
    «Ave Maria», песня 249  
    Оперы 564  
    Песни 564  
    Пресы для ф-п. 564  
    Симфонии 564  
Шуман Р. 357, 580, 601  
    «Вечерняя песня» 601
- Эврипид (Еврипид) 9  
Эдвардс 463, 600  
Эммануэль 451, 596  
Эскюдье Л. 10, 24—26, 28, 38, 177, 179, 183, 184, 188—201, 203—  
211, 216—222, 224—228, 232, 233, 235, 238, 239, 243, 246,  
248, 250, 251, 343—346, 363, 418, 548, 549, 551—560, 563,  
579, 581, 583  
Эскюдье М. 548
- Яковаччи В. 93, 94, 98, 102, 163, 164, 185, 186, 527, 542, 543
- .

**УПОМИНАЕМЫЕ В «ИЗБРАННЫХ ПИСЬМАХ»  
СОЧИНЕНИЯ ВЕРДИ И СЮЖЕТЫ,  
ПРИВЛЕКАВШИЕ ВНИМАНИЕ КОМПОЗИТОРА \***

- «Аида», опера 22, 24, 28—31, 265, 267—278, 280—307, 309, 310,  
312—314, 320, 322—330, 332—346, 348—350, 354—358, 361,  
364, 373, 374, 383, 385, 390, 391, 400, 401, 461, 469, 490,  
556, 569—571, 573, 576—581, 585, 587, 588, 590, 604
- «Алан Камерон», сюжет для оперы 9
- «Альзира», опера 9, 52, 53, 517
- «Арольдо», опера 155, 191, 541, 553
- «Аттила», опера 9, 10, 50, 51, 54, 55, 84, 518, 526, 533, 537
- «Бал-маскарад», опера 20, 157—166, 174, 180, 346, 526, 528, 541—  
543, 547, 562, 584
- «Битва при Леньяно», опера 11, 68, 69, 71—73, 124, 125, 128, 138,  
143, 144, 154, 155, 517, 522, 524, 526, 541
- «Бурия», сюжет для оперы 9
- «Гамлет», сюжет для оперы 9, 82
- «Гимн наций», кантата 180—182, 549—551
- «Густав III», см. «Бал-маскарад»
- «Два священных сочинения» (Pezzi sacri) 507, 511, 608
- «Ave Maria» 401, 402, 462, 590, 599, 600
- «Laudi alla Vergine Maria» 609
- «Pater Noster» 398, 401, 402, 589, 590
- «Stabat Mater dolorosa» 609
- «Te Deum» 608, 609
- «Двое Фоскарини», опера 9, 11, 51, 52, 56, 67, 103, 516, 526, 533
- «Джованна д'Аркти», опера 9, 10, 526, 540
- «Дон Карлос», опера 20, 211—218, 221, 222, 224—226, 232, 233,  
235, 236, 245, 246, 251, 261, 270, 309, 318, 341, 342, 346,

\* Указатель составлен Т. Е. Киселевой

- 349, 352, 378, 401, 419, 420, 423, 427, 428, 430, 556—559,  
561, 562, 576, 584, 592, 593
- «Инес де Кастро», сюжет для оперы 9
- «Казначей короля дон Педро», сюжет для оперы 154, 540
- «Канн», сюжет для оперы 9
- Квартет e-moll 381, 383
- «Кин», сюжет для оперы 9
- «Клеопатра», сюжет для оперы 210
- «Кола ди Ризнци», сюжет для оперы 9
- «Король веселится», см. «Риголетто»
- «Король Лир», неосуществленная опера 9, 21, 77—82, 104—113, 117,  
118, 121, 132—136, 138, 139, 144, 146, 149, 151—156, 210,  
211, 397, 528, 540
- «Корсар», опера 9, 11, 12, 125, 519, 520, 535
- «Кромвель», сюжет для оперы 9
- «Ломбардцы», опера 9—12, 47—49, 55, 78, 366, 515, 520, 526
- «Лоренцо ден Медичи», сюжет для оперы 9, 516
- «Луиза Миллер», опера 16, 74—76, 78, 517, 523, 524, 526
- «Макбет», опера 9, 11—14, 24—28, 55—65, 72, 99, 110, 192—200,  
203—208, 226, 363, 518, 526, 537, 553—555
- «Марнион Делорм», сюжет для оперы 9, 141
- «Месть в домино», см. «Бал-маскарад»
- «Набукко», см. «Навуходоносор»
- «Навуходоносор», опера 9—11, 47, 49, 103, 165, 366, 515, 526, 538,  
582, 586
- «Оберто, граф ди Сан-Бонифаччио», опера 365, 366, 515, 512, 599
- «Один день царствования», опера 366, 544
- «Орлеанская дева», см. «Джиованна д'Арко»
- «Осада Флоренции», сюжет для оперы 522
- «Отелло», опера 20, 22, 24, 31, 32, 44, 395, 397, 399, 404, 407,  
413—416, 423, 424, 435, 437, 439—444, 446—453, 458, 461,  
462, 464, 465, 477, 478, 484, 489, 510, 590, 592—594, 596,  
600, 601, 603, 604, 608
- «Проклятие», см. «Риголетто»
- «Разбойники», опера 11, 12, 65, 518—520, 526, 540
- Реквием, см. Траурная месса памяти Манцони
- «Риголетто», опера 9, 16, 22, 83—87, 91, 94, 95, 99, 101, 103, 110,  
128, 141, 162, 346, 385, 412, 494, 518, 525—527, 544, 562,  
584, 590, 591
- «Рюи Блаз», сюжет для оперы 9, 176, 548
- «Саломбо», сюжет для оперы 210, 556
- «Сила судьбы», опера 20, 178—180, 183—186, 189—191, 203, 211—

- 215, 244, 246—251, 258, 320, 340, 341, 351, 354, 358, 374,  
380, 391, 413, 461, 526, 549, 551, 554—557, 562, 564, 589
- «Симон Бокканегра», опера 20, 23, 147, 148, 152, 155, 163, 168, 169,  
191, 211, 405—407, 410—412, 418—420, 539—542, 544, 591
- «Сицилийская вечерня», опера 20, 36, 125—128, 130, 131, 136, 137,  
139, 140, 143, 184, 187, 209, 214, 534—538, 551
- «Статира», сюжет для оперы 102, 528
- «Стиффелино», опера 16, 84, 91, 124, 142, 525, 553
- «Suona la tromba», для мужского хора с оркестром 70, 71, 523, 524
- «Tantum ergo» 496
- «Травината», опера 16, 19, 20, 98, 99, 101, 115, 119, 121—123, 128,  
137—139, 146, 149, 152, 271, 412, 443, 518, 526, 528, 530,  
533, 534, 536, 538, 539, 554, 562, 591
- Траурная месса (Реквием) памяти Манцони 360, 362, 367, 383, 581,  
583, 588, 603, 604
- «Трубадур», опера 16—19, 77, 87—90, 92—98, 100, 101, 106, 115,  
119, 124, 128, 136, 182, 214, 290, 297, 517, 525—527, 530,  
535, 536, 551, 562
- «Фальстаф», опера 13, 20, 25, 44, 464, 469—472, 475, 476, 480—488,  
490—493, 495, 497, 507, 508, 510, 590, 605—607, 609
- «Федра», сюжет для оперы 9
- «Фоскарини», см. «Двое Фоскарини»
- Хоры из трагедий Манцони 467
- «Пятое мая» 467
- «Эрнани», опера 9—11, 25, 47, 49, 56, 86, 190, 226, 325, 515, 525,  
526, 533, 577

## СОДЕРЖАНИЕ

От составителя . . . . .	3
А. Бушек. Верди и его переписка . . . . .	7

### ПИСЬМА ДЖ. ВЕРДИ

#### 1843

1. К Иньяцио Марини, 11 июня . . . . .	47
2. К Джузеппине Аппиани, 12 декабря . . . . .	47
3. К Джузеппине Аппиани, 26 декабря . . . . .	48

#### 1844

4. К Джузеппине Аппиани, 10 марта . . . . .	49
5. К Франческо Марии Пиаве, 12 апреля . . . . .	49
6. К Франческо Марии Пиаве, 22 мая . . . . .	51
7. К Сальваторе Каммарано, 23 мая . . . . .	52

#### 1846

8. К Винченцо Луккарди, 11 февраля . . . . .	54
9. К Кларе Маффен, 18 марта . . . . .	54
10. К Феличе Варези, 25 августа . . . . .	55
11. К Алессандро Ланари, 22 декабря . . . . .	55
12. К Джiovанни Рикорди, 29 декабря . . . . .	56

#### 1847

13. К Феличе Варези, 7 января . . . . .	57
14. К Алессандро Ланари, 24 января . . . . .	59
15. К Феличе Варези, конец января . . . . .	60
16. К Феличе Варези, 4 февраля . . . . .	62
17. К Антонио Барезци, 25 марта . . . . .	63
18. К Кларе Маффен, 27 июня . . . . .	63
19. К Кларе Маффен, 6 сентября . . . . .	64

## 1848

20. К Франческо Мари Пиаве, 22 июля	66
21. К Джузеппине Аппиани, 24 августа	67
22. К Сальваторе Каммарано, 24 сентября	68
23. К Кларе Маффеи, 3 октября	70
24. К Джузеппе Мадзини, 18 октября	70
25. К Сальваторе Каммарано, 23 ноября	71

## 1849

26. К Сальваторе Каммарано, 17 мая	74
27. К Винченцо Луккарди, 14 июля	76

## 1850

28. К Сальваторе Каммарано, 2 января	77
29. К Сальваторе Каммарано, 28 февраля	77
30. К Джулио Каркано, 17 июня	82
31. К Ч. Д. Мардзари, 24 августа	82
32. К Ч. Д. Мардзари, 5 декабря	83
33. К Ч. Д. Мардзари, 14 декабря	84

## 1851

34. К Чезаре де Санктису, 29 марта	87
35. К Сальваторе Каммарано, 9 апреля	87
36. К Сальваторе Каммарано, 9 сентября	90
37. К Винченцо Луккарди, 1 декабря	91

## 1852

38. К Чезаре де Санктису, 3 мая	92
39. К Чезаре де Санктису, 19 июля	92
40. К Чезаре де Санктису, 5 августа	93
41. К Карло Антонио Борси, 8 сентября	94
42. К Чезаре де Санктису, 5 ноября	95
43. К Чезаре де Санктису, 14 декабря	96
44. К Винченцо Луккарди, 14 декабря	98

## 1853

45. К Чезаре де Санктису, 1 января	99
46. К Чезаре де Санктису, 1 января	100
47. К Кларе Маффеи, 29 января	100
48. К Эммануэле Муццо, 7 марта	101
49. К Джованни Рикорди, 7 марта	101
50. К Винченцо Луккарди, 9 марта	101
51. К Чезаре де Санктису, 12 марта	102
52. К Антонио Сомма, 22 апреля	102
53. К Чезаре де Санктису, 16 мая	104

54. К	Антонио Сомма, 22 мая	105
55. К	Чезаре де Санктису, 24 мая	106
56. К	Антонио Сомма, 29 июня	107
57. К	Антонио Сомма, 26 июля	108
58. К	Антонио Сомма, 30 августа	108
59. К	Антонио Сомма, 9 сентября	110
60. К	Антонио Сомма, 15 октября	110
61. К	Антонио Сомма, 19 ноября	111
62. К	Чезаре де Санктису, 4 декабря	113
63. К	Винченцо Луккарди, 22 декабря	115

#### 1854

64. К	Чезаре де Санктису, 18 января	116
65. К	Антонио Сомма, 6 февраля	117
66. К	Чезаре де Санктису, 16 февраля	118
67. К	Кларе Маффеи, 2 марта	119
68. К	Антонио Сомма, 31 марта	121
69. К	Антонио Сомма, 17 мая	122
70. К	Чезаре де Санктису, 26 мая	123
71. К	Чезаре де Санктису, 6 июля	124
72. К	Чезаре де Санктису, 9 сентября	125
73. К	Нестору Рокеплану, 28 октября	126
74. К	Чезаре де Санктису, 30 октября	127
75. К	Чезаре де Санктису, 29 ноября	128

#### 1855

76. К	Луи Франсуа Кронье, 3 января	130
77. К	Антонио Сомма, 4 января	132
78. К	Антонио Сомма, 8 января	133
79. К	Луи Франсуа Кронье, 9 января	136
80. К	Кларе Маффен, 4 февраля	137
81. К	Чезаре де Санктису, 17 февраля	137
82. К	Антонио Сомма, 10 марта	139
83. К	Чезаре де Санктису, 10 апреля	139
84. К	Кларе Маффен, 28 июня	140

#### 1856

85. К	Чезаре де Санктису, 7 февраля	141
86. К	Франческо Марии Пнаве, 10 марта	142
87. К	Чезаре де Санктису, 28 марта	142
88. К	Кларе Маффен, 1 апреля	143
89. К	Антонио Сомма, 7 апреля	144
90. К	Чезаре де Санктису, 5 мая	144
91. К	Кларе Маффен, 30 июня	145
92. К	Эрколано Балестра, август	145
93. К	Чезаре де Санктису, 23 августа	146
94. К	Франческо Марии Пнаве, 3 сентября	147
95. К	Франческо Марии Пнаве, 5 сентября	147

96. К Франческо Марии Пнаве, 12 сентября	148
97. К Винченцо Торелли, 11 ноября	149
98. К Винченцо Торелли, 7 декабря	149

### 1857

99. К Винченцо Торелли, 15 января	151
100. К Франческо Марии Пнаве, 9 февраля	151
101. К Кларе Маффеи, 26 марта	152
102. К Чезаре де Санктису, 14 мая	152
103. К Винченцо Торелли, 14 мая	153
104. К Винченцо Торелли, 17 июня	153
105. К Винченцо Торелли, 19 сентября	154
106. К Винченцо Торелли, 14 октября	155
107. К Винченцо Торелли, 20 октября	155
108. К Чезаре де Санктису, 20 октября	156
109. К Винченцо Торелли, 23 октября	156
110. К Антонио Сомма, 6 ноября	157
111. К Антонио Сомма, 20 ноября	158
112. К Антонио Сомма, 26 ноября	158
113. К Винченцо Торелли, 26 декабря	160

### 1858

114. К Антонио Сомма, 7 февраля	161
115. К Винченцо Торелли, 14 февраля	161
116. К Винченцо Луккарди, 18 февраля	163
117. К Винченцо Луккарди, 22 марта	163
118. К Винченцо Яковаччи, 19 апреля	164
119. К Кларе Маффеи, 12 мая	164
120. К Антонио Сомма, 8 июля	165
121. К Антонио Сомма, 6 августа	165

### 1859

122. К Тито Рикорди, 4 февраля	167
123. К Филиппо Филиппи, 9 февраля	168
124. К Кларе Маффеи, 23 июня	169
125. К Кларе Маффеи, 14 июля	171
126. К Франческо Марии Пнаве, 2 октября	171

### 1860

127. К общественным заседателям, 28 апреля	173
128. К Анджело Марини, 27 мая	174
129. К Франческо Марии Пнаве, 3 ноября	174

### 1861

130. К Кларе Маффеи, 9 января	175
-------------------------------	-----

131. К Анджело Мариани, 26 января	176
132. К Анджело Мариани, 12 февраля	176
133. К Эрико Тамберлику, 5 марта	176
134. К Леону Эскиюдье, 20 августа	177
135. К Ахилу де Бассини, 26 октября	178

### 1862

136. К Леону Эскиюдье, 29 января	179
137. К Винченцо Луккарди, 27 февраля	179
138. К редактору газеты «Таймс», 23 апреля	180
139. К Оппрандино Арривабене, 2 мая	181
140. К Леону Эскиюдье, 15 ноября	183
141. К Кларе Маффен, 17 ноября	183
142. К Леону Эскиюдье, 17 ноября	184

### 1863

143. К Винченцо Луккарди, 13 января	185
144. К Винченцо Луккарди, 17 февраля	185
145. К Оппрандино Арривабене, 22 февраля	186
146. К Кларе Маффен, 26 мая	187
147. К Кларе Маффен, 13 декабря	187

### 1864

148. К Оппрандино Арривабене, 4 апреля	189
149. К Леону Эскиюдье, 15 апреля	189
150. К Леону Эскиюдье, 29 июля	190
151. К Тито Рикорди, 8 сентября	191
152. К Кларе Маффен, 20 сентября	191
153. К Леону Эскиюдье, 22 октября	192
154. К Леону Эскиюдье, 2 декабря	193
155. К Леону Эскиюдье, 13 декабря	194
156. К Леону Эскиюдье, 31 декабря	194

### 1865

157. К Леону Эскиюдье, 23 января	196
158. К Леону Эскиюдье, 3 февраля	198
159. К Леону Эскиюдье, 8 февраля	199
160. К Франческо Марини Пиаве, 8 февраля	201
161. К Леону Эскиюдье, 28 февраля	203
162. К Оппрандино Арривабене, 28 февраля	203
163. К Леону Эскиюдье, 19 апреля	204
164. К Оппрандино Арривабене, 25 апреля	204
165. К Леону Эскиюдье, 28 апреля	205
166. К Леону Эскиюдье, 4 мая	206
167. К Франческо Марини Пиаве, 21 мая	207
168. К Леону Эскиюдье, 28 мая	207
169. К Леону Эскиюдье, 3 июня	208

170. К Оппрандино Арривабене, 14 июня	209
171. К Леону Эскюдье, 19 июня	209
172. К Кларе Маффен, 3 июля	211
173. К Леону Эскюдье, 30 августа	211
174. К Эмилио Перрену, 27 сентября	211
175. К Эмилио Перрену, 29 сентября	214
176. К Кларе Маффен, 28 декабря	214
177. К Оппрандино Арривабене, 31 декабря	215

1 8 6 6

178. К Леону Эскюдье, 28 апреля	216
179. К Леону Эскюдье, 6 мая	217
180. К Леону Эскюдье, 18 июня	218
181. К Леону Эскюдье, 6 июля	219
182. К Леону Эскюдье, 14 июля	220
183. К Леону Эскюдье, 1 августа	221
184. К Оппрандино Арривабене, 10 декабря	222

1 8 6 7

185. К Кларе Маффен, 30 января	223
186. К Оппрандино Арривабене, 12 марта	224
187. К Оппрандино Арривабене, 16 марта	224
188. К Леону Эскюдье, 24 марта	224
189. К Леону Эскюдье, 1 апреля	226
190. К Кларе Маффен, 24 мая	226
191. К Леону Эскюдье, 11 июня	227
192. К Винченцо Луккарди, 23 июля	229
193. К Винченцо Торелли, 23 декабря	229

1 8 6 8

194. К Оппрандино Арривабене, 6 марта	231
195. К Леону Эскюдье, 12 марта	232
196. К Тито Рикорди, май	233
197. К министру просвещения Эмилио Брольо, май	234
198. К Леону Эскюдье, 8 мая	235
199. К Камиллу дю Локлю, 8 мая	235
200. К Анджело Марини, 15 мая	236
201. К Кларе Маффен, 7 июня	237
202. К Кларе Маффен, 7 июля	238
203. К Леону Эскюдье, 9 июля	238
204. К Кларе Маффен, 29 июля	239
205. К Камиллу дю Локлю, 12 ноября	240
206. К Тито Рикорди, 17 ноября	241
207. К Кларе Маффен, 20 ноября	242
208. К Леону Эскюдье, 2 декабря	243
209. К Камиллу дю Локлю, 2 декабря	244
210. К Тито Рикорди, 15 декабря	244

## 1869

211. К Леону Эскиудье, 5 [февраля]	246
212. К Джузеппине Пироли, 1 марта	247
213. К Оппрандино Арривабене, 1 марта	247
214. К Леону Эскиудье, 2 марта	248
215. К Филиппо Фианппи, 4 марта	248
216. К Чезаре де Санктису, 18 апреля	250
217. К Леону Эскиудье, 18 апреля	250
218. К Чезаре де Санктису, 21 мая	251
219. К Кларе Маффеи, 29 июля	252
220. К Антонио Галло, 17 августа	253
221. К Анджело Мариани, 19 августа	254
222. К Камиллу дю Локлю, 6 октября	255
223. К синдикку города Буссето, 10 октября	256
224. К Джулио Рикорди, 13 октября	257
225. К Джулио Рикорди, 27 октября	257
226. К Кларе Маффеи, 19 ноября	258
227. К Камиллу дю Локлю, 8 декабря	259

## 1870

228. К Камиллу дю Локлю, 18 февраля	263
229. К Камиллу дю Локлю, 25 апреля	264
230. К Кларе Маффеи, 30 апреля	264
231. К Камиллу дю Локлю, 26 мая	265
232. К Джулио Рикорди, 25 июня	266
233. К Камиллу дю Локлю, 15 июля	267
234. К Камиллу дю Локлю, 25 июля	268
235. К Антонио Гисланцони, 12 августа	268
236. К Антонио Гисланцони, 14 августа	269
237. К Антонио Гисланцони, 16 августа	270
238. К Антонио Гисланцони, 17 августа	271
239. К Антонио Гисланцони, 22 августа	272
240. К Камиллу дю Локлю, 22 августа	273
241. К Антонио Гисланцони, 25 августа	274
242. К Антонио Гисланцони, 8 сентября	275
243. К Антонио Гисланцони, 10 сентября	276
244. К Антонио Гисланцони, 28 сентября	277
245. К Кларе Маффеи, 30 сентября	278
246. К Антонио Гисланцони, 30 сентября	280
247. К Антонио Гисланцони, 6 октября	282
248. К Антонио Гисланцони, 7 октября	283
249. К Антонио Гисланцони, 16 октября	285
250. К Антонио Гисланцони, октябрь, вторник	287
251. К Антонио Гисланцони, октябрь, понедельник	288
252. К Антонио Гисланцони, октябрь, вторник	290
253. К Антонио Гисланцони, октябрь, среда	291
254. К Антонио Гисланцони, октябрь, четверг	293
255. К Винченцо Луккарди, 26 октября	294
256. К Антонио Гисланцони, октябрь, суббота	294

257.	К	Антонио Гисланцони, 2 ноября	295
258.	К	Антонио Гисланцони, ноябрь, воскресенье	295
259.	К	Антонио Гисланцони, 4 ноября	297
260.	К	Антонио Гисланцони [ноябрь—декабрь], среда	301
261.	К	Антонио Гисланцони [ноябрь—декабрь], суббота	302
262.	К	Антонио Гисланцони [ноябрь—декабрь]	305
263.	К	Кларе Маффеи, 28 декабря	305
264.	К	Антонио Гисланцони, 28 декабря	306
265.	К	Винченцо Луккарди, 30 декабря	306
266.	К	Антонио Гисланцони, 31 декабря	307

1871

267.	К	Чезаре де Санктису, 1 января	308
268.	К	Антонио Гисланцони, 3 января	309
269.	К	Франческо Флоримо, 5 января	310
270.	К	Дранет-бею в Каир, 5 января	312
271.	К	Николо де Джиоза в Каир, 5 января	313
272.	К	Антонио Гисланцони, 7 января	314
273.	К	Франческо Флоримо, 9 января	315
274.	К	Антонио Гисланцони, 12 января	316
275.	К	министру Чезаре Корренти, 1 февраля	317
276.	К	Чезаре де Санктису, 22 марта	318
277.	К	Дранет-бею, 30 марта	319
278.	К	Джулио Рикорди, 11 апреля	320
279.	К	Дранет-бею, 14 апреля	321
280.	К	Кларе Маффеи, 23 апреля	322
281.	К	Дранет-бею, 28 апреля	322
282.	К	Дранет-бею, 12 июня	323
283.	К	Джулио Рикорди, 10 июля	323
284.	К	Дранет-бею, 20 июля	325
285.	К	Камиллу дю Локлю, 20 июля	326
286.	К	Дранет-бею, 22 июля	327
287.	К	Дранет-бею, 2 августа	327
288.	К	Дранет-бею, 1 сентября	328
289.	К	Оппрандино Арривабене, 2 сентября	329
290.	К	Франко Фаччио, 10 сентября	330
291.	К	сиглику города Милана, 13 октября	330
292.	К	Оппрандино Арривабене, октябрь	331
293.	К	Джулио Рикорди, 2 ноября	332
294.	К	Джулио Рикорди, 12 ноября	332
295.	К	Кларе Маффеи, 17 ноября	333
296.	К	Франко Фаччио, 26 ноября	333
297.	К	Джулио Рикорди, 8 декабря	334
298.	К	Филиппо Филиппи, 8 декабря	334
299.	К	Лживовани Боттезини, 10 декабря	335
300.	К	Кларе Маффеи, 11 декабря	336
301.	К	Лживовани Боттезини, 17 декабря	336
302.	К	Лживовани Боттезини, 27 декабря	337
303.	К	Джулио Рикорди, 28 декабря	337

## 1872

304. К Джiovанни Боттезини, 13 января . . . . .	339
305. К Оппрандино Арривабене, 13 января . . . . .	340
306. К Оппрандино Арривабене, 9 февраля . . . . .	340
307. К Чезаре де Санктису, 25 февраля . . . . .	341
308. К синдик у города Пармы, 2 марта . . . . .	342
309. К Леону Эскюдье, 30 марта . . . . .	343
310. К Джулио Рикорди, 31 марта . . . . .	344
311. К Леону Эскюдье, 15 апреля . . . . .	345
312. К Чезаре де Санктису, 17 апреля . . . . .	346
313. К Кларе Маффеи, 18 мая . . . . .	347
314. К Франко Фаччио, 25 июня . . . . .	348
315. К Кларе Маффеи, 25 июня . . . . .	348
316. К Винченцо Торелли, в Неаполь, 22 августа . . . . .	349
317. К Кларе Маффеи, 26 августа . . . . .	350
318. К Оппрандино Арривабене, 29 августа . . . . .	350
319. К Винченцо Торелли, сентябрь . . . . .	351
320. К Тито Рикорди, 4 октября . . . . .	352
321. К Кларе Маффеи, 29 декабря . . . . .	353

## 1873

322. К Тито Рикорди, 2 января . . . . .	355
323. К Кларе Маффеи, 9 апреля . . . . .	356
324. К Оппрандино Арривабене, 16 апреля . . . . .	357
325. К Доменнко Морелли, 14 мая . . . . .	358
326. К Джулио Рикорди, 23 мая . . . . .	359
327. К Кларе Маффеи, 29 мая . . . . .	359
328. К Кларе Маффеи, 2 июня . . . . .	360
329. К Марии Вальдман, 23 августа . . . . .	360
330. К председателю Коммунального Театра в Триесте, 5 сентября . . . . .	361
331. К Оппрандино Арривабене, 25 октября . . . . .	361
332. К Оппрандино Арривабене, 28 декабря . . . . .	362

## 1874

333. К Леону Эскюдье, 31 января . . . . .	363
334. К Чезаре Канту, 15 февраля . . . . .	363
335. К Тито Рикорди, 1 марта . . . . .	364
336. К Оппрандино Арривабене, 7 марта . . . . .	365
337. К Оппрандино Арривабене, 21 июля . . . . .	367
338. К Кларе Маффеи, 26 ноября . . . . .	368

## 1875

339. К Кларе Маффеи, 11 марта . . . . .	369
---	-----

## 1876

340. К Оппрандино Арривабене, 5 февраля . . . . .	370
341. К Оппрандино Арривабене, 15 марта . . . . .	372
342. К Кларе Маффеи, 1 июля . . . . .	373
343. К Марии Вальдман, 10 июля . . . . .	375
344. К Франко Фаччио, 26 июля . . . . .	376
345. К Джузеппине Негрони-Прати, 8 августа . . . . .	376
346. К Марии Вальдман, 22 сентября . . . . .	376
347. К Оппрандино Арривабене, 9 октября . . . . .	377
348. К Кларе Маффеи, 14 октября . . . . .	378
349. К Кларе Маффеи, 20 октября . . . . .	379
350. К Кларе Маффеи, 24 декабря . . . . .	379

## 1877

351. К Кларе Маффеи, 4 марта . . . . .	380
352. К Оппрандино Арривабене, 22 мая . . . . .	381
353. К Кларе Маффеи, 22 мая . . . . .	382
354. К Кларе Маффеи, 1 июля . . . . .	383
355. К Джулио Рикорди, 6 октября . . . . .	385
356. К Кларе Маффеи, 2 ноября . . . . .	386

## 1878

357. К Оппрандино Арривабене, 8 февраля . . . . .	388
358. К Кларе Маффеи, 19 марта . . . . .	389

## 1879

359. К Кларе Маффеи, 21 февраля . . . . .	390
360. К Оппрандино Арривабене, 30 марта . . . . .	391
361. К Фердинанду Гиллеру, 14 апреля . . . . .	392
362. К Джулио Рикорди, 26 августа . . . . .	394
363. К Джулио Рикорди, конец августа . . . . .	394
364. К Филиппо Филиппи, 3 сентября . . . . .	395
365. К Оппрандино Арривабене, 3 сентября . . . . .	396

## 1880

366. К Доменико Морелли, 6 января . . . . .	397
367. К Фердинанду Гиллеру, 7 января . . . . .	398
368. К Доменико Морелли, 7 февраля . . . . .	399
369. К Кларе Маффеи, 7 марта . . . . .	399
370. К Марии Вальдман, 20 марта . . . . .	400
371. К Кларе Маффеи, 24 марта . . . . .	401
372. К Оппрандино Арривабене, 19 апреля . . . . .	401
373. К Фердинанду Гиллеру, 3 мая . . . . .	402
374. К Оппрандино Арривабене, 5 мая . . . . .	402
375. К Фердинанду Гиллеру, 14 сентября . . . . .	403
376. К Оппрандино Арривабене, 14 сентября . . . . .	403

377. К Джузеппине Негрони-Прати, 7 октября . . . . .	404
378. К Оппрандино Арривабене, 18 октября . . . . .	405
379. К Джулио Рикорди, 20 ноября . . . . .	405
380. К Арриго Бойто, 11 декабря . . . . .	407
381. К Марии Вальдман, 27 декабря . . . . .	408

1 8 8 1

382. К Оппрандино Арривабене, 6 января . . . . .	410
383. К Фердинанду Гиллеру, 24 февраля . . . . .	410
384. К Оппрандино Арривабене, 25 марта . . . . .	411
385. К Оппрандино Арривабене, 2 апреля . . . . .	411
386. К Марии Вальдман, 1 августа . . . . .	412
387. К Доменико Морелли, 20 августа . . . . .	413
388. К Доменико Морелли, 1 сентября . . . . .	413
389. К Доменико Морелли, 24 сентября . . . . .	414
390. К Кларе Маффен, 29 октября . . . . .	415
391. К Оппрандино Арривабене, 8 декабря . . . . .	416
392. К Оппрандино Арривабене, 23 декабря . . . . .	416

1 8 8 2

393. К Доменико Морелли, 5 января . . . . .	418
394. К Марии Вальдман, 25 июня . . . . .	418
395. К Оппрандино Арривабене, 5 сентября . . . . .	419
396. К барону фон Гофману, 31 октября . . . . .	420

1 8 8 3

397. К Джузеппе Пиролли, 2 февраля . . . . .	421
398. К Джулио Рикорди, 14 февраля . . . . .	422
399. К Франческо Флоримо, 12 марта . . . . .	422
400. К Оппрандино Арривабене, 15 марта . . . . .	423
401. К Джулио Рикорди, 24 марта . . . . .	423
402. К Марии Вальдман, 17 июня . . . . .	424
403. К Кларе Маффен, 15 августа . . . . .	425
404. К Джузеппине Негрони-Прати, 11 октября . . . . .	425
405. К Кларе Маффен, 11 октября . . . . .	426
406. К Марии Вальдман, 18 ноября . . . . .	427
407. К Джулио Рикорди, 13 декабря . . . . .	427
408. К Джулио Рикорди, 26 декабря . . . . .	428

1 8 8 4

409. К Марии Вальдман, 5 января . . . . .	430
410. К Оппрандино Арривабене, 29 января . . . . .	430
411. К Оппрандино Арривабене, 12 февраля . . . . .	431
412. К Оппрандино Арривабене, 10 июня . . . . .	432
413. К Кларе Маффен, 2 сентября . . . . .	432
414. К Кларе Маффен, 16 октября . . . . .	433

## 1 8 8 5

415. К Оппрандино Арривабене, 2 мая . . .	434
416. К Арриго Бойто, 5 октября . . .	435
417. К Кларе Маффеи, 9 октября . . .	436
418. К Арриго Бойто, 8 ноября . . .	436
419. К Оппрандино Арривабене, 20 ноября	437
420. К Оппрандино Арривабене, 11 декабря	437
421. К Кларе Маффеи, 11 декабря . . .	438
422. К Виктору Морелю, 30 декабря . . .	439

## 1 8 8 6

423. К Виктору Морелю, 19 января . . .	440
424. К Оппрандино Арривабене, 19 января . . .	441
425. К Франческо Таманьо, 31 января . . .	441
426. К Джузеппине Негрони-Прати, 2 февраля	442
427. К Анджело Мазини, февраль . . .	443
428. К Джулио Рикорди, 8 февраля . . .	443
429. К Оппрандино Арривабене, 19 марта . . .	444
430. К Оппрандино Арривабене, 28 апреля . . .	445
431. К Антонио Гисланцони, 22 июля . . .	445
432. К Марии Вальдман, 23 июля . . .	445
433. К Франко Фаччио, 2 сентября . . .	446
434. К Франко Фаччио, 29 октября . . .	447
435. К Арриго Бойто, 1 ноября . . .	448
436. К Джулио Рикорди, 1 ноября . . .	448
437. К Оппрандино Арривабене, 4 ноября . . .	449
438. К Джулио Рикорди, 4 ноября . . .	450
439. К Арриго Бойто, 18 декабря . . .	451

## 1 8 8 7

440. К Марии Вальдман, 7 января . . .	452
441. К графу Сильвио Арривабене, 21 января	452
442. К Франко Фаччио, 19 августа . . .	453
443. К Арриго Бойто, 5 октября . . .	454
444. К Франко Фаччио, 11 октября . . .	455
445. К Антонио Гисланцони, 26 декабря . . .	455

## 1 8 8 8

446. К Джулио Рикорди, 9 ноября . . .	456
447. К Марии Вальдман, 12 ноября . . .	457

## 1 8 8 9

448. К Джулио Рикорди, 6 января . . .	458
449. К Камиллу Бойто, 14 января . . .	458
450. К Алессандро Дини, 14 января . . .	459
451. К Боррани, 16 января . . .	459

452. К Джулио Рикорди, 2 февраля . . . . .	460
453. К Джулио Рикорди, 4 февраля . . . . .	461
454. К Арриго Бойто, 6 марта . . . . .	462
455. К Арриго Бойто, 11 марта . . . . .	463
456. К Иосифу Иоахиму, 7 мая . . . . .	463
457. К Арриго Бойто, 7 июля . . . . .	463
458. К Франко Фаччио, 14 июля . . . . .	464

1 8 9 0

459. К Джулио Рикорди, 1 января . . . . .	466
460. К Марии Вальдман, 1 января . . . . .	466
461. К Альдо Нозеда, 1 апреля . . . . .	467
462. К Виктору Морелю, 21 апреля . . . . .	467
463. К Джулио Рикорди, 4 ноября . . . . .	468
464. К маркизу Джино Мональди, 3 декабря . . . . .	468
465. К Марии Вальдман, 6 декабря . . . . .	469
466. К Эудженио Кекки, 30 декабря . . . . .	470

1 8 9 1

467. К Джулио Рикорди, 1 января . . . . .	471
468. К Амбруазу Тома, 23 января . . . . .	472
469. К Боррани, 22 апреля . . . . .	473
470. К Арриго Бойто, 26 апреля . . . . .	474
471. К Джулио Рикорди, 9 июня . . . . .	475
472. К Арриго Бойто, 10 сентября . . . . .	476
473. К Фердинанду Резаско, 21 октября . . . . .	476
474. К Джузеппе Галлиньяни, 15 ноября . . . . .	476

1 8 9 2

475. К Марии Вальдман, 3 января . . . . .	477
476. К Джулио Рикорди, 10 февраля . . . . .	477
477. К Джулио Рикорди, 4 апреля . . . . .	479
478. К Гансу Бюлову, 14 апреля . . . . .	479
479. К Джузеппе Гаттески, 1 июня . . . . .	480
480. К Раффаэлло Барбьера, 14 июня . . . . .	480
481. К Джулио Рикорди, сентябрь . . . . .	481
482. К Джулио Рикорди, 18 сентября . . . . .	482
483. К Джулио Рикорди [сентябрь] . . . . .	484
484. К Виктору Морелю, 31 октября . . . . .	485
485. К Джузеппине Паскуа, 5 ноября . . . . .	485
486. К Виктору Морелю, 8 ноября . . . . .	487

1 8 9 3

487. К Камиллу Беллегу, 9 февраля . . . . .	488
488. К Джузеппе де Амичису, 23 февраля . . . . .	488

489. К Джузеппе де Амичису, 26 февраля . . . . .	489
490. К Марии Вальдман, 18 марта . . . . .	490
491. К Эдоардо Маскерони, 23 апреля . . . . .	490
492. К Эдоардо Маскерони, 3 мая . . . . .	491
493. К Эдоардо Маскерони, 7 мая . . . . .	491
494. К Эдоардо Маскерони, 8 июня . . . . .	492
495. К Эдоардо Маскерони, 15 июня . . . . .	493
496. К Эдоардо Маскерони, 10 августа . . . . .	494
497. К Эдоардо Маскерони, 16 августа . . . . .	495
498. К Бенуччи, 1 сентября . . . . .	496
499. К Джузеппине Негрони-Прати, 10 сентября . . . . .	496
500. К синьоре Дзилли, 15 декабря . . . . .	497
501. К маэстро Галлиньяни, 27 декабря . . . . .	498

1 8 9 5

502. К директору «Немецкого Издательства» в Штуттгарте, 21 июня . . . . .	499
503. К профессору Пьетро Грокко, 1 сентября . . . . .	499
504. К Катерине Пигорини-Бери, 12 октября . . . . .	500
505. К Марии Вальдман, 24 декабря . . . . .	501

1 8 9 6

506. К Джiovанни Тебальдини, февраль . . . . .	502
507. К Марии Вальдман, 21 марта . . . . .	503
508. К Камиллу Беллагу, 17 апреля . . . . .	504
509. К Джулио Рикорди, 8 мая . . . . .	504
510. К Джулио Рикорди, 10 мая . . . . .	505

1 8 9 7

511. К Камиллу Беллагу, 28 ноября . . . . .	506
512. К Марии Вальдман, 23 декабря . . . . .	506

1 8 9 8

513. К Полю Таффанелю, 24 января . . . . .	507
514. К Эдоардо Маскерони, 27 января . . . . .	507
515. К Эдоардо Маскерони, 28 января . . . . .	508
516. К Джулио Рикорди, 24 марта . . . . .	508
517. К Джулио Рикорди, 3 апреля . . . . .	509
518. К Камиллу Беллагу, 2 мая . . . . .	509
519. К Джузеппине Негрони-Прати, 23 июля . . . . .	511
520. К Арриго Бойто, 15 декабря . . . . .	511

1 8 9 9

521. К Эдоардо Маскерони, 28 октября . . . . .	512
--	-----

## 1900

522. К Джузеппе де Амичису, 7 декабря	. . . . .	513
523. К Марии Вальдман, 22 декабря	. . . . .	513
Примечания	. . . . .	515
Указатель имен	. . . . .	610
Упоминаемые в «Избранных письмах» сочинения Верди и сюжеты, привлекавшие внимание композитора	. . . . .	630

*Джузеппе Верди*

ИЗБРАННЫЕ ПИСЬМА

Редактор Ю. Хохлов  
Техн. редактор Г. Александров  
Корректор Я. Фунтикова  
Художник Е. Кривинская

Подписано к печати 31/III 1959 г. Ш 01383. Форм. бум.  
84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бум. л.—10,59. Печ. л.—34,74. Уч. изд. л.—32,868  
(включая 15 вклеек). Тираж 5 000 экз. Заказ 1210.  
Цена 19 р. 10 к.

17-я типография Управления полиграфической  
промышленности Мосгорсовнархоза

### ВАЖНЕЙШИЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	Г. трока	Напечатано	Следует
375	9 сверху	Вельдман	Вальдман
388	13 снизу	Фатис	Фетис
520	19 снизу	Марфен	Маффен
522	8 сверху	1945	1845
538	4 сверху	Стшеппони	Стреппони
547	2 сверху	18670	1860
564	19 снизу	етатр	театр
569	4 сверху	панин (A. de Latour. „Edudes“	панин (A de La- tour. „Etudes sur l'Espagne contem- poraine“. Paris,
596	12 сверху	Таманьюо	Таманьо

Заказ 1210